



LE REGARD RHÉTORIQUE « À GRAND RENFORT DE BEZICLES »
RABELAIS ET LA RHÉTORIQUE DESCRIPTIVE

Par Olivier Séguin-Brault

Mémoire de maîtrise soumis au Décanat des études supérieures
en vue de l'obtention du grade Maîtrise ès Arts

Département des littératures de langue française, de traduction et de création
Université McGill, Montréal

Directrice de recherche : Prof. Diane Desrosiers
Évaluatrice externe : Prof. Myriam Marrache-Gouraud

Juillet 2021

© Olivier Séguin-Brault, MMXXI

À Diane Desrosiers

RÉSUMÉ

Immense est la dette des récits rabelaisiens à l'endroit des canons rhétoriques hérités de la tradition pédagogique des *progymnasmata*. Dans ses cinq *Livres*, Rabelais fait subir aux préceptes de l'art oratoire une série de déplacements parodiques, animés par l'esprit facétieux du *spoudogeloion* lucianesque. Cette étude explore la manière dont l'auteur de la geste de Pantagruel recourt à la faculté énergique du discours et exploite les ressorts de la rhétorique descriptive pour élaborer une nouvelle didactique du regard qui prend le contrepied des modèles de composition de l'*ekphrasis*. De Thélème au temple de la Dive Bouteille, de Medamothi à l'île de Tapinois, le regard rhétorique guide le lecteur à travers une galerie de trompe-l'œil qui cherchent inlassablement à déjouer sa vision. Sous la plume de Rabelais, les exposés descriptifs se déploient comme autant de silènes que l'Abstracteur de quinte essence nous invite à considérer « à plus hault sens ». C'est seulement au prix de cette « gymnastique de l'esprit » que le lecteur pourra accéder à la *sustantificque mouelle* promise à l'ouverture du *Gargantua*.

ABSTRACT

Rabelais' debt towards the rhetorical canons inherited from the pedagogical tradition of the *progymnasmata* is tremendous. Throughout his *Five Books*, Rabelais makes the precepts of oratorical art undergo a series of playful inversions modeled by the facetious spirit of Lucian's *spoudogeloion*. This study explores the ways by which the author of *Gargantua* and *Pantagruel* uses the energic faculty of discourse and exploits the descriptive rhetoric in order to develop a new didactic of the gaze, against all models of ekphrasis. From the Abbey of Thelema to the Temple of the Holy Bottle, from Medamothy to the Sneaking Island, the rhetorical gaze guides the reader through a gallery of *trompe-l'œil* that seek to thwart his vision. In this new gigantology, descriptions come in the form of silenes that the Abstractor of the Quintessence invites us to consider "in a higher sense". It is only at the cost of this "gymnastics of the mind" that the reader shall access the *sustantificque mouelle* promised in the prologue of *Gargantua*.

REMERCIEMENTS

Dans un magnifique essai sur l'utilité des savoirs humanistes, Nuccio Ordine écrit que la découverte d'un classique peut changer la vie. Je dois cette découverte qui m'a « ouvert le vray puits et abisme de Encyclopedie » à Diane Desrosiers, à qui ce mémoire est offert. Ce bouquet de pages n'est autre que l'expression de ma reconnaissance et de mon amitié.

Mes remerciements les plus sincères vont aux « lecteurs benevoles » dont les suggestions fructueuses et conseils avisés ont guidé ma réflexion et, en premier chef, à Myriam Marrache-Gouraud qui a accepté de relire ce mémoire à titre d'examinatrice.

Je suis infiniment redevable aux éditeurs de *L'Année rabelaisienne*, Mireille Huchon, Claude La Charité, Romain Menini et Nicolas Le Cadet, pour avoir accueilli la première esquisse d'une réflexion qui devait mener à l'élaboration de ce mémoire, de même qu'à Nora Viet et Trung Tran qui ont permis à cette enquête d'éprouver de nouvelles pistes au sein de la revue *Réforme, Humanisme, Renaissance*.

Je tiens enfin à remercier la Chaire de recherche James McGill en études de la Renaissance pour l'octroi d'assistanats de recherche et le Groupe de recherche Travaux sur les arts du roman auquel j'ai eu le plaisir de collaborer, de même que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture pour le soutien précieux qu'ils ont apporté à la préparation de ce mémoire.

AVERTISSEMENT

CONTRIBUTION DES AUTEURS

Certaines sections de ce mémoire ont déjà paru dans une version antérieure, parfois sous un titre différent. Ces textes, reproduits ici avec l'accord des éditeurs et en conformité avec la politique du Décanat des études supérieures de l'Université McGill, ont été largement remaniés et augmentés.

- « La rhétorique à rebours » (p. 61-71) : cette section reprend quelques idées présentées dans Olivier Séguin-Brault, « Thélème. Parcours descriptif et mécanique rhétorique », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, p. 283-293.
- « “Je ne veulx oublier vous descripre”. L'*excipit* ekphrastique, de *Gargantua* au *Tiers livre* » (p. 101-113) : une version antérieure de ce texte a été publiée dans Olivier Séguin-Brault, « Pratiques de l'*excipit* ekphrastique chez Rabelais », *Renaissance, Humanisme, Réforme*, n° 91, 2020, p. 55-69.

ÉDITIONS EMPLOYÉES

Pour les textes anciens, nous avons privilégié la traduction française la plus récente lorsque c'était possible et adopté la traduction anglaise en second recours ou proposé notre propre traduction.

PRINCIPES DE TRANSCRIPTION

Nous avons tenté de respecter le plus fidèlement possible l'orthographe de la langue d'origine dans la translittération du grec ancien vers le français. Afin de marquer l'appartenance de certaines notions et figures à la tradition hellénique, les formes grecques « ek- » (comme dans *ekphrasis*, du grec ἐκφράζειν) et « -os » (Aphthonios, Démétrios, Libanios ou Nicolaos) ont ainsi été préférées aux formes latines « ec- » et « -us », également usitées.

Nous avons en outre transformé l'esperluette en « et », résolu les contractions et pris le parti de conserver l'orthographe des textes anciens en introduisant les lettres ramistes (*j* et *u*).

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	VI
LISTE DES TABLEAUX	VII
INTRODUCTION – RHÉTORIQUES RABELAISIENNES	1
FORTUNE DES <i>PROGYMNASMATA</i> À LA RENAISSANCE	7
LA RHÉTORIQUE DESCRIPTIVE : <i>EKPHRASIS</i> , <i>ENARGEIA</i> , <i>EVIDENTIA</i>	11
PREMIÈRE PARTIE – LE REGARD <i>ALTERÉ</i>	17
LES <i>GRANDES CHRONIQUES</i> OU LE REGARD AMUSÉ	26
LES MOTS POUR LE <i>VEOIR</i>	34
ANATOMIE DE LA DESCRIPTION RABELAISIENNE	40
LA DESCRIPTION À L'ÉPREUVE DE L'ANALOGIE	45
DEUXIÈME PARTIE – UNE <i>EKPHRASIS</i> « AU CONTRAIRE DE TOUTES AULTRES »	49
LE CHEMIN DE THÉLÈME	51
LA RHÉTORIQUE À REBOURS	55
TROISIÈME PARTIE – L'ÉCOLE DU REGARD	64
« JE NE TE PEUZ VEOIR ». LA DESCRIPTION « À MOINS HAULT SENS »	73
DE LA VUE À L'OUÏE	77
FAIRE VOIR POUR MIEUX FAIRE ENTENDRE	83
« JE NE VEULX OUBLIER VOUS DESCRIPRE ». L' <i>EXCIPIT</i> EKPHRASTIQUE, DE <i>GARGANTUA</i> AU <i>TIERS LIVRE</i>	93
CONCLUSION – RABELAIS ET L' <i>EKPHRASIS</i> SILÉNIQUE	106
UNE DESCRIPTION « SALÉE »	108
ANNEXES	111
TABLEAUX	120
BIBLIOGRAPHIE	126
<i>INDEX NOMINUM</i>	146

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Les citations des livres de Rabelais sont tirées de l'édition des *Œuvres complètes*, Mireille Huchon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, ci-après notée *OC*. Nous utilisons les abréviations suivantes entre parenthèses, suivies du numéro de chapitre (en chiffres romains) ou du numéro de page (en chiffres arabes), pour distinguer les récits rabelaisiens :

<i>P</i>	<i>Pantagruel</i>
<i>G</i>	<i>Gargantua</i>
<i>TL</i>	<i>Tiers livre</i>
<i>QL</i>	<i>Quart livre</i>
<i>BD</i>	<i>Briefve declaration</i>
<i>CL</i>	<i>Cinquiesme livre</i>

Les citations des *Progymnasmata* du rhéteur grec Aphthonios d'Antioche sont tirées de l'édition procurée par Michel Patillon dans le *Corpus rhetoricum*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2008, tome 1, ci-après noté *PR*.

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 – <i>Præexercitamenta</i> et séquence du cursus progymnasmatique.....	121
Tableau 2 – Occurrences du vocabulaire de la description dans les cinq <i>Livres</i>	122
Tableau 3 – Ascension hiérarchique dans la description de Thélème.....	124
Tableau 4 – Composition sous forme de diptyque dans l' <i>excipit</i> du <i>Gargantua</i> et du <i>Tiers livre</i>	125

INTRODUCTION

RHÉTORIQUES RABELAISIENNES

Jamais l'œuvre de Rabelais n'a-t-elle suscité autant d'intérêt auprès de la critique universitaire qu'en ce deuxième millénaire. Les découvertes majeures réalisées dans le champ des études rabelaisiennes au cours des plus récentes années ont ouvert la voie à une relecture fondamentale de la geste pantagruéline. Le palimpseste intertextuel constamment augmenté par l'analyse heuristique de l'atelier de l'écrivain¹, l'édition de l'*Almanach pour l'an M.D.XXV* exhumé par Alessandro Vitale-Bovaroni² et la publication de nouvelles suppliques au pape Paul III retrouvées par Franco Giacone³ soulignent le dynamisme « inextinguible » de la critique rabelaisienne⁴. L'attribution à Rabelais de traductions et d'éditions de textes savants sous le signe de la « Bonne Fortune » a également contribué au renouvellement des perspectives critiques et à l'élargissement du corpus textuel rabelaisien⁵. Du côté de la critique textuelle, on doit à Diane

¹ On ne compte plus les contributions récentes ayant signalé les emprunts de Rabelais aux Anciens et aux Modernes. Sur cette question, on pourra notamment consulter la thèse préparée par Olivier Pédeflous, *Dans l'Atelier de Rabelais – Des recherches philologico-antiquaires à l'archéologie de la geste de Pantagruel*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2013 ; de même que Romain Menini, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève, Droz, 2009 ; du même auteur, *Rabelais altérateur. « Græciser en François »*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; et Claude La Charité : *Rabelais et l'édition grecque du "Pronostic (1537) d'Hippocrate"*, à paraître.

² François Rabelais, *Almanach pour l'an M.D.XXXV*, Alessandro Vitale-Bovaroni (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

³ Franco Giacone, « Deux suppliques inédites de François Rabelais au pape Paul III », dans Jean Dupèbe *et al.* (dir.), *Esculape et Dionysos : mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 683-705.

⁴ Pour un aperçu des plus récentes publications dans ce domaine, le lecteur pourra consulter notre « Bibliographie thématique et chronologique des études rabelaisiennes (2007-2018) » sur le site de l'*Almanach de L'Année rabelaisienne* : <https://anneerab.hypotheses.org/bibliographie>.

⁵ Voir surtout le dossier dirigé par Claude La Charité, « ΤΥΧΗ ΑΓΑΘΗ ΞΥΝ ΘΕΩ. Rabelais éditeur des Anciens et des Modernes », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, p. 17-212. Ce dossier réunit les actes de la journée d'étude du même nom organisée par Mireille Huchon le 17 avril 2015.

Desrosiers d'avoir attiré l'attention des rabelaisants sur la pratique des exercices préparatoires de composition rhétorique (*progymnasmata*⁶) dans les cinq *Livres*, une contribution de premier plan à l'exégèse des chroniques pantagruéliques⁷. Ce nouveau pan de la recherche, qui s'inscrit dans la suite des premières études d'ensemble sur le fonctionnement de l'art oratoire dans l'œuvre de Rabelais⁸, s'intéresse à la réception critique des différentes catégories définies dans les manuels de *Progymnasmata*⁹ des pédagogues helléniques. Jetée en discrédit avec l'abandon de l'enseignement classique au XIX^e siècle¹⁰ et réhabilitée seulement dans la deuxième moitié du XX^e siècle sous l'impulsion des travaux de Chaïm Perelman, du Groupe μ et de Roland Barthes¹¹, la

⁶ Le terme grec προγυμνάσματα (*præexercitamenta* sous sa forme latine) présente une proximité étymologique avec la « gymnastique ». L'analogie entre l'entraînement rigoureux (*gymnazein*) en classe de rhétorique et l'exercice individuel dans le *gymnasium* n'a pas échappé aux rhéteurs de l'époque hellénique. Sur ce point, voir Raffaella Cribiore, « Learning to Fly : Rhetoric and Imitation », dans *Gymnastics of the Mind : Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 220-244.

⁷ Trois articles inauguraux ont participé à l'émergence de ce nouvel objet de recherche au sein des études rabelaisiennes : Diane Desrosiers, « *An muri faciendi*, La pratique des *Progymnasmata* dans l'œuvre de François Rabelais », dans Pierre Chiron et Benoît Sans (dir.), *Les "Progymnasmata" en pratique, de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international (18-20 janvier 2018, Université Paris-Est-Créteil)*, Paris, Rue d'Ulm, 2020, p. 218-226 ; *id.*, « "*An muri faciendi*". Les *progymnasmata* dans le *Pantagruel* de Rabelais », dans Romain Menini *et al.* (dir.), *Mélanges Mireille Huchon*, Paris, Classiques Garnier, 2021 (à paraître) ; et de la même auteure, « Le *Tiers livre* de Rabelais et la tradition des *progymnasmata* », dans Mireille Huchon *et al.* (dir.), *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 305-316. Paul J. Smith s'est également intéressé aux fables rabelaisiennes sous l'angle de la tradition des *progymnasmata* dans son article « Fable ésopique et *dispositio* épictétique : pour une approche rhétorique du *Pantagruel* », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 91-104.

⁸ Pour n'en nommer que quelques-unes : Guy Demerson, « Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais », *Études de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne*, n° 2, 1984, p. 3-23 ; Paul J. Smith, « Aspects de la rhétorique rabelaisienne », *Neophilologus*, vol. LXVII, n° 2, 1983, p. 175-185 ; et plus récemment, Renée-Claude Breitenstein, « La rhétorique épictétique dans l'œuvre de Rabelais », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2003 ; Claude La Charité, *La rhétorique épistolaire de Rabelais*, Montréal, Nota Bene, 2013 ; et Diane Desrosiers *et al.* (dir.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. LVI, 2017.

⁹ Nous distinguons par la majuscule les *Progymnasmata* (les manuels d'exercices scolaires) des *progymnasmata* (les exercices préparatoire). On notera par ailleurs que le singulier de *progymnasmata* est *progymnasma*.

¹⁰ Sur ce point, voir Françoise Douay, « La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », dans Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 1071-1214.

¹¹ Sur la contribution de Perelman à la réhabilitation du système rhétorique, on pourra consulter les études réunies par Marc Angenot, Marc André Bernier et Marcel Côté dans *Renaissances de la rhétorique. Perelman aujourd'hui*, Montréal, Nota Bene, 2016. Une formule bien connue tirée de l'*Art poétique* de Verlaine placée au seuil de cet ouvrage illustre mieux qu'aucune autre le mépris des romantiques pour l'art oratoire : « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ».

rhétorique jouit aujourd’hui d’une nouvelle reconnaissance auprès de la critique. Et le retour du cursus progymnastique longtemps déconsidéré participe de cet intérêt renouvelé pour l’*ars bene dicendi*¹². Les éditions modernes de *progymnasmata* établies par l’école américaine et l’école française¹³ ont fourni le socle nécessaire à l’étude de l’actualisation de ces exercices préparatoires dans les textes de fiction de la Première Modernité.

C’est Gérard J. Brault qui, dans un article fondateur, fut l’un des premiers spécialistes de l’œuvre de Rabelais à enquêter sur la pratique des exercices préparatoires dans la geste de Pantagruel et à identifier le modèle aphthonien qui servit de canon à la performance oratoire d’Eudémon au chapitre XV du *Gargantua*¹⁴. Dans le discours encomiastique qu’il prononce à l’invitation de son maître Philippe des Marays, le jeune page adopte les lieux de l’éloge et s’exprime avec « prononciation tant distincte, voix tant éloquente et langage tant orné et bien latin, que mieulx ressembloit un Gracchus, un Ciceron ou un Emilius du temps passé, qu’un jouvenceau de ce siècle » (*G*, 45). Le panégyrique de *Gargantua* prononcé par Eudémon adopte en effet une *dispositio* exemplaire, en tout point conforme aux enseignements du rhéteur d’Antioche : « [il] commença le louer et magnifier, premierement de sa vertu et bonnes meurs, secondement de son sçavoir, tiercement de sa noblesse, quartement de sa beauté corporelle. Et pour le quint doucement l’exhortoit à reverer son pere en toute observance » (*G*, 45). Le critique

¹² La publication récente du livre synthétique de Pierre Chiron, *Manuel de rhétorique. Comment faire de l’élève un citoyen* (Paris, Les Belles Lettres, 2018), qui a bénéficié d’un accueil favorable, donne la mesure du retour en force des manuels de *progymnasmata*.

¹³ En témoigne la colossale bibliographie commentée préparée par Pierre Chiron, « Les *progymnasmata* de l’Antiquité gréco-latine », *Lustrum*, n° 59, 2017, p. 7-130, et la publication des actes du colloque « Les “Progymnasmata” en pratique, de l’Antiquité à nos jours » aux éditions Rue d’Ulm (ouvr. cité) qui rassemblent des contributions abordant la pratique des exercices scolaires de l’Antiquité à l’époque contemporaine.

¹⁴ Gérard J. Brault qualifie justement cet exercice élocutoire d’« éloge aphthonien » dans « The Significance of Eudemon’s Praise of Gargantua », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XVIII, n° 3, 1971, p. 307-317. Sur cette séquence qui ressortit à la tradition de l’éloge du Prince, on pourra voir également l’article de Béatrice Périgot, « L’éloge ambigu du Prince dans le *Gargantua* de Rabelais », dans Isabelle Cogitore et Francis Goyet (dir.), *L’Éloge du Prince. De l’Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 189-208.

nous invite en l'occurrence à voir dans le nom de Philippe des Marays l'anagramme d'Érasme (Desiderius Erasmus)¹⁵. Cette référence dissimulée au Prince des humanistes, que Rabelais n'hésite pas à qualifier de « père » et de « mère » dans la lettre élogieuse qu'il lui adresse en 1532¹⁶, n'est pas anodine. Dans son traité *De ratione studii*, Érasme recommande justement la lecture du manuel d'Aphthonios et des déclamations de son maître Libanios¹⁷, en plus de situer le cursus progymnastique au cœur du programme pédagogique libéral forgé par les humanistes¹⁸ :

C'est dans cet esprit qu'Aphthonius a écrit ses *Progymnasmata*. Un jour on traitera de la louange, du blâme, de la fable, de la similitude, de la comparaison ; une autre fois de la figure, ou de la description, de la répartition des éléments, de la prosopopée, de l'hypotypose, du caractère propre¹⁹.

En dépit de son aspect formel, l'éloge d'Eudémon, dont le narrateur rapporte moins la substance que le plan en exposant les cinq parties du discours, est pourtant teinté d'un vernis satirique. Cette joute oratoire qui permet au jeune homme de mettre en scène ses capacités élocutoires, dans la plus fidèle tradition hellénique²⁰, se révèle *in fine* « paradoxal ». Face à la virtuosité d'Eudémon, le bon géant qui fait l'objet de cet éloge perd en effet toute contenance et se montre incapable de répondre, si bien qu'il « fut impossible de tirer de luy une parole » (*G*, 45). Louangé pour sa vertu et ses bonnes mœurs, il agit aussitôt de façon inappropriée : « il se print à plorer comme une vache,

¹⁵ Pour Mireille Huchon, le nom de Philippe des Marays évoque plutôt le pédagogue Philippe Melanchthon dont la *Rhétorique*, parue en 1519, jouit d'une immense popularité à l'époque de Rabelais.

¹⁶ *OC*, 998-999.

¹⁷ Sur les traductions de Libanios par Érasme, voir Luigi-Alberto Sanchi, « Diffusion et réception de Libanios à la Renaissance », dans Odile Lagacherie et Pierre-Louis Malosse (dir.), *Libanios, le premier humaniste. Études en hommage à Bernard Schouler (Actes du colloque de Montpellier 18-20 mars 2010)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 19-31. Comme le montre Luigi-Alberto Sanchi, Ange Politien a également pratiqué les textes de Libanios.

¹⁸ L'humaniste de Rotterdam fait également allusion aux *Progymnasmata* d'Aphthonios dans ses *Adages* (notamment dans l'introduction et dans le *Festina lente*) et dans son ouvrage *De conscribendis epistolis*.

¹⁹ Érasme, « Le plan des études (*De ratione studii*) », *Érasme*, Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager (éd. et trad.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 456.

²⁰ Comme le souligne Henri-Irénée Marrou dans son *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité* (Paris, Seuil, 1948, p. 297) : l'éloge, exercice scolaire par excellence, « constituait [...] l'épreuve littéraire type des concours éphébiques à Athènes sous l'Empire ».

et se cachoit le visaige de son bonnet » (*G*, 45). Bien qu'« institué en lettres latines » (*G*, 42), Gargantua se révèle ainsi « indigne d'éloges²¹ », comme l'ont observé les commentateurs.

Au discours épideictique du jeune page conçu comme un exercice scolaire exemplaire répond à l'autre bout du spectre rhétorique la célèbre harangue de Janotus de Bragmardo pour récupérer les cloches de Notre-Dame. La requête impertinente du sophiste, à qui l'on doit la savoureuse formule « *omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes*²² » (*G*, 52), est un brillant exemple des subvertissements ludiques auxquels l'œuvre rabelaisienne soumet l'*ars oratoria*. Ce discours qui survient peu de temps après l'*encomium* d'Eudémon se termine par une effusion de rire à laquelle Bragmardo lui-même se joint. La parole inefficace de Maître Janotus, élaborée sur un raisonnement logique pour le moins discutable, se donne ainsi comme un plaisant divertissement qui donne à rire à la joyeuse assemblée. Ses élucubrations ne sont au mieux que « couleurs de rhétorique Ciceroniane » (*G*, 109). À travers le discours de cet orateur de piètre acabit, Rabelais se moque des canons rhétoriques et tourne en dérision le langage scolastique. Par un effet de symétrie dû au processus de *rectificatio*, le diptyque formé par les discours d'Eudémon et de Bragmardo illustre les deux versants du langage rhétorique. En passant du « bon » au « mauvais » orateur, le récit exhibe alternativement le modèle et le contre-modèle. La gestuelle qui accompagne la prise de parole des deux personnages (l'*actio*) est particulièrement révélatrice du décalage entre les deux orateurs ; tandis que le sophiste amorce son exposé en toussant et en crachotant, Eudémon se présente à l'assemblée « le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeulx asseurez, et le regard assis suz Gargantua, avecques modestie juvenile [se tenant] sus ses pieds » (*G*, 44).

²¹ C'est du moins la lecture convaincante proposée par Béatrice Périgot dans « L'éloge ambigu du Prince dans le *Gargantua* de Rabelais », art. cité.

²² Traduction de Mireille Huchon : « Toute cloche clochable en clochant dans le clocher, clochant par le clochatif fait clocher clochablement les clochants ».

Cette mise en scène parodique de l'*ars bene dicendi* trouve écho dans une autre performance oratoire où Rabelais cède la parole à Ulrich Gallet, « homme saige et discret » (*G*, 85) mandaté par Grandgousier pour tenter de dissuader Picrochole de poursuivre son entreprise belliqueuse et éviter d'entrer en guerre. Le discours de Gallet, qui ressortit au genre délibératif, survient peu après que Picrochole eut pris d'assaut le château de La Roche-Clermault. Or, non seulement l'ambassadeur échoue-t-il à convaincre les gardes de lui ouvrir la porte du château par deux fois, mais ce brillant exercice d'éloquence, mené dans les règles de l'art, ne parvient pas à dissuader Picrochole de rendre les armes. Ce dernier balaie l'invitation de Galet d'une formule facétieuse : « Venez les querir : venez les querir. Ilz ont belle couille et molle. Ilz vous brayeront de la fouace. » (*G*, 88-89). La leçon qui émerge au terme de ces trois exposés est éloquente : même lorsqu'il est conduit dans un style exemplaire, le langage rhétorique se révèle inopérant et inapte à atteindre sa finalité qui est de persuader au moyen du discours.

Doit-on lire dans la mise en scène d'une parole inefficace le jugement sévère porté par Rabelais sur l'*ars rhetorica*, ainsi que l'ont suggéré certains commentateurs ? Devons-nous y voir le triomphe de l'enseignement du *Cinquiesme livre*, « soyez vous mesmes interpretes de vostre entreprise » (*CL*, 834), que la chronique pantagruéline ne cesse de rappeler²³ ? Pour comprendre les déplacements ludiques que les récits rabelaisiens opèrent par rapport aux canons rhétoriques, il faut partir des modèles de composition. Il faut, autrement dit, reconstituer l'atelier de Rabelais et identifier les textes prescriptifs à l'aune desquels l'humaniste démonte les langages et discours qui font figure d'autorité. C'est là l'essence de l'invitation lancée par Patricia Eichel-Lojkine au seuil d'un ouvrage fondamental sur la parodie à la Renaissance :

S'il est vrai que la finalité de Rabelais est bien plus de revitaliser l'écriture en "recyclant" des discours tout faits et des genres fixés par la tradition que d'illustrer tel ou tel système

²³ Du temple de la libre-volonté à l'exhortation prononcée par Alcofribas à la sortie du *Pantagrue* (« ne vous fiez jamais en gens qui regardent par un partuys », *P*, 337), l'œuvre de Rabelais ne cesse de réitérer cette invitation.

d'idées, alors il faut commencer par étudier de près les détournements qu'il fait subir aux modèles discursifs et narratifs dont il hérite, et déterminer l'orientation de ces détournements²⁴.

En prenant à rebours les codes littéraires figés par les textes prescriptifs des manuels scolaires, les pratiques rhétoriques de Rabelais tombent sous le coup de l'esprit du *spoudogeloion* lucianesque ou du *serio ludere* latin qui animent la gigantologie rabelaisienne²⁵. Si la mise en œuvre des exercices préparatoires est indicative du recyclage des modèles discursifs auquel se prête Rabelais dans ses cinq *Livres*, le traitement de la rhétorique descriptive encapsule plus qu'aucun autre exercice progymnastique le mode opératoire de l'auteur²⁶.

FORTUNE DES *PROGYMNASMATA* À LA RENAISSANCE

On imagine difficilement le rôle fondamental qu'a joué la tradition des *progymnasmata* dans le développement d'une doctrine pédagogique à l'époque classique. La volumineuse collection d'artefacts exhumés des sables d'Égypte sous forme de tablettes, de papyrus ou de tessons de poterie (*ostraca*) contenant des exercices rédigés par des étudiants en classe de rhétorique témoigne de l'immense fortune de cet instrument pédagogique à travers le monde hellénique et de la position centrale qu'il occupe dans les pratiques éducatives de l'Ancien Monde²⁷. Généralement

²⁴ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 37.

²⁵ Cette position est partagée par Gérard J. Brault et Guy Demerson qui, contre l'idée émise par Bakhtine, reconnaissent le recyclage parodique de la tradition rhétorique chez Rabelais. Comme le soutient Demerson : « L'étude de la rhétorique de Rabelais montre qu'elle n'est ni une sophistique ni une dialectique mais un jeu, et une *allusio*, appel au jeu, en alternance avec les évocations sérieuses d'une histoire brutale ou glorieuse » (« Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais », art. cité, p. 19).

²⁶ Les rabelaisants ont été davantage sensibles à la rhétorique de l'éloge qui a donné matière à certaines des enquêtes les plus complètes sur l'art oratoire dans les cinq *Livres*, dont le mémoire de maîtrise préparé par Renée-Claude Breitenstein, « La rhétorique épictétique de François Rabelais », ouvr. cité ; et l'ouvrage d'Anna Ogino, *Les éloges paradoxaux dans le "Tiers" et le "Quart Livre" de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, France Tosho, 1989.

²⁷ Sur la pratique des exercices préliminaires dans l'Antiquité gréco-latine, voir Ruth Webb, « The *Progymnasmata* as Practice », dans *Education in Greek and Roman Antiquity*, Yun Lee Too (dir.), Boston, Brill, 2001, p. 289-316 ; David J. Fleming, « The Very Idea of a *Progymnasmata* », *Rhetoric Review*, vol. XXII, n° 2, 2003, p. 105-120 ; Martin W. Bloomer (dir.), *A Companion to Ancient Education*, Hoboken, Wiley, 2015 ; et surtout Raffaella Cribiore, *Gymnastics of the Mind : Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, ouvr. cité.

amorcé à la fin du parcours secondaire dispensé par le grammairien et poursuivi chez le rhéteur chargé de l'enseignement de l'écriture, le cursus progymnasmatique comporte une série de travaux pratiques grâce auxquels l'*adulescens* s'exerce à la pratique des modèles littéraires (Homère, Démosthène et Cicéron, par exemple) et des différents genres discursifs qui entrent dans la composition du discours oratoire. Au nombre de quatorze dans la typologie canonique²⁸, les exercices préparatoires mènent le jeune rhéteur à travers une série progressive savamment construite (de la fable à la défense d'une proposition de loi²⁹) et ordonnée en fonction de leur complexité. Cette « gymnastique de l'esprit³⁰ » grâce à laquelle l'étudiant procède par imitation, transposition et amplification³¹, devait en principe lui permettre de parvenir à composer une déclamation, discours type de l'avocat ou de l'orateur qui mène une carrière politique. On conserve, en plus des *progymnasmata* rédigés par Ælius Théon (c. 1^{er} siècle³²), Pseudo-Hermogène (II^e ou III^e siècle), Aphthonios d'Antioche (IV^e siècle) et Nicolaos de Myra (V^e siècle), un riche

²⁸ Le canon établi par le modèle aphthonien distingue quatorze exercices : la fable, le récit, la chrie, la maxime, la contestation, la réfutation, le lieu commun, l'éloge, le blâme, le parallèle, l'éthopée, la description, la thèse et la proposition de loi. Cinq exercices complémentaires (dits « exercices quotidiens ») sont ajoutés par Ælius Théon : la lecture, l'audition, la paraphrase, l'élaboration (ou réélaboration) et la contradiction. On retrouve parfois la mention d'exercices parents de la série progymnasmatique, à l'instar de la composition d'images, sur laquelle nous renseigne la correspondance de Fronton et de Marc Aurèle (II^e siècle). Sur ce sujet, on pourra consulter l'article de Rémy Poinault, « Exercices rhétoriques dans la correspondance de Fronton », *Cahier des études anciennes*, vol. L, 2013, p. 17-65. Pierre Chiron a publié une description détaillée des différents exercices préliminaires dans son *Manuel de rhétorique. Comment faire de l'élève un citoyen*, ouvr. cité.

²⁹ À l'exception des *Progymnasmata* de Théon, la chronologie des exercices préliminaires diffère peu dans les manuels de *Progymnasmata* (voir tableau 1).

³⁰ On notera au passage que l'étude des lettres est également assimilée par Lucien de Samosate (II^e siècle) à une « gymnastique ». L'analogie apparaît à l'ouverture des *Histoires vraies* : « Comme les athlètes et ceux qui consacrent leurs loisirs au soin de leur corps ne se soucient pas seulement de leur vigueur et des exercices du gymnase, mais aussi de se détendre à l'occasion (ils considèrent même cela comme la partie la plus importante de leur entraînement), de même, selon moi, ceux qui ont appliqué leur attention aux lettres doivent, après avoir lu beaucoup de textes sérieux, détendre leur esprit et le rendre ainsi plus vigoureux pour l'effort qui suivra. », « Histoires vraies A », dans *Œuvres complètes*, Anne-Marie Ozanam (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Editio minor », 2018, p. 107.

³¹ Plus rarement l'étudiant était-il appelé à faire preuve d'« invention », surtout au sein des exercices préliminaires qui composent la série (comme la fable ou la maxime).

³² La paternité des *Progymnasmata* d'Ælius Théon a récemment été mise en doute par Malcom Heath dans son article « Theon and the History of the *Progymnasmata* », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. LVIII, n° 2, 2002, p. 129-160. Ce dernier considère que les différences majeures qui distinguent les *Progymnasmata* de Théon des trois autres recueils canoniques ne peuvent justifier son antériorité et témoignent *a contrario* d'un projet synthétique. Il nous invite ainsi à reconnaître un Ælius Théon du V^e siècle comme l'auteur de ces exercices préliminaires. Cette thèse ne semble toutefois pas avoir été retenue par la littérature scientifique, du moins au sein de l'école française.

florilège d'*exempla* attribuées à Libanios (IV^e siècle). À ces manuels qui jouissent d'un grand rayonnement dans le monde hellénique s'ajoutent l'importante production tardo-antique héritée de l'École de Gaza (V^e-VI^e siècles)³³ et les *progymnasmata* de la période médio-byzantine³⁴.

Bien que la rhétorique fasse partie du *trivium* de l'enseignement des arts libéraux au Moyen Âge (de concert avec la dialectique et la grammaire), peu de témoignages attestent de la survivance de la tradition scolaire des *progymnasmata* au cours de cette période³⁵. Le développement de l'imprimerie et le programme pédagogique des *studia humanitatis* élaboré par les humanistes aux XV^e-XVI^e siècles participent néanmoins à la renaissance du cursus progymnastique. Pierre angulaire de l'enseignement rhétorique, ce système est particulièrement mis à profit dans les collèges jésuites crédités de la formation de l'élite lettrée.

L'*editio princeps* des *Rhetores Graeci* sortie des presses d'Aldo Manuzio en 1508-1509 dans laquelle apparaissent les exercices préliminaires d'Aphthonios constitue un événement majeur dans l'histoire éditoriale des *Progymnasmata*. Un exemple et une définition de la fable tirés d'un traité composé par Aphthonios sont d'ailleurs adjoints aux *Fables* d'Ésope³⁶ parues dans

³³ On doit à Jean de Gaza, Procope et Choricius de longues *ekphraseis* composées à la manière des *Eikones* de Philostrate (III^e siècle). Des éditions modernes de ces exercices ont récemment été données : Jean de Gaza, *Description du tableau cosmique*, Delphine Lauritzen (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2015 ; Procope de Gaza, *Discours et fragments*, Pierre Maréchaux (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2014. Sur l'École de Gaza, on pourra consulter Eugenio Amato, Aldo Corcella et Delphine Lauritzen (dir.), *L'École de Gaza : espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du colloque international de Paris, Collège de France, 23-25 mai 2013*, Paris, Peeters, 2017.

³⁴ Il existe une édition moderne des exercices préliminaires de Nicéphore Basilakès (XII^e siècle), de Jean Géomètre (X^e siècle) et de Nicéphore Grégoras (XIV^e siècle) contenant des modèles d'*ekphraseis* : Nicéphore Basilakès, *The Rhetorical Exercises of Nikephoros Basilakes*. *Progymnasmata from Twelfth-Century Byzantium*, Jeffrey Beneker et Craig A. Gibson (éd. et trad.), Cambridge, Harvard University Press, 2016 ; Jean Géomètre, *The Progymnasmata of Johannes Geometres*, Anthony Robert Littlewood (éd.), Amsterdam, A. M. Hakkert, 1972 ; et Nicéphore Grégoras, « Nicephori Gregoræ opuscula nunc primum edita », *Annali della Facoltà di lettere e filosofia*, vol. III-IV, n° 2, 1970-1971, p. 729-782 (nous n'avons pas été en mesure de consulter cette édition du texte de Grégoras).

³⁵ L'une des études les plus complètes sur le sujet nous est donnée par Manfred Kraus dans « *Progymnasmata and Progymnastic Exercises in the Medieval Classroom* », dans Juanita Feros Ruys *et al.* (dir.), *The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom: The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 175-197.

³⁶ La composition d'une fable constitue le premier exercice préparatoire dans la séquence canonique des *progymnasmata*. L'allongement, l'abrègement, la transposition en prose ou la versification figurent au nombre des manipulations auxquelles s'exerce l'élève en classe de rhétorique. Ésope sert généralement de modèle à ce

l'édition aldine de 1505³⁷. Aux XVI^e et XVII^e siècles, ce sont plus d'une centaine d'éditions et de commentaires savants du manuel d'Aphthonios qui voient le jour, principalement dans les traductions latines de Rudolph Agricola et de Giovanni Maria Cattaneo, parfois augmentées des scholies du jésuite Reinhard Lorich³⁸. Véritable « *best-seller* », ces *Progymnasmata* connaissent une diffusion massive sur le continent européen jusqu'au siècle des Lumières. Face aux éditions plus anecdotiques des textes d'Ælius Théon et de Libanios³⁹, parfois confondus durant la Première Modernité, les éditions françaises publiées pour la plupart chez Sébastien Gryphe, Chrestien Wechel et Michel de Vascosan connaissent ainsi un important nombre de réimpressions jusqu'à la fin du XVI^e siècle.

progymnasma, comme le rappelle Aphthonios à l'ouverture de son manuel : « L'appellation d'ésopique toutefois l'emporte, parce qu'Ésope a composé les fables mieux que personne » (PR, 112). À la Renaissance, les recueils de fables continuent de fournir un instrument pédagogique à destination de l'éducation rhétorique. Sur la place de cet exercice dans la tradition des *progymnasmata*, voir Pierre Chiron, « La fable », dans *Manuel de rhétorique. Comment faire de l'élève un citoyen*, ouvr. cité, p. 99-113.

³⁷ « Ex Aphthonii exercitamentis de fabula », dans *Vita et Fabellæ Æsopi*, Venise, Alde Manuce, 1505. En 1534, Rabelais édite chez François Juste les *Fantastiques batailles des grands Roys Rodilardus et Croacus*, un recueil contenant dix-sept fables ésopiques traduites en français et tirées du recueil *Æsopi Phrygis et aliorum fabulæ* paru chez l'imprimeur lyonnais Sébastien Gryphe en 1532 (réédité en 1534, 1536, 1539 et 1540). L'édition préparée chez Gryphe contient elle aussi le texte à dimension pédagogique d'Aphthonios. Sur l'histoire éditoriale de ces deux recueils, voir Romain Menini et Olivier Pédeflous, « “Æsope le François”. Autour de dix-sept fables éditées par Rabelais (1534) », dans Frédéric Calas et Nora Viet (dir.), *Séductions de la fable, d'Ésope à La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 193-221 ; des mêmes auteurs, « Dans l'atelier de François Juste : Rabelais passeur de la *Batrachomyomachie* (1534) », dans Christine Bénévent et al. (dir.), *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 97-117 ; et Michèle Clément, « Mettre en livre Ésope à Lyon : les deux Ésope de la Bibliothèque Diderot de Lyon », *Revue de l'Enssib*, n° 2, 2014, en ligne (URL : <https://bbf.enssib.fr/revue-enssib/consulter/revue-2014-02-003>).

³⁸ Jean-Claude Margolin, « La rhétorique d'Aphthonios et son influence au XVI^e siècle », dans Raymond Chevalier (dir.), *Colloque sur la rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 239-269. Pour une liste des manuels de *Progymnasmata* et de leurs commentaires édités à la Renaissance, on pourra consulter la bibliographie de Pierre Chiron : « Les *progymnasmata* de l'Antiquité gréco-latine », art. cité. On trouvera également une liste complète des éditions françaises de *Progymnasmata* datées de la première moitié du XVI^e siècle en annexe I.

³⁹ Ce pédagogue prolifique jouit depuis quelques années d'un intérêt renouvelé auprès de la critique, ce dont témoignent les nombreuses traductions de ses lettres et discours publiées aux éditions Les Belles Lettres. Sur la vie et l'œuvre de Libanios, voir l'étude inaugurale de Bernard Schouler, *Tradition hellénique chez Libanios*, Paris, Les Belles Lettres, 1984 (réédition de sa thèse de doctorat, d'abord accueillie à l'Atelier national de reproduction des thèses) ; de même que Raffaella Cribiore, *Libanius the Sophist. Rhetoric, Reality, and Religion in the Fourth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 2013 ; *id.*, *The School of Libanius in Late Antique Antioch*, Princeton, Princeton University Press, 2007 ; et Lieve Van Hoof (dir.), *Libanius : A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

La mise en œuvre des exercices préliminaires dans les textes de fiction de l’Ancien Régime témoigne en outre de la fortune inédite de ces manuels pédagogiques jusqu’à la fin du XVIII^e siècle. La majorité de ces exercices, pratiqués indépendamment comme constituantes du discours oratoire, ont évolué comme des genres littéraires qui connaissent tous une grande popularité à la Renaissance. La fable que les apologues d’Alberti récupérèrent au *Quattrocento* sur le modèle d’Ésope⁴⁰, la mise en parallèle pratiquée dans les recueils de *Vies* auxquels les *Bioi Parállêloi* de Plutarque servent de canon, l’éloge et le blâme qui donnèrent à la poésie le blason et le contre-blason dont les recueils foisonnent au XVI^e siècle (pensons aux *Blasons domestiques* de Gilles Corrozet), ou encore la maxime illustrée dans les recueils d’adages comme celui d’Érasme, en sont quelques exemples parmi les plus évidents. On peut encore penser à la description, parfois mise en recueil (comme dans les *Images* de Philostrate), à l’éthopée (modèle du roman épistolaire d’Hélisenne de Crenne), ou à la thèse dont le sujet canonique (« doit-on se marier ? ») constitue le nœud d’un ouvrage de Poggio Bracciolini⁴¹ et, surtout, de la quête de Panurge dans le *Tiers livre*.

LA RHÉTORIQUE DESCRIPTIVE : *EKPHRASIS*, *ENARGEIA*, *EVIDENTIA*

L’exposé descriptif constitue l’un des quatorze *progymnasmata* qui mènent à la composition d’une déclamation. L’*ekphrasis* constitue un passage obligé du parcours progymnasmatique, souvent considérée comme une récréation au sein d’un programme autrement exigeant. Pratiquée vers la fin du cursus, à la suite de la comparaison et de l’éthopée, elle permet à l’étudiant de réinvestir les compétences acquises à travers le cycle d’exercices narratifs. L’étudiant peut compter sur un large corpus d’*exemplæ*, à l’instar du bouclier d’Achille représenté dans l’*Iliade*, exemple

⁴⁰ Sur la réception critique d’Ésope dans les apologues d’Alberti, voir David Marsh, « Æsop and the Humanist Apologue », *Renaissance Studies*, vol. XVII, n° 1, 2003, p. 9-26.

⁴¹ Le Pogge, *Un vieux doit-il se marier ?*, Véronique Bruez (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1998.

canonique du genre descriptif. Au modèle homérique s'ajoutent les textes des historiens grecs (Thucydide, Hérodote ou encore Théopompe) qui mettent traditionnellement à profit ce genre discursif. Comme le note le rhéteur Nicolaos de Myra, cet exercice qui convient particulièrement aux historiens peut être employé dans les trois formes de discours rhétorique (judiciaire, délibératif et démonstratif).

L'étymologie du terme grec *ekphrasis* lui confère la valeur d'une *delineatio* (dessin) et d'une *explicatio* (interprétation). La description esquisse les contours de l'objet qu'elle donne à voir et émet un jugement personnel à son endroit. C'est là le sens de la définition canonique donnée par la tradition classique : « un discours qui présente en détail et met sous les yeux avec évidence [εναργώς] ce qu'il donne à connaître » (*PR*, 147). Les critères du détail (*copia*) et de l'évidence (*evidentia* en latin, *enargeia* en grec) sont le propre de l'exposé descriptif qui cherche à créer l'illusion de la présence visuelle d'un objet par la parole. C'est au moyen de ces deux instruments que l'orateur parvient à mettre l'objet de la description « sous les yeux » (*ante oculos*, *ὑπ' ὄψιν*) de ses auditeurs pour les « transmu[er] en témoins oculaires⁴² ». Comme le précise Nicolaos de Myra, la faculté énarque du discours distingue précisément l'*ekphrasis* du récit (*narratio*) : « on ajoute "de façon évidente" car c'est essentiellement en cela qu'elle [la description] diffère de la narration : celle-ci en effet comprend une simple exposition des faits, celle-là s'efforce de transformer les auditeurs en spectateurs⁴³ ».

⁴² Nicolaos de Myra, *Progymnasmata*, dans *Les progymnasmata de Nicolaos de Myra dans la tradition versicolore des exercices préparatoires de rhétorique*, ouvr. cité, p. 204.

⁴³ *Ibid.*, p. 202.

Loin d'être cantonné à la seule description d'une œuvre d'art⁴⁴, cet exercice de composition hautement codifié recouvre tous les types de descriptions⁴⁵. La typologie indiquée par les pédagogues grecs dans leurs manuels d'exercices scolaires révèle en effet le large éventail d'objets auxquels se prête l'acte descriptif. En plus des descriptions de personnages, de lieux, de temps, de faits et de festivals (chez Nicolaos, Pseudo-Hermogène et Libanios), Aphthonios rapporte la description de plantes et d'animaux. On doit également à Théon d'avoir introduit l'*ekphrasis* de manières (ou de modes de production), sur le modèle de la *Fabrication des armes* d'Homère. À cet inventaire s'ajoute encore la description de contextes (guerre ou paix, par exemple) chez Pseudo-Hermogène. Au sein des manuels de *Progymnasmata*, l'œuvre d'art comme sujet d'une *ekphrasis* n'est en fait attestée que chez Libanios et Nicolaos⁴⁶.

La tradition latine de l'art oratoire confère à la *descriptio* une définition généralement conforme à l'*ekphrasis* des pédagogues helléniques. Les traits de clarté et d'évidence (parfois

⁴⁴ C'est le sens conféré par Leo Spitzer dans un article sur l'*Ode à une urne grecque* de Keats. Cette construction moderne, étrangère à l'*ekphrasis* des théoriciens de l'Antiquité, est encore aujourd'hui relayée à tort dans les milieux académiques, notamment dans les départements d'histoire de l'art. Voir Leo Spitzer, « The "Ode on a Grecian Urn," or Content vs. Metagrammar », *Comparative Literature*, vol. VII, n° 3, 1955, p. 203-225. On doit aux travaux fondateurs de Perrine Galand-Hallyn et de Ruth Webb d'avoir restitué le sens premier de la description en s'appuyant sur une approche philologico-rhétorique (voir la note *infra*). Sans chercher à rendre compte de l'évolution de cette notion au XVI^e siècle, comme d'autres spécialistes l'ont fait avec soin, nous nous concentrerons ici plus spécifiquement sur le modèle des *Progymnasmata*, en privilégiant une perspective rhétorique respectueuse des pratiques et savoirs de la Renaissance, dans le sillage de ces travaux.

⁴⁵ Pour une étude détaillée de la théorie classique de l'*ekphrasis*, voir notamment Roberto Romagnino, *Théorie(s) de l'ekphrasis entre Antiquité et première modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; Ruth Webb, « *Ekphrasis* in the Classroom and in the *Progymnasmata* », dans Pierre Chiron et Benoît Sans (dir.), *Les Progymnasmata en pratique, de l'Antiquité à nos jours / Practicing the Progymnasmata, from Ancient Times to Present Days*, Paris, Rue d'Ulm, 2020, p. 150-162 ; et de la même auteure, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 1999 ; Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994 ; et de la même auteure, *Les yeux de l'éloquence : poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

⁴⁶ Comme le précise Anne-Élisabeth Spica : « [a]u second siècle de notre ère, Nicostrate de Macédoine semble être le premier à avoir ponctuellement spécialisé l'exercice des *Progymnasmata* en descriptions d'arts », dans *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 47. On doit surtout à Philostrate de Lemnos (III^e siècle) et aux soixante-quatre descriptions de tableaux qui composent les deux livres de ses *Images (Eikones)*, commentés par Blaise de Vigenère en 1578, d'avoir popularisé la description d'œuvres d'art et d'avoir engagé la pratique du recueil d'*ekphraseis*. L'ouvrage de Philostrate est d'ailleurs lu dès le début du XVI^e siècle puisque l'*editio princeps* sortie des presses d'Alde Manuce (en grec) paraît en 1503, suivie de peu par la traduction latine de Stephano Negri (Milan, Jean Grolier, 1521).

confondus) occupent toujours une fonction cardinale dans la représentation visuelle d'un objet absent que la description parvient à mettre « sous les yeux ». On trouve par exemple dans la *Rhétorique à Herennius* (traité anonyme du I^{er} siècle av. J.-C.) une définition fidèle à celle des *Progymnasmata* :

La description [*demonstratio*] consiste à narrer un fait de telle manière que l'action semble se dérouler et l'événement se passer sous nos yeux. On obtiendra ce résultat incluant les antécédents, les suites et les détails de l'affaire elle-même ou en n'omettant pas de parler des conséquences ou des circonstances⁴⁷.

À son tour, Quintilien (I^{er} siècle), qui passe pourtant sous silence la pratique de l'*ekphrasis* dans sa recension des exercices préliminaires au livre II de l'*Institution oratoire*⁴⁸, se prononce sur les notions d'*evidentia* et d'*enargeia* :

Ce que les Grecs appellent φαντασία (nous pourrions bien l'appeler *visio*), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions. [...] De là procédera l'ἐνάργεια (clarté), que Cicéron appelle *inlustratio* (illustration) et *evidentia* (évidence), qui nous semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes⁴⁹.

Employé comme instrument du *movere* pour susciter les émotions de l'auditeur-lecteur, le discours *évident* demeure toujours associé à la fonction d'*amplificatio*⁵⁰.

À la Renaissance, la rhétorique érasmienne s'est particulièrement nourrie de l'esprit de la *copia verborum* qui confère à la description un rôle d'amplification dans le récit. Dans son *De copia*, l'humaniste de Rotterdam met ainsi en lumière l'utilité du discours énergique :

⁴⁷ Anonyme, *Rhétorique à Herennius*, Guy Achard (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2003 [1989], p. 224.

⁴⁸ Quintilien, « Des premiers exercices chez le rhéteur », dans *Institution oratoire*, Jean Cousin (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1976, vol. II, p. 36-46.

⁴⁹ *Id.*, *Institution oratoire*, Jean Cousin (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1976, vol. IV, p. 31-32.

⁵⁰ Cette vertu de la description est signalée par Nicolaos de Myra qui écrit que « dans les accusations et défenses nous avons besoin de l'amplification qui naît de la description », *Progymnasmata*, ouvr. cité, p. 204. On en trouve également mention dans la tradition latine puisque la *Rhétorique à Herennius* précise que « cette figure est fort utile pour l'amplification », ouvr. cité, p. 225.

*Ed utemur quoties vel amplificandi, vel ornandi, vel delectandi gratia rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressam in tabula spectandam proponemus, ut nos depinxisse, non narasse, lector spectasse, non legisse videatur*⁵¹.

Nous l'utilisons toutes les fois que, dans le but d'amplifier ou d'ornez notre texte, ou de plaire au lecteur, nous n'exposons pas simplement la chose, mais la donnons à voir comme si elle était exprimée en couleurs dans un tableau, de sorte que nous semblons l'avoir peinte plutôt que décrite et que le lecteur semble l'avoir vue plutôt que lue⁵².

Aux vertus principales de la description énoncées par les rhéteurs de l'époque classique (clarté, évidence et brièveté) s'ajoute donc un caractère ornemental. Le procédé d'*amplificatio* associé par les pédagogues à l'acte descriptif a particulièrement été mis en pratique par Rabelais. Il ne fait aucun doute que l'humaniste eut accès aux manuels d'exercices scolaires édités en France durant la première partie du XVI^e siècle et qu'il fréquenta la doctrine progymnasmatique. Les listes monumentales et les descriptions détaillées qui jalonnent l'épopée pantagruéline font en effet appel à la qualité énergique du discours et sont nourries d'une même visée encyclopédique visant à établir, classer et nommer en langue vernaculaire la somme des connaissances humaines. Toujours, la description cherche à plaire et à communiquer un jugement esthétique ou éthique. Envisagée comme figure d'abondance, elle permet en outre de mettre en scène la virtuosité et les compétences oratoires de l'écrivain.

Chez Rabelais, les séquences descriptives opèrent du reste un décalage vis-à-vis de la théorie classique de l'*ekphrasis* qui correspond à la définition que propose Paul Zumthor de la parodie⁵³ et qui illustre l'actualisation des modèles rhétoriques hérités de l'Antiquité gréco-latine

⁵¹ Érasme, *De duplici copia verborum*, Paris, Robert Estienne, 1546, p. 183.

⁵² Nous reproduisons la traduction française donnée par Paul J. Smith dans son article « Medamothi : peinture et rhétorique (Rabelais, *Quart livre*, chap. 2) », *Neophilologus*, n° 70, 1986, p. 1-12 ; publié à nouveau sous le titre « Peinture et rhétorique », dans Paul J. Smith, *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XIX, 1987, p. 165-180. Sur la notion d'*enargeia* dans la pensée érasmienne, voir Terence Cave, « *Enargeia* : Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century », *L'Esprit créateur*, vol. XVI, n° 4, 1976, p. 5-19.

⁵³ Paul Zumthor définit la parodie comme « une opération seconde qui prend son point de départ dans une technique donnée, mais la dénature », *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècle)*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 93. Gérard Genette propose quant à lui la définition suivante : « *parodia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter

au printemps de la Renaissance française. Ce déplacement ludique s'opère d'abord, comme nous en ferons la démonstration dans le chapitre inaugural, en regard de la place accordée au sens de la vue, inversée dans la hiérarchie des perceptions mise en scène dans les récits rabelaisiens, où dominant le nez, l'oreille et le palais. Il se déploie également à travers l'inversion des canons du genre descriptif et des recommandations émises par les pédagogues hellénistes pour la composition d'une *ekphrasis*. Il participe, de surcroît, à l'émergence d'une nouvelle didactique du regard rhétorique qui informe l'interprétation de la geste pantagruéline et qui convie le lecteur à une herméneutique des descriptions.

à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contre-chant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie », dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 20.

PREMIÈRE PARTIE
LE REGARD *ALTERÉ*

L'univers rabelaisien accorde une importance de premier ordre aux plaisirs de la bonne chère. Le nom et les correspondances physiognomoniques des personnages qui peuplent la geste de Pantagruel traduisent, comme l'on sait, une même valorisation des organes olfactif et gustatif. L'onomastique gargantuine est en effet fondée sur la racine onomatopéique « GARG » liée à l'imaginaire de l'avalement et de la dévoration⁵⁴. Les noms de Gargantua⁵⁵, Gargamelle⁵⁶ et Grandgousier (Grant Gosier dans les *Grandes croniques*) sont tous trois construits sur le redoublement phonosymbolique de la sonorité « gr...gr... » qui évoque les borborygmes gutturaux des pantagruélistes ventripotents. C'est dans la gorge surdimensionnée de Pantagruel que se déplace la diégèse lorsqu'y plonge Alcofribas Nasier, comme après lui seize samaritains, au sortir de la guerre victorieuse contre les Dipsodes. Entré par la bouche du géant, l'abstracteur de quinte essence chemine par les villes de Laryngues et Pharingues, y découvrant un « nouveau monde » (*P*, 331) où il séjourne durant plus de six mois. Mais le gosier prodigieux des géants, trait

⁵⁴ Comme l'écrivent Nicolas Le Cadet et Adeline Desbois-Ientile, « Rabelais parvient [...] à créer une onomastique gargantuine, caractérisée par le retour des phonèmes [g], [a] et [r], et indissociable en contexte du fait de boire et de manger », dans *Gargantua*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours », 2017, p. 58. Sur cette question, nous renvoyons également le lecteur à notre article « Survivances de *Gorgô*, *Baubô* et autres épouvantails dans l'onomastique rabelaisienne », *L'Année rabelaisienne*, n° 5, 2021, p. 237-246.

⁵⁵ Dans le texte de Rabelais, le nom de Gargantua est tiré de l'exclamation « “que grand tu as”, *supple* le gousier » (*G*, 23) prononcée par Grandgousier à sa naissance. Les *Grandes et inestimables croniques du grant et enorme geant Gargantua* (1532) où apparaît d'abord le géant éponyme donnaient plutôt comme étymologie un verbe grec signifiant « comme tu as ung beau filz ».

⁵⁶ Détournement de Galemelle (dans les *Grandes croniques*) pour se rapprocher du languedocien *gargamello*, « gosier ».

signalétique qui leur permet d'engouffrer de formidables quantités d'aliments⁵⁷, n'est pas le seul élément distinctif des personnages de cette fiction gigantesque orchestrée au rythme des banquets.

À l'instar d'Ovide⁵⁸, lointain descendant de ces hommes primitifs qui croissaient par l'enflure du nez dans la Genèse pantagruéline, les personnages de Rabelais sont affublés d'un nez caractéristique de leurs qualités intrinsèques. Élément traditionnel dans la représentation des « humeurs de piot », le nez constitue l'un des principaux traits descriptifs du portrait des personnages. Le « beau nez » (*G*, 112) de frère Jean, façonné par les « tetins moletz » (*G*, 112) de sa nourrice, annonce ainsi la hardiesse du moine fondateur de l'abbaye de Thélème⁵⁹. C'est d'ailleurs grâce à cet appendice que le clerc « bien advantagé en nez » (*G*, 78) est reconnu par Homenaz à la fin du *Quart livre*. Panurge, descendant du géant Offot qui avait « terriblement beau nez à boyre au baril » (*P*, 220), possède lui-même un « nez un peu aquillin fait à manche de rasouer » (*P*, 272), symbole de sa couardise légendaire. Les nez emblématiques de Panurge et frère Jean n'ont d'ailleurs pas échappé au célèbre illustrateur des Chroniques rabelaisiennes, Gustave Doré, qui pourvoit le premier d'un pif filiforme et le second d'une protubérance digne de Cyrano de Bergerac⁶⁰ (annexes II et III).

Les procédés onomastiques, généralement indicatifs d'une caractéristique identitaire dans l'œuvre de Rabelais, peuvent également mettre en valeur la prééminence nasale d'un personnage. Pensons par exemple à Rouge muzeau, victime de « ceste main [qui] vous guaste le nez » (*G*, 18) rencontrée chez les Chiquanous au chapitre XVI du *Quart livre*, ou au mufler caprin de Nazdecabre (littéralement « nez de chèvre ») dans le *Tiers livre*, unique attribut du personnage sourd et muet.

⁵⁷ La liste des gibiers à plumes au chapitre XXXVII du *Gargantua* en donne un merveilleux aperçu.

⁵⁸ Le sobriquet d'Ovidius Naso (« grand nez ») lui fut attribué en raison de son nez proéminent. La référence à Ovide est donnée par Rabelais dans le *Pantagruel* (*P*, 219).

⁵⁹ Sur les correspondances physiognomonistes liées au nez, on pourra consulter le *Secret des secretz de Aristote* dans *Les Dictz moraulx des Philosophes*, Paris, G. du Pré, 1531.

⁶⁰ Dans sa fameuse tirade, Cyrano ne manque pas de rappeler qu'« un grand nez est synonyme d'un homme affable, bon, courtois, spirituel, libéral, courageux ».

C'est encore l'appendice nasal (le « naz ») qui triomphe chez Homenaz, véritable « caricature de Jules III au nez resté célèbre⁶¹ ». Le Nasier d'Alcofribas, emprunté au géant sarrasin de la *Chanson de Gaufrey*⁶², est lui-même signalétique de cet organe privilégié des « amateurs de purée Septembrale » (*P*, 331)⁶³. Parent d'Ovidius Naso, l'abstracteur de quinte-essence semble pourvu d'un nez validant la marotte scaligérienne « *nasus est honestamentum faciei* ».

Si les organes olfactif et gustatif sont sans cesse mis à profit dans la gigantologie rabelaisienne, l'importance accordée au sens de la vue demeure moins évidente. Dans une étude sur le rôle de la vision dans les cinq *Livres*⁶⁴, Pierre Goumarre a justement montré que le traitement du regard dans l'épopée rabelaisienne est incompatible avec les trois catégories perlocutoires de la rhétorique cicéronienne (*delectare, movere, docere*)⁶⁵. L'éducation de Pantagruel tourne d'ailleurs en dérision le sens de la vue comme instrument de connaissance. Le maintien de l'acuité visuelle du géant ne sert en effet qu'à justifier son oisiveté : « Et au regard de se rompre fort la teste à estudier, il ne le faisoit mie de peur que la veue luy diminuast. Mesmement que un quidam des regens disoit souvent en ses lectures qu'il n'y a chose tant contraire à la veue comme est la maladie des yeulx⁶⁶ » (*P*, 232). Vice fatal au géant des Chroniques gargantuines, la vue courte n'en est pas moins l'attribut des frères Fredons et de Panurge qui portent « bezicles au nez » (*QL*, 792), lesquelles permettent à ce dernier de mieux voir, mais aussi d'entendre plus nettement, si bien qu'« à cause de ses lunettes oyoit des oreilles beaucoup plus clair que de coustume » (*QL*, 548).

⁶¹ Ariane Bayle, « Nasier / Homenaz. Un cas de contamination rhétorique », dans Diane Desrosiers *et al.* (dir.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, 2017, p. 654.

⁶² Chanson de geste anonyme du XIII^e siècle où apparaissent les géants Robrastré et Ogier le Danois, nommés dans la généalogie de Pantagruel.

⁶³ Voir Delphine de Swardt, « Le nez de Nasier », dans Mireille Huchon, Nicolas Le Cadet et Romain Menini (dir.), *Inextinguible Rabelais*, *ouvr. cité*, p. 749-756.

⁶⁴ Pierre Goumarre, « Rabelais, ou le regard humilié », *Littératures*, n° 6, 1982, p. 15-21.

⁶⁵ Comme l'écrit Pierre Goumarre : « nulle part dans son œuvre, Rabelais n'indique que les yeux soient un instrument essentiel, ni même un instrument important, de la pensée » (*ibid.*, p. 18).

⁶⁶ Même formule dans la *Pantagrueline Prognostication* : « le mal des yeulx sera fort contraire à la veue » (*OC*, 927).

Alcofribas, que l'on surprend « déchaussé » de ses lunettes au début du *Quart livre*⁶⁷, prêche lui-même par défaut de vision. C'est « à grand renfort de bezicles » que l'historiographe du roi pratique « l'art dont on peut lire lettres non apparentes⁶⁸ » (G, 10).

Les prologues qui inaugurent les cinq *Livres* insistent plus particulièrement sur le sens visuel et problématisent le regard. La métaphore silénique à l'ouverture du *Gargantua* et la figure de « l'aveugle né tant renommé par les tressacrés bibles » (TL, 345) auxquels en appelle le prologue du *Tiers livre* exploitent la mécanique du regard « déçu » mise en œuvre au sein des développements descriptifs. Le topos silénique qui connaît une grande popularité à la Renaissance (notamment chez Érasme, Giordano Bruno et Pic de la Mirandole) traduit le danger d'un regard superflu. Rabelais invite ainsi son lecteur à ne pas se laisser tromper par les apparences et à percer l'artifice extérieur pour accéder à la *sustantificque mouelle* :

Silenes estoient jadis petites boites telles que *voyons* de present es boutique des apothecaires pintes au dessus de figures joyeuses et frivoles [...] mais au dedans l'on reservoit les fines drogues [...]. Tel disoit estre Socrates : par ce que le *voyant* au dehors, et l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon [...]. Mais ouvrans ceste boyte : eussiez au dedans trouvé une celeste et impreciable drogue⁶⁹. [...] C'est pourquoy fault ouvrir le livre : et soigneusement peser ce que y est deduit. Lors coignoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur, que ne promettoit la boite. (G, 5-6 ; nous soulignons)

Mais *veistes* vous onques chien rencontrant quelque os medulare ? [...] Si *veu* l'avez : vous avez peu noter de quelle devotion il le guette [...]. (G, 6 ; nous soulignons)

Bonnes gens, Beuveurs tresillustres, et vous Goutteux tresprecieux, *veistez vous* onques Diogenes le philosophe Cynic ? Si l'avez *veu*, vous n'aviez perdu la *vue* : ou je suis vraiment forissu d'intelligence, et de sens logical. C'est belle chose *veoir* la clairté du (vin et escuz) Soleil. J'en demande à l'aveugle né : lequel [...] rien plus ne demanda que *veoir*. [...] Si *veu* ne l'avez [...] pour le moins avez vous ouy de luy parler. (TL, 345 ; nous soulignons)

⁶⁷ La même boutade apparaît au seuil du *Pantagruel* et du *Quart livre* (dans les versions de 1548 et de 1552) : « bonne gens, je ne vous peulx veoyr » (P, 226), « O gens de bien, je ne vous peulx voir ! » (OC, 715) et « Gens de bien. [...] Je ne vous peuz veoir. » (QL, 523).

⁶⁸ Le motif des « lettres non apparentes » apparaît à nouveau au chapitre XXIV du *Pantagruel* lorsque Panurge et Pantagruel tentent de rendre visible le contenu d'une lettre.

⁶⁹ On pourra comparer cet extrait à la définition formulée par Érasme dans son adage *Sileni Alcibiadis*. Ce texte célèbre extrait des *Adagiorum Chiliades* fait l'objet d'une édition séparée dès 1517 (sous l'enseigne de Froben à Bâle).

L'invitation à *veoir oultre*, illustrée à un moment privilégié dans l'économie textuelle, fournit une clé de lecture pour les exposés énergiques qui, tout à la fois, sollicitent, déjouent et forment le regard du lecteur.

Rarement signalés dans le portrait des personnages⁷⁰, les yeux sont plus souvent encore une source de déplaisir dans l'univers rabelaisien. Lorsqu'il ne transmet pas une vision *moult horrible*, comme celle du monstre Ouy-dire (personnage aveugle de surcroît), le regard descripteur se pose volontiers sur des objets aveuglants. Dans l'épisode du temple de la Dive Bouteille qui mobilise particulièrement le regard rhétorique à la fin du *Cinquiesme livre*⁷¹, la lampe admirable contemplée par les Pantagruélistes menace de causer la perte du sens visuel : « [il] estoit difficile d'y asseoir ferme et constant regard, comme on ne peut au corps du Soleil, estant la matiere de merveilleuse perspicuité » (*CL*, 822) et « peu s'en faillit, que perdissions la veüe. Car plus flamboyant, ne plus croissant est le feu du Soleil, ne l'esclair » (*CL*, 827). La mise en garde prononcée au terme de la quête pour obtenir le mot de la Dive Bouteille ne pourrait être plus explicite.

Il est significatif que le thème du « regard déçu » apparaisse dans les deux grandes séquences descriptives de l'épopée pantagruéline. À Thélème, nombreux sont les objets fluides et transparents qui frappent le regard. Une fois entré au centre du sanctuaire, l'œil du visiteur est d'abord attiré par la fontaine d'albâtre, élément typique de la description architecturale à la Renaissance, et l'eau qui jaillit des orifices des trois Grâces. Des dépendances qui font face au logis des dames et au-delà desquelles s'étend la Loire, seules les piscines captent l'attention du

⁷⁰ Pour Georges Matoré, la pauvreté du vocabulaire des perceptions dans les textes rabelaisiens (où domine la vue, d'après le décompte des occurrences auquel il s'est prêté) serait symptomatique du peu d'importance accordée à l'expression des sensations dans la littérature du XVI^e siècle. Voir, sur ce sujet, son article « Le vocabulaire des sensations au XVI^e siècle. Étude lexicologique », *L'Information Grammaticale*, n° 9, 1981, p. 3-5.

⁷¹ Cet ouvrage est formé de brouillons remaniés par les compilateurs de l'œuvre de Rabelais, comme l'a montré Mireille Huchon dans *Rabelais grammairien : de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981, p. 390-405.

regard descriptif qui s'arrête aux « bains mirificques à triple solier, bien garniz de tous assortemens et foyzon d'eau de Myre » (*G*, 144). Dans les chambres des Thélémites, le visiteur trouve encore, parmi les drogues aromatiques aux parfums entêtants, profusion « d'eau rose, d'eau de naphte, et d'eau d'ange » (*G*, 145). Dans cette description « liquide », tout se passe comme si l'œil ne parvenait jamais à prendre possession de son objet, fuyant constamment l'empire du regard. Le caractère hautement mobile de la description de Thélème participe de cet esprit de fluidité qui empêche le regard de s'attarder trop longuement aux objets exposés. Sans doute ce mouvement explique-t-il le sentiment d'empressement remarqué par François Rigolot dans son essai sur *Les langages de Rabelais* : « Non, vraiment, nous n'aurons pas le temps de rêver à Thélème. Il faut avancer. Le guide est impatient de nous orienter dans le palais⁷² ». Dans l'anti-monastère de frère Jean, tout sollicite pourtant le sens de la vue : l'architecture du sanctuaire, la porte d'entrée, la décoration intérieure, le vêtement des religieux, les dépendances et jusqu'à la manière de vivre des Thélémites. En forçant le regard à poursuivre sa course vers l'extérieur du temple, le narrateur-guide entretient le motif d'une vision déçue, impuissante à prendre la pleine mesure des éléments dressés sur son parcours.

La visite du temple de la Dive Bouteille dans le *Cinquiesme livre* exacerbe le modèle de Thélème. Là encore se multiplient les objets transparents et éblouissants qui empêchent d'y asseoir le regard. Arrivée au cœur du sanctuaire bachique, l'assemblée pantagruélique découvre ainsi une fontaine de cristal « tant diaphané » (*CL*, 826) qu'elle eut laissé Xénocrate pantois. La lumière qui émane de son calice est si vive qu'elle aveugle les visiteurs: « peu s'en faillit, que perdissions la veuë » et « [la fontaine] eust aussi facilement obscurcy le pantharbe de Iochas magicien Indic, que sont les estoilles par le Soleil et clair midy » (*CL*, 827). Impossible de contempler plus longuement

⁷² François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 2009 [1972], p. 89.

la fontaine *phantastique*, il nous faut diriger le regard plus avant. Avant d'entrer dans la pièce centrale du temple, les visiteurs ont pu admirer une lampe tout aussi éblouissante et « plaine d'eau ardente, cinq fois distillée par Alambic serpentin, inconsumptible comme l'huile » (CL, 822). Cette lampe de cristal surmontée d'un vase de cristal projette une lumière si ardente qu'il « estoit difficile d'y asseoir ferme et constant regard, comme on ne peut au corps du Soleil, estant la matiere de merveilleuse perspicuité, et l'ouvrage tant diaphane » (CL, 822). Incapables de scruter les *mirabilia* qui s'offrent à leurs yeux, les voyageurs de la Thalamège sont sans cesse contraints de diriger leur regard vers de nouveaux objets, toujours plus éblouissants⁷³. Au terme de ce spectacle de jeux d'eau et de lumière, ils font en outre l'expérience d'une vision trompeuse que cristallise la « liqueur mirifique » (CL, 829) qui leur est offerte par Bacbuc et qui possède la faculté de rendre le goût du vin par l'imagination. Pour goûter ce liquide, mieux vaut se fier à l'imagination qu'au sens de la vue. En ce temple souterrain qui tient lieu de monde renversé, la perception visuelle n'est d'aucune utilité. C'est d'ailleurs la leçon donnée par la noble Pontife après avoir prononcé son oracle : « Les Philosophes prescheurs et docteurs de vostre monde vous paissent de belles parolles par les aureilles, icy nous realement incorporons nos preceptions par la bouche » (CL, 833). Ainsi le bréviaire de Bacbuc, qui se révèle être un « flascon plein de vin Phalerne » (CL, 834) est-il ingéré par les Pantagruélistes à l'invitation de la pythie rabelaisienne. Ce nouvel artifice rend caduc le sens visuel en faisant du palais un instrument de connaissance. De Thélème au temple de la Dive Bouteille, un même renversement de la perception visuelle gouverne

⁷³ Dans l'allégorie de la caverne qui figure au livre VII de *La République* de Platon, Socrate enseigne à son interlocuteur Glaucon l'importance de l'acclimatation progressive du regard à la lumière vive. En observant d'abord l'ombre des corps célestes, il parviendra à fixer directement les astres. Dans le temple souterrain du *Cinquiesme livre*, les personnages de Rabelais sont eux-mêmes victimes de leur manque d'acclimatation. Sans opacité pour s'y appuyer, les objets diaphanes sur lesquels se posent les yeux des visiteurs laissent filtrer le regard, rendant vaine l'initiation de l'obscurité à la lumière.

la logique interne des développements descriptifs. Les trompe-l'œil qui servent un jeu parodique nous forcent constamment à *voir moins*.

Dans la hiérarchie des valeurs pantagruéliques, la vue occupe décidément une place bien inférieure aux autres sens. Les monstres de Rabelais incarnent à merveille ce renversement de l'échelle classique des perceptions. En témoigne l'emblématique Ouy-dire rencontré au détour du *Cinquesme livre*, personnage couvert d'oreilles « comme jadis eut Argus d'yeux » (CL, 804). Le vieillard aveugle personnifie les dangers de la fable auxquels se commet celui qui vit du « mestier de tesmoignerie » (CL, 805). Pour Frank Lestringant, ce monstre parodique illustre l'inversion du rôle traditionnellement conféré au sens visuel :

Suivant la hiérarchie des sens, l'ouïe est moins sûr garant que la vue, l'oreille un piètre succédané de l'œil, une puissance de tromperie et non la pierre de touche de la vérité. En remplaçant la parure d'yeux par une parure d'oreilles, l'auteur [...] a voulu montrer la dégradation du sens le plus noble, au dire d'Aristote, à un sens beaucoup plus suspect.⁷⁴

La statue monstrueuse des Gastrolatres qui avait – comble de l'horreur dans l'imaginaire rabelaisien – « les œilz plus grands que le ventre » (QL, 676) fournit un autre modèle à cette nouvelle hiérarchie des valeurs. Tout comme « l'estomach affamé n'a poinct d'aureilles, il n'oyt goutte » (TL, 689), le regard est pleinement subordonné à l'empire de la panse. Si la faim altère le regard, l'estomac toujours reprend ses droits. Dans l'épisode du banquet sur lequel se clôt le périple du *Quart livre*⁷⁵, les voyageurs de la Thalamège, incapables de poursuivre leur navigation en raison de l'absence de vent, décident de boire (« haulser le temps ») en partageant un banquet. Une fois

⁷⁴ Frank Lestringant, « D'un insulaire en terre ferme : éléments pour une lecture topographique du *Cinquesme livre*, ou l'autre monde de Rabelais », dans Franco Giacomone (dir.), *Le Cinquesme livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 85.

⁷⁵ Sur cet épisode qui ressortit à la tradition symposiaque, voir Michel Jeanneret, « Parler en mangeant : Rabelais et la tradition symposiaque », dans Jean Céard (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire*, Genève, Droz, 1988, p. 275-281 ; *id.*, « Quand la fable se met à table : nourriture et structure narrative dans *Le Quart Livre* », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 163-180 ; *id.*, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987 ; Romain Menini, « La “tradition symposiaque” » et « Portrait d'Alcofribas en συμποσιαρχος », dans *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève, Droz, 2009, p. 133-139 ; et Diane Desrosiers, « Fonctions du vin dans la diégèse », dans *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, p. 53 sqq.

les « horribles pasteurs de jambons » (*QL*, 691) consommés, Gymnaste déclare alors avoir trouvé un « remède contre l'esblouissement des yeux⁷⁶ » (*QL*, 688). Les banquetteurs s'abstiennent ensuite d'accoster en l'île de Ganabin, refusant pour la première fois depuis le début du *Quart livre* de poursuivre l'exploration archipélagique qui les conduit vers le temple de la Dive Bouteille. Au royaume des voleurs, annonce Pantagruel, il « n'est chose aucune digne d'être veue » (*QL*, 695-696). Ainsi les mets prennent-ils la relève de cette nourriture des yeux qui alimente la communauté pantagruélique depuis le départ de la Thalamège. Entièrement soumis aux impératifs du système digestif, le regard n'est plus, dès lors, mis qu'au profit des propos scatologiques des symposiastes, participant à la permutation du haut et du bas corporels.

L'anecdote scabreuse de Maître Villon illustre brillamment le procédé à l'œuvre dans les derniers chapitres du *Quart livre*. À l'image de frère Jean qui se moque de Panurge pour s'être « conchié de male paour » en raison de ses « phantasticques visions » (*QL*, 698), François Villon, en visite à la cour d'Édouard V, s'amuse du roi qui défèque devant les armoiries de France, car sa peur du Royaume lui dilate le « pertuys » :

Car seulement les voyant vous avez telle vezarde [frayeur], et paour si horribique, que soubdain vous fiantez comme dixhuyct Bonases de Pæonie. Si painctes estoient en aultre lieu de vostre maison [...] vous chiriez par tout sus l'instant que vous les auriez veues. Et [...] à la veue d'icelle vous rendriez les boyaulx du ventre par le fondement. (*QL*, 699)

Cette anecdote scatologique illustre la fonction facétieuse dévolue au regard dans les textes rabelaisiens. L'absence de rôle signalétique des yeux et le renversement de la valeur traditionnellement conférée à la vue sont d'autant plus significatifs que le sens visuel occupe une place centrale dans le cycle des chroniques gargantuines.

⁷⁶ « Je n'ay plus les yeulx esblouiz, respondit Gymnaste » (*QL*, 691).

L'importance des *Grandes chroniques*⁷⁷ dans la genèse de la geste pantagruéline n'est plus à montrer. Ces « créations de clercs⁷⁸ » dans lesquelles apparaît pour la première fois le géant Gargantua portent l'empreinte éditoriale de Rabelais et fournissent un modèle aux récits rabelaisiens⁷⁹. Dans le prologue du *Pantagruel*, Alcofribas Nasier prend appui sur le succès populaire des Chroniques gargantuines dont, assure-t-il, il a été « plus vendu [d'exemplaires] par les imprimeurs en deux moys, qu'il ne sera acheté de Bibles en neuf ans » (P, 215). La fortune éditoriale des *Grandes et inestimables Croniques*, fraîchement sorties des presses lyonnaises, est mise à profit de la stratégie d'autopromotion d'un livre « un peu plus equitable et digne de foy que n'estoit l'aultre » (P, 215). L'« auteur » célèbre d'ailleurs les vertus thérapeutiques de cet ouvrage « sans pair, incomparable et sans parragon » (P, 214) qui offre un remède au mal de dents, profite aux vérolés et aux goutteux et sert d'analgésique aux femmes en couche.

Dès les *Grandes et inestimables Croniques*, premier opuscule anonyme du corpus textuel des Chroniques gargantuines, une importance toute particulière est accordée au regard comme source de *delectare*. C'est ainsi que Gargantua se rend à Paris, car il « appetoit à *veoir* choses nouvelles comme font jeunes gens⁸⁰ » et qu'il fut « bien esbahys de *veoir* tant d'eaue [au mont

⁷⁷ On distingue sous ce titre cinq états du texte : les *Grandes et inestimables Croniques* (c. 1532), *Le vroy Gargantua* (c. 1533), *La grande et merveilleuse vie* (c. 1530-1535) attribuée à François Girault et deux compilations données par Girault, les *Cronicques du roy Gargantua* et les *Cronicques admirables* (c. 1534). Voir, sur ce sujet, Nicolas Le Cadet et Adeline Desbois-Ientile, « Contexte éditorial : les Chroniques gargantuines », dans *Gargantua*, ouvr. cité, p. 51-54.

⁷⁸ Cette thèse est défendue par Mireille Huchon (éd.) dans *Gargantua*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, p. 591 *sqq.*

⁷⁹ Il est désormais admis que Rabelais a participé à l'entreprise éditoriale des *Grandes croniques*, ne serait-ce qu'en rédigeant la table des matières. Le Chinonais semble même en revendiquer la paternité dans le prologue du *Gargantua* lorsqu'il mentionne *Gargantua* et *Pantagruel* au rang des « livres de nostre invention » (G, 6), faisant probablement référence aux *Grandes croniques*. Sur ce sujet, on pourra consulter Mireille Huchon, « La participation de Rabelais aux *Grandes et inestimables Croniques* », dans *Rabelais grammairien : de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, ouvr. cité, p. 390-405.

⁸⁰ *Les grandes et inestimables Croniques*, dans Christiane Lauvergnot-Gagnière et Guy Demerson (éd.), *Les Chroniques gargantuines*, Paris, Société des textes français modernes, 1988, p. 124.

Saint-Michel⁸¹] ». Dans les Chroniques postérieures à l'édition de 1532, le regard continue de se porter sur diverses *mirabilia*, à l'instar d'une œuvre d'art qui ne manquera pas de rappeler à l'esprit des lecteurs du *Quart livre* la « tapisserie à haultes lisses » (*QL*, 541) achetée par Pantagruel sur l'île de Medamothi :

lors se assist Gargantua à une table qui luy fut dressée entre deux grandes montaignes le tout richement tendu de belle tapisserie de haulte lisse en laquelle estoit tirée la création du monde toute au vif, le seigneur Gargantua *prenoit fort grant plaisir à la regarder* [...] car jamais n'avoit veu telle chose, il vit aussi en figure comme les geans du temps passé avoient porté montaigne sur montaigne pour monter jusques ès cieulx [...].⁸²

Le bon géant s'applique même à transmuier la scène qui y est figurée en action, opérant le passage de l'idée au geste, de la représentation graphique à sa mise en œuvre performative :

[II] pensa en luy mesmes qu'il feroit aussi bien ce mystère là comme ilz avoient faict puis se leva de table où il estoit assis comme dit est et en une heure en mist .XVII. montaignes les unes sur les aultres tellement que le roy Artus pouvoit bien veoir jusques dedans Paris.⁸³

Le récit de naissance du géant sur lequel s'ouvrent les *Inestimables Croniques* confère d'ailleurs au regard une valeur inaugurale :

Grant Gosier qui fut le premier au bas de la montaigne *regardoit* venir Galemelle : et *prenoit plaisir à regarder* l'entre deux de ses chausses (car ilz estoient tous nudz). [...] Grant Gosier *regardant* la playe large et rouge comme le feu Sainct Antoine : le membre lui dressa : [...] il dist à Galemelle que il estoit barbier, et que de son membre feroit esprouvette pour sçavoir si la playe estoit parfonde : [...] si bien leur agreea le jeu que ilz engendrerent Gargantua [...].⁸⁴

La vision plaisante de Grant Gosier trouve écho dans le récit de naissance de Gargantua qui inaugure *La grande et merveilleuse vie*, un opusculé légèrement postérieur aux *Inestimables Croniques*. Dans cette variante largement remaniée, le gigantisme de Gargantua est attribué à la vue d'un géant au sommet d'une montagne perçu par Gargamelle peu avant sa naissance :

⁸¹ *Ibid.*, p. 122. Nous soulignons.

⁸² *Les Croniques admirables*, dans *Les Chroniques gargantuines*, ouvr. cité, p. 205-206. Nous soulignons.

⁸³ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁴ *Les grandes et inestimables Croniques*, dans *Les Chroniques gargantuines*, ouvr. cité, p. 119. Nous soulignons.

Il est bien vray que ung jour sa mère estant [en] amour, vit ung grant geant sur le feste d'une grande et haulte montaigne la plus grande qu'on seroit regarder après Paradis terrestre. et à luy ficha son amour si très parfaitement qu'elle conceut Gargantua : et fut de la grandeur qu'il sembloit à la dame que fut le geant : Car elle cuidoit que iceluy geant et la montaigne ne fut qu'ung. Et pource ainsi que disent les naturelz que quant une fumelle conçoit ce à quy elle pense et la semblance qu'elle voit est la creature, car si elle voit une chose noire, elle conçoit noire stature ou selon la coulleur qu'elle voit⁸⁵. Et ainsi fut conçu Gargantua de la grandeur d'icelle montaigne et geant.⁸⁶

Objet de plaisir et d'ébahissement, ferment de l'appétit charnel de Grant Gosier et de la vision (pro)créatrice de Gargamelle, les yeux possèdent également une faculté mortifère. Dans la scène de combat sur laquelle prennent fin les *Inestimables Croniques*, Gargantua triomphe de son assaillant en raison de l'acuité visuelle défaillante de celui-ci. Victime de sa « vue basse⁸⁷ », le vilain confond son adversaire avec un chêne, permettant au souverain du pays d'Utopie de prendre l'avantage.

Source de vie et de mort, les yeux constituent un motif structurant dans l'architecture des *Inestimables Croniques*. À la vue trouble et fatale de l'allié des Gos et Magos répond en effet la vision « fertile » de Grant Gosier sur laquelle s'ouvrent les faits et gestes du « grant et enorme geant Gargantua ». Intimement lié à l'opposition dialectique entre la naissance et la mort thématifiée aux extrémités du récit, le regard assume ainsi la fonction de dispositif d'encadrement qui s'érige en faveur de la thèse défendue par Mireille Huchon qui considère les chroniques péri-pantagruéliques comme des livrets scrupuleusement composés. En ceinturant le récit et en

⁸⁵ Cette croyance populaire qui puise ses racines dans la médecine antique est relayée notamment par Ambroise Paré : « Les Anciens qui ont recherché les secrets de Nature ont enseigné d'autres causes des enfants monstrueux, et les ont référés à une ardente et obstinée imagination que peut avoir la femme ce pendant qu'elle conçoit, par quelque objet ou songe fantastique, de quelques visions nocturnes, que l'homme ou la femme ont sur l'heure de la conception [...] parce que l'imagination a tant de puissance sur la semence et géniture, que le rayon et caractère en demeure sur la chose enfantée », dans *Des monstres et prodiges*, Michel Jeanneret (éd.), Paris, Gallimard, 2015, p. 87. On trouve plusieurs mentions des exploits de l'imagination chez Montaigne dans l'essai « De la force de l'imagination » : « nous voyons par experience les femmes envoyer aux corps des enfans qu'elles portent au ventre des marques de leurs fantaisies, tesmoing celle qui engendra le more », dans *Les Essais*, Pierre Villey et Verdun-Léon Saulnier (éd.), Paris, Presses universitaires de France, 2019 [1965], p. 105.

⁸⁶ *La grande et merveilleuse vie*, ouvr. cité, p. 154.

⁸⁷ *Les grandes et inestimables Croniques*, ouvr. cité, p. 140.

occupant une position privilégiée dans l'économie textuelle, le mouvement d'ouverture des yeux dirigés sur la « playe » de Gargamelle et le regard éteint du géant trépassé opèrent une mise en abyme qui renvoie à la lecture du texte lui-même.

Or, le récit de naissance de Gargantua, dont on connaît désormais l'importance dans l'architecture des *Croniques*, est récupéré par Rabelais dans une tout autre finalité. Le géant de Rabelais, il est vrai, est bien différent du personnage des *Grandes chroniques* qui « ne beuvoit point de vin⁸⁸ » et « prenoit plus de plaisir cent mille foyes [à écouter « les belles parolles et honnestes jeulx et devises du Roy et des princes »] qu'il ne faisoit à boyre ne à menger⁸⁹ ». Il est significatif que les récits rabelaisiens excluent les dimensions utile et plaisante du regard mises en scène dans les Chroniques gargantuines. Dans le récit étiologique qui raconte l'imposition du nom de Gargantua, Rabelais procède à une réécriture de l'épisode qui met désormais en valeur l'origine « bruyante » du géant. Tout droit « sorti[] par l'aureille senestre » (*G*, 22) de sa mère, Gargantua tire son nom du cri tonitruant qu'il émet à sa naissance et est « ouy de tout le pays de Beusse et de Bibaroyes » (*G*, 22) :

Soubdain qu'il fut né, ne cria comme les aultres enfans, « mies, mies ». Mais à haulte voix s'escricoit, « à boire, à boire, à boire » [...]. (*G*, 22)

Le bon homme Grandgousier beuvant, et se rigollant avecques les aultres entendit le cry horrible que son filz avoit faict entrant en lumiere de ce monde, quand il brasmoit demandant, « à boyre, à boyre, à boyre », dont il dist, « que grand tu as », *supple* le gosier. Ce que ouyans les assistans, dirent que vrayement il debvoit avoir par ce le nom Gargantua, puis que telle avoit esté la premiere parolle de son pere à sa naissance [...]. (*G*, 23)

Cette variante sonore du récit de naissance se substitue à l'origine oculaire du géant dans les Chroniques gargantuines. Comme nous l'avons vu, dans les récits populaires où le Chinonais puise pour sa nouvelle gigantologie, Gargantua est engendré par la vision lubrique de Grandgousier

⁸⁸ Nicolas Le Cadet et Adeline Desbois-Ientile, *Gargantua*, ouvr. cité, p. 129.

⁸⁹ *Ibid.*

(dans la version de 1532) ou par la vue d'un géant sur le faite d'une montagne (dans la version donnée par François Girault⁹⁰). C'est d'ailleurs en voyant le bambin et non en entendant son cri prodigieux que son père lui attribue le nom de Gargantua dans les *Inestimables Croniques* :

Adonc [Grant Gosier] *regarda* derriere luy, et ne *veit* point Galemelle [...]. Adonc chargea les douze bestes à son col pour *veoir* où elle estoit demourée. Quant il fut près d'elle il advisa que elle estoit accouchée, et *apperceut* que c'estoit d'ung filz masle. Adonc le nomma Gargantua (lequel est ung verbe grec) qui vault autant à dire : « Comme tu as ung beau filz ». ⁹¹

Dans les récits péri-pantagruéliques, le regard constitue ainsi un instrument de connaissance qui informe l'origine du géant, nommé « au premier coup d'œil » par Grant Gosier.

Si « Rabelais regarde le regard d'un regard bien sévère⁹² », comme l'estime Pierre Goumarre, son jugement se révèle d'abord à travers les modifications diégétiques qui procèdent à la permutation des valeurs associées aux sens visuel et auditif. Le *Disciple de Pantagruel* (1538), qui sert de modèle aux aventures du *Quart livre*, fournit un exemple tout aussi révélateur. Ce récit de navigation facétieux attribué à Jehan d'Abundance relate le voyage en mer de Panurge au cours duquel il rencontre le géant Bringuenarilles, combat les andouilles et traverse des contrées aux allures de pays de Cocagne. Notre héros se retrouve dès l'abord parmi des marins « exorilliez⁹³ » (supplice réservé aux malfrats à la suite d'un larcin) :

Et croyez qu'en tous les cinq cens [marins] n'y avoit homme qui eust aureille en teste [...] à cause qu'ilz s'estoient trouvez comme ilz maintenoient ung jour qui passa par la mer en l'isle de brigalaure là où les charcutiers et patissiers font les saulcisses d'oreilles, les quelles sont fort bonnes et friandes. ⁹⁴

⁹⁰ J. Lewis estime que la publication de *La grande et merveilleuse vie* a pu survenir vers 1527-1531. Voir « Towards a Chronology of the "Chroniques gargantuines" », *Études rabelaisiennes*, vol. XVIII, 1985, p. 83-101.

⁹¹ *Les grandes et inestimables Croniques*, ouvr. cité, p. 120. Nous soulignons.

⁹² Pierre Goumarre, « Rabelais, ou le regard humilié », art. cité, p. 20.

⁹³ Certains compagnons de Panurge se font encore arracher le nez par les andouilles. Voir Jehan d'Abundance, *Le disciple de Pantagruel : les navigations de Panurge*, Guy Demerson et Christiane Lauvergnat-Gagnière (éd.), Paris, Nizet, 1982, p. 26-27.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 5.

Cette difformité sur laquelle insiste le texte⁹⁵ affecte également le narrateur qui ne possède plus que la moitié d'une oreille. Il en fut atrophié à quatre occasions en raison d'un excès de dévotion⁹⁶. Même les étonnantes chèvres vertes qui ont « les aureilles plus larges que les ventz dont en venne le bled⁹⁷ » sont dépouillées du précieux organe avec lequel on confectionne des manteaux⁹⁸ ! Cette fâcheuse condition qui affecte les personnages du *Disciple* a pour conséquence de mettre à profit le regard comme instrument de connaissance. Les procédés de véridiction auxquels recourt le narrateur reposent systématiquement sur le sens visuel. Ce dernier invite même son lecteur à se rendre sur place pour valider son témoignage :

Il les fait bon veoir aprez qu'elles sont dressées debout [...] comme vous pouvez ymaginer, ou y aller voir, si ne m'en voilés croire [...]. Vous verrés [...]⁹⁹

j'ay bons tesmoingtz assez en ma compaignie qui ont veu toutes ces choses comme moy¹⁰⁰

Cette valorisation du regard contraste avec la préférence accordée à l'ouïe dans les fictions rabelaisiennes.

Au début du *Cinquiesme livre*, les aventuriers de la Thalamège qui visitent l'île Sonnante entendent une si belle mélodie qu'ils émettent le désir de se transmuier en oreilles : « Prés luy estoit une jolie Abbegesse, laquelle joyeusement chantoit, et y prenions plaisir si grand, que desirions tous nos membres en aureilles convertis » (*CL*, 745). Dans le *Tiers livre*, Pantagruel affirme d'ailleurs de façon programmatique la primauté du sens auditif :

⁹⁵ On lit par exemple : « mes gens n'avoient point d'aureilles » (*ibid.*, p. 24) et « elles ne les pouvoient prendre par les aureilles ny par les cheveux pour ce qu'ilz n'en n'avoient point » (*ibid.*, p. 26).

⁹⁶ On reconnaîtra dans cette satire désopilante des institutions monastiques un écho à la critique du bruit des cloches prononcée par Gargantua dans le récit éponyme : « [les moines] molestent tout leur voisinage à force de trinqueballer leurs cloches » (*G*, 111) et « la plus grande resverie du monde estoit soy gouverner au son d'une cloche, et non au dicté de bon sens et entendement » (*G*, 138).

⁹⁷ Jehan d'Abundance, *Le disciple de Pantagruel : les navigations de Panurge*, ouvr. cité, p. 54.

⁹⁸ « Quant elles sont vieilles les gentilz hommes du pays leur font couper les aureilles, et en font des manteaux qui sont fort beaulx » (*ibid.*, p. 54).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

Nature me semble non sans cause nous avoir formé oreilles ouvertes, n'y appoussant porte ne clousture aulcune, comme a faict es œilz, langue, et aultres issues du corps. La cause je cuide estre, affin que tous jours, toutes nuyctz, continuellement, puissions ouyr : et par ouye perpetuellement apprendre : car c'est le sens sus tous aultres plus apte es disciplines. (TL, 401)

En hissant l'ouïe au rang de « sens sus tous aultres plus apte es disciplines » (TL, 401), le Chinonais prend le contre-pied de la leçon donnée par Leonard de Vinci dans son *Paragone*. L'organe visuel est au cœur de la pensée de l'humaniste toscan, tout comme il occupe une fonction cardinale dans la théorie platonicienne et dans les textes de Cicéron¹⁰¹. Au détour d'une comparaison entre le peintre et le poète, le polymathe démontre la supériorité de la vue (« *sensu più nobile*¹⁰² ») sur l'ouïe (« *minor sensu*¹⁰³ ») et les autres sens :

*La qual nobilità è provata essere tripla alla nobilità di tre altri sensi, perchè è stato elletto di volere più presto perdere l'audito et odorato e tatto, ch'el senso del vedere. Perchè, chi perde il vedere, perde la veduta e bellezza de l'universo e resta a similitudine d'un che sia chiuso in vita in una sepoltura, nella quale habbia moto e vita.*¹⁰⁴

L'architecte Leon Battista Alberti, dont l'emblème représente un œil ailé accompagné de la devise *Quid tum*¹⁰⁵, ne dit pas autre chose dans ses *Propos de table*. Ce contemporain de Leonard de Vinci, à qui l'on doit une théorie fondatrice de la perspective échafaudée dans son traité sur la

¹⁰¹ L'anecdote de Simonide rapportée par Cicéron présente la vue comme une faculté essentielle à l'*ars memoriae* : « Simonide (ou l'inventeur, quel qu'il fut, de la mémoire artificielle) vit fort bien que toutes nos impressions qui se fixent le plus profondément dans l'esprit sont celles qui nous ont été transmises et communiquées par les sens ; or de tous nos sens le plus subtil est la vue. Il en conclut que le souvenir de ce que perçoit l'oreille ou conçoit la pensée se conserverait de la façon la plus sûre, si les yeux concouraient à le transmettre au cerveau », *De l'orateur. Livre II*, Edmond Courbaud (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002, p. 155.

¹⁰² Leonard de Vinci, *Paragone. A Comparison of the Arts*, Irma A. Richter (éd. et trad.), Oxford, Oxford University Press, 1949, p. 59.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 70. Traduction libre : « La vertu [du sens de la vue] se révèle être trois fois plus grande que la vertu des trois autres sens, puisqu'il était cru préférable de vouloir perdre l'ouïe, l'odorat et le toucher plutôt que le sens de la vue, dans la mesure où celui qui perd la vue perd la vision et la beauté de l'univers et reste dans un état semblable à celui qui est enterré vivant dans une tombe où il peut se mouvoir et subsister. »

¹⁰⁵ On trouve une représentation de cet emblème dans le dialogue « Anuli » (*Les anneaux*) annexé aux *Propos de table* d'Alberti : « Sur cet anneau est gravée une couronne dont le milieu est occupé par un œil qui s'orne des ailes d'un aigle », dans Roberto Cardini (éd.) et Roberto Cardini (trad.), *Propos de table. Intercenales*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les classiques de l'humanisme » 2018, vol. I, p. 460.

peinture (*De Pictura*), considère l'œil comme le « dieu des parties du corps humain » (*inter membra [...] quasi deus sit*) :

*Oculo potentius nihil, velocius nihil, dignius nihil. Quid multa ? Eiusmodi est ut inter membra primus, præcipuus, et rex et quasi deus sit. Quid quod deum veteres interpretantur esse quippiam oculi simile, universa spectantem singulaque dinumerantem ?*¹⁰⁶

Cette hiérarchie des sens relayée dans les textes savants de la Renaissance puise ses racines chez les Anciens qui considéraient le regard comme la plus éminente faculté¹⁰⁷. L'inversion des valeurs associées à la vue et à l'ouïe dans les textes rabelaisiens est également significative en regard de l'épistémè de la Renaissance. En contribuant à accélérer la transition d'une tradition orale à une culture visuelle, le développement de l'imprimerie participe comme l'on sait à l'émergence d'un nouveau paradigme épistémologique et marque l'avènement d'un nouveau mode de lecture¹⁰⁸. L'imprimé, support de connaissances appelé à jouer un rôle de premier plan dans la transmission des savoirs au XVI^e siècle, participe à l'élargissement du paysage visuel à la Renaissance. Comme l'écrit Glyn Norton, qui paraphrase à son tour Walter Ong¹⁰⁹ : « dans le monde désacralisé des sons écrits, la vue prédomine désormais sur l'ouïe¹¹⁰ ». En récusant le primat du sens visuel, l'univers sonore de l'épopée pantagruéline reste ancré dans la tradition orale héritée des chansons de geste médiévales qui lui servent de modèle. Ce déplacement d'ordre épistémologique se traduit

¹⁰⁶ Leon Battista Alberti, « Anuli », ouvr. cité, p. 463. Traduction française : « Il n'y a rien de plus puissant que l'œil, de plus rapide, de plus estimable. Quoi encore ? Il est tel que, parmi les organes du corps humain, il est le premier, le principal, un roi et pour ainsi dire un dieu. Et que dire du fait que pour les anciens la divinité était semblable à un œil, puisqu'elle voit l'ensemble des choses et distingue le moindre détail ? ».

¹⁰⁷ Sur cette question, voir les contributions réunies par Géraldine Puccini (dir.) dans *Le débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

¹⁰⁸ Sur l'avènement de la lecture murmurée ou silencieuse à la Renaissance, on pourra voir Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999 [1958] ; Roger Chartier et Guglielmo Cavallo, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001 [1997] ; Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980 ; et de la même auteure, *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, La Découverte, 1991 [1983].

¹⁰⁹ Walter Ong, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967.

¹¹⁰ Glyn P. Norton, « Rabelais and the Epic of Palpability : *Enargeia* and History (*Cinquiesme Livre* : 38-40) », *Symposium*, vol. XXXIII, n° 2, 1979, p. 171-172. Nous traduisons.

de façon encore plus marquée à travers un autre type de regard, le regard rhétorique, sollicité dans les développements descriptifs. Voyons-y de plus près.

LES MOTS POUR LE *VEOIR*

D'une manière générale, le verbe « décrire » et les mots de la même famille lexicale font l'objet d'une mobilité sémantique dans le roman du XVI^e siècle. Durant l'Ancien Régime et jusqu'au XVIII^e siècle, la valeur des termes de la description oscille entre le sens discursif de la narration et le sens rhétorique de l'*ekphrasis*, associé aux qualités d'évidence (*enargeia*) et de détail¹¹¹. Dans cette première acception, la description recouvre à la fois un genre poétique (emblème ou blason, à l'instar des *Descriptions* données par Barthélemy Aneau¹¹²) et, plus largement encore, toute pratique discursive. Bien souvent, en effet, décrire se résume simplement à l'acte d'écrire. Les mots de la description sont alors synonymes de « dire » ou « exprimer », comme dans cette formule de préterition employée par Rabelais : « le bon homme feut tant joyeux, que possible ne seroit le descripre » (*G*, 136). Lorsqu'il s'applique à un exposé exempt des qualités propres au discours énargique, ce terme est également employé comme synonyme de « définir », « traiter » ou « exposer » : « c'est un tel Polypragmon, que descript Plutarque » (*TL*, 429) et « Hippocrate a descript les *Epidemies* et aultres communes maladies » (*OC*, 946). Le terme

¹¹¹ Comme l'écrit Roberto Romagnino à propos de l'emploi du couple « décrire/description » dans le roman de l'âge baroque : « Le mot *décrire* est alors parfaitement remplaçable par un *verbum dicendi* tel que *dire*, *raconter*, *exposer*. Son objet peut de ce fait être quelque chose d'abstrait ou de trop vague pour être envisagé dans la perspective d'un dénombrement de détails, de la vivacité d'écriture ou de la recherche de pathétisme », dans *Décrire dans le roman de l'âge baroque (1585-1660). Formes et enjeux de l'ekphrasis*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 30-31. La définition donnée par Furetière dans son *Dictionnaire universel* au XVII^e siècle illustre l'appauvrissement du sens rhétorique de la description, qui semble désormais complètement évacué : « Description, se dit aussi d'une definition grossiere et imparfaite, qui donne seulement une idée de la chose, et qui n'en explique pas la nature. » La fonction énargique de l'*ekphrasis* est plutôt à chercher sous le terme d'« image » (l'*eikon* grec) : « Image, se dit aussi des descriptions qui se font par le discours. Cet Orateur a fait une *image* de ce Palais si vive, qu'on croyoit le voir. Ce Predicateur a fait une *image* de l'Enfer si affreuse, qu'il a espouventé tout son auditoire. Les figures de Rhetorique sont des images, des peintures des choses. », dans *Dictionnaire universel*, La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690, vol. I-II.

¹¹² Barthélemy Aneau, *Décades de la description. Forme et vertu naturelle des animaux, tant raisonnables que brutz*, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549.

« décrit » peut également désigner une représentation picturale vive et détaillée, comme dans l’emblématique du temple de la Dive Bouteille où « estoit descript le pays d’Egipte avec le Nil et ses Crocodiles, Cercopithecés, Ibides, Singes, Trochiles, Ichneumones, Hipopotames, et autres bestes à luy domestiques » (*CL*, 821). Synonyme de « figuré », « représenté » ou « montré », l’expression est ici pourvue des qualités du discours énergique (soit l’exposition détaillée et évidente de l’objet). Cette occurrence illustre la mobilité du verbe « décrire » au sein des récits rabelaisiens.

Dans un contexte dénué de toute dimension rhétorique, le verbe « décrire » se rapporte ainsi à l’exposé discursif. Tout un éventail d’occurrences du terme « descript » employé comme synonyme de « récit » et de « représentation » illustre la mobilité et l’instabilité sémantique des mots de la description dans les cinq *Livres*. C’est d’ailleurs le sens que Rabelais confère le plus souvent aux mots de la description, employés comme synonymes d’« écrire » et de « raconter » :

telle route de Fortune feut suyvie par ces Indiens, qui naviguerent en Germanie, et feurent honorablement traictez par le Roy des Suedes [...] : comme descript Cor. Nepos, Pomp. Mela, et Pline apres eulx (*QL*, 540)

Le pilot nous racontoit comment un jour à l’exemple des membres conspirans contre le Ventre, ainsi que descript Æsopé, tout le Royaume des Somates contre luy conspira. (*QL*, 672)

[Gargantua et ses compagnons d’étude] descripvoient quelques plaisans epigrammes en latin : puis les mettoient par rondeaux et ballades en langue Françoisse (*G*, 73)

Un passage témoigne plus particulièrement de la prévalence de cette acception dans la langue de Rabelais. Dans l’épisode de Medamothi sur lequel s’ouvre le *Quart livre*, la tapisserie monumentale achetée par Pantagruel fait l’objet d’une courte description dans laquelle apparaissent trois occurrences du terme « descript » :

Pantagruel par Gymnaste feist achapter la vie et gestes de Achilles en soixante et dixhuict pieces de tapisserie à haultes lisses, longues de quatre, larges de trois toises, toutes de saye Phrygiene, requamée d’or et d’argent. Et commençoit la tapisserie au nopces de Peleus et

Thetis, continuant la nativité d'Achilles, sa jeunesse *descripte* par Stace Papinie : ses gestes et faits d'armes celebres par Homere : sa mort et exeques *descriptz* par Ovide, et Quinte Calabrois : finissant en l'apparition de son ombre, et sacrifice de Polyxene *descript* par Euripides. (*QL*, 541 ; nous soulignons)

Le verbe « décrire », indissociable du contexte discursif, apparaît dans cet extrait comme synonyme d'« exposer » ou d'« écrire ». Même au seuil d'un développement ekphrastique, les mots de la description continuent donc de se rapporter au récit. Il est néanmoins significatif que ce terme soit employé dans une acception dénuée de toute qualité énergique au seuil d'un exposé descriptif. Tous les éléments accumulés depuis l'ouverture du chapitre anticipent l'entrée dans la phase descriptive. Les dimensions et matériaux précieux employés pour la tapisserie et les commentaires qui soulignent la splendeur de l'ouvrage se rapportent tous aux lieux de la description. L'œuvre d'art (et plus particulièrement l'œuvre picturale) constitue en l'occurrence depuis Homère l'objet par excellence de la composition en *ekphrasis*¹¹³. Or, la présentation de la tapisserie est brusquement interrompue pour poursuivre le récit des achats de Pantagruel, comme si le narrateur-guide refusait de s'engager dans un exposé évident bien que tous les éléments concourussent à sa mise en œuvre. Le bon géant, nous apprend-on, « [f]eist aussi achapter trois beaulx et jeunes Unicornes : un masle de poil alezan tostade, et deux femelles de poil gris pommelé » (*QL*, 541), de même qu'un Tarande. C'est finalement ce dernier qui fait l'objet du développement ekphrastique tant attendu¹¹⁴. Une fois de plus, le regard rhétorique trompe l'œil du lecteur en lui offrant à voir un animal fantastique dont la principale faculté est de changer

¹¹³ Sur ce point, voir Perrine Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, ouvr. cité.

¹¹⁴ Cette *ekphrasis* s'inspire de la description de Pline l'Ancien au livre XVIII de l'*Histoire naturelle*. Sur les emprunts de Rabelais au naturaliste romain, voir Claude La Charité, « Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le *Quart livre* et l'exemplaire BSB de l'édition érasmiennne de l'*Histoire naturelle* – Bâle, Froben, 1525 », dans Mireille Huchon, Nicolas Le Cadet et Romain Menini (dir.), *Inextinguible Rabelais*, ouvr. cité, p. 317-339 ; et du même auteur, « Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le *Cinquiesme livre* et l'exemplaire BSB de l'édition érasmiennne de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525) », *L'Année rabelaisienne*, n° 5, 2021, p. 185-199.

d'apparence¹¹⁵. La dimension rhétorique de l'exposé est confirmée par le primat accordé au sens visuel :

je l'ay *veu* couleur changer [...]
je l'ay *veu* certainement verdoyer [...]
en la façon que *voiez* [...]
la couleur de son poil estoit telle que *voiez* es asnes de Meung. (*QL*, 542 ; nous soulignons)

La pause descriptive se poursuit jusqu'à la réintroduction de la narration – et du sens de l'audition qu'elle appelle – au chapitre suivant, lorsque « feurent ouiz du mole dix coups de Verses et Faulconneaux : ensemble grande et joyeuse acclamation de toutes les nauz » (*QL*, 542-543). Cet épisode, indicatif des pratiques descriptives de Maître Rabelais, réinvestit la mécanique du regard déçu via le retardement de la phase descriptive et l'examen d'un animal polymorphe dont les facultés surpassent celles du caméléon¹¹⁶.

Bien que, dans l'œuvre de Rabelais, le vocabulaire de la description renvoie généralement à ce qui est dit ou écrit, certaines occurrences entretiennent un lien plus étroit avec la tradition rhétorique de l'*ekphrasis*¹¹⁷. Dans cette acception, plus rarement attestée chez Rabelais, le verbe « décrire » renvoie à la qualité énergique du discours. C'est dans ce sens que plusieurs occurrences du terme « descript » dotées d'un vernis rhétorique apparaissent dans le *Cinquième livre*. Au terme de leur quête pour obtenir le mot de la Dive Bouteille, les voyageurs de la Thalamège abordent leur destination finale et amorcent la descente vers le temple de la Pontife Bacbuc. La séquence qui suit offre un terreau des plus fertiles à l'exploitation du lexique descriptif. Dans le

¹¹⁵ « [I] change de couleur selon la variété des lieux es quelz il paist et demoure. Et represente la couleur des herbes, arbres, arbrisseaux, fleurs, lieux, pastiz, rochiers, generalement de toutes choses qu'il approche. Cela luy est commun avecques le Poulpe marin, c'est le Polype : avecques les Thoës : avecques les Lycaons de Indie : avecques le Chameleon [...]. » (*QL*, 541-542).

¹¹⁶ Le Tarande possède la faculté de changer de couleur selon son désir et revêtir un pelage rouge ou blanc, couleurs déniées au caméléon.

¹¹⁷ On trouvera une liste exhaustive des occurrences du verbe « décrire » dans les cinq *Livres* dans le tableau 2.

parcours ekphrastique des chapitres XXXVI-XLII, trois occurrences du verbe « décrire » se rapportent ainsi à un exposé doté d'*enargôs*.

Après avoir examiné la composition du vignoble bachique et l'arc menant au temple souterrain (*CL*, XXXIII), le regard descripteur se pose sur le portail et le mécanisme magnétique des portes (*CL*, XXXVI), sur l'aspect intérieur du temple (*CL*, XXXVII) et la « mirifique emblématique » de sa voûte (*CL*, XXXVIII-XXXIX), sur la lampe finement gravée (*CL*, XL-XLI) et la fontaine monumentale trônant au « lieu moyen du temple » (*CL*, XLI-XLII). Au cœur de cette périégèse¹¹⁸ conduite selon les préceptes de l'art oratoire, le narrateur introduit une mise en abyme de l'acte descriptif qui signale l'amorce d'un nouveau développement ekphrastique : « avant qu'entrer à l'exposition de la Bouteille, je vous décriray la figure admirable d'une Lampe » (*CL*, 821). La séquence descriptive se poursuit avec l'examen minutieux de cette « lampe memorable » (*CL*, 823) et de sa fresque gravée en relief :

Au milieu de la voulte estoit un anneau d'or massif attaché, de la grosseur de plein poing : auquel pendoient de grosseur peu moindre, trois chesnes bien artificiellement faites, lesquelles deux pieds et demy en l'air comprenoient en figure triangle une lame de fin or, ronde, de telle grandeur que le diametre excedoit deux coudées, et demye palme. En icelle estoient quatre boucles ou pertuys : en chascune desquelles estoit fixement retenue une boule vuyde, cavée par le dedans, ouverte du dessus, comme petite Lampe, ayant en circonferance environ deux palmes, et estoient toutes de pierres bien precieuses : l'une d'Amethyste, l'autre de Carboucle Lybien, la tierce d'Opalle, la quarte d'Anthracite. Chascune estoit plaine d'eau ardente, cinq fois distillée par Alambic serpentin, inconsumptible comme l'huile que jadis mist Callimachus en la lampe d'or de Pallas en l'Acropolis d'Athenes, avec un ardent lychnion faict part de lin Abestin, [...] part de lin Carpasien, lesquels par feu plustost sont renouvellez que consommez.

Au dessouz d'icelle lame, environ deux pieds et demy, les trois chesnes en leurs figures premieres estoient embouclées en trois anses, lesquelles issoient d'une grande lampe ronde

¹¹⁸ Ce terme tiré du verbe περιηγείσθαι (« tourner autour » à la manière d'un guide de voyage), analogue à la *circumambulatio* latine, est donné par Aphthonios, Ælius Théon et Pseudo-Hermogène comme synonyme d'*ekphrasis* : « ἑκφρασίς ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς » (*PR*, 147) ; voir Pseudo-Hermogène, *Progymnasmata*, dans Michel Patillon (éd. et trad.), *Corpus rhetoricum*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2008, tome 1, p. 202 ; et Ælius Théon, *Progymnasmata*, Michel Patillon (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002, p. 66. On trouve un exemple canonique de ce discours qui « tourne autour » dans la *Description de la Grèce* de Pausanias (dit Le Périégète). On se souviendra d'ailleurs que Rabelais édite en 1534 la *Topographia antiquæ Romæ* de Bartolomeo Marliano, vaste périégèse que l'on a parfois comparée à un guide de voyage de l'ancienne Rome.

de Cristallin trespur, ayans en diametre une coudée et demye : laquelle au dessus estoit ouverte environ deux palmes, par ceste ouverture estoit au milieu posé un vaisseau de cristalin, pareil en forme de coucourde, ou comme à un urinal : et descendoit jusques au fonds de la grande lampe, avec telle quantité de la susdicte eau ardente, que la flamme du lin abestin estoit droictement au centre de la grande lampe. Par ce moyen sembloit donc tout le corps spherique d'icelle ardre, et enflamboyé : par ce que le feu estoit au centre et point moyen. (CL, 822)

Au terme de cet exposé qui emprunte les *topoi* de l'exercice ekphrastique, le narrateur observe que le scintillement de la fontaine répond à l'éclat des « lampes cy dessus descriptes » (CL, 827). Les deux occurrences du verbe « décrire » qui ceignent l'exposition détaillée de la lampe et de la fontaine participent à l'encadrement de la séquence descriptive. Ces termes placés au seuil du développement ekphrastique constituent un exemple emblématique de l'emploi des mots de la description en contexte rhétorique. Ceux-ci sont alors dotés d'une fonction métadiscursive et illustrent la dimension rhétorique de l'exposé ekphrastique.

Une autre occurrence du terme « descript » employé comme motif d'encadrement apparaît lors de la description de l'archiduc des Chats-fourrés, conforme aux lieux de l'*ekphrasis* :

Le pis fut, quant passames le Guichet. Car nous fusmes presentez pour avoir nostre bulletin et descharge, devant un monstre le plus hideux, que jamais fut *descrit*. On le nommoit Grippe-minaud. Je ne vous le scaurois mieux comparer, qu'à Chimere, ou à Sphinx et Cerberus, ou bien au simulachre d'Osiris, ainsi que le figuroyent les Egyptiens, par trois testes ensemble jointes : savoir est d'un lyon rugient, chien flattant, et d'un loup baislant, entortillées d'un dragon soy mordant la queuë, et de rayons scintillans à l'entour. Les mains avoit plaines de sang, les griphes comme de harpye, le museau à bec de corbin, les dens d'un sanglier quadrannier, les yeux flamboyans comme une gueule d'enfer, tout couvert de mortiers entrelassez de pillons, seulement apparoissoyent les griphes. Le siege d'iceluy et de tous ses collateraux Chats garaniers, estoit d'un long rattelier tout neuf, au dessus duquel par forme de revers instablées estoient mangeoires fort amples et belles, selon l'advertissement du gueux. À l'endroit du siege principal, estoit l'image d'une vieille femme, tenant en main dextre un fourreau de faucille, en senestre une ballance, et portant bezicles au nez. Les coupes de la ballance estoient de deux gibbescieres veloutées : l'une pleine de billon, et pendente, l'autre vuide et longue eslevée au dessus du tresbuchet. Et suis d'opinion que c'estoit le pourtraict de justice Grippe-minaudiere [...]. (CL, 751-752 ; nous soulignons)

Si le vocabulaire de la description permet d'introduire l'exposé énergique et de souligner sa nature rhétorique, le procédé d'encadrement des descriptions dans l'œuvre de Rabelais est, d'une manière

générale, assuré par la sollicitation du sens visuel. Il en va ainsi de la description physique de Gargantua et de sa livrée qui débute par un verbe de vision, passe rapidement au registre auditif sollicité au début du chapitre VII par le « cry horrible » du géant (*G*, 23), puis retourne à la vue. À mesure que s'affaiblit l'appel strident du bambin, les facultés visuelles sont à nouveau sollicitées : « le faisoit bien *veoir*, car il portoit bonne troigne, et avoit presque dix et huy mentons :et ne crioit que bien peu (*G*, 23) ». L'exposition de la livrée de Gargantua accumule dès lors les verbes de vision, signalant ainsi l'entrée dans la phase descriptive : « *voyans* la belle brodure de canetille » (*G*, 25), « la faisoit bon *veoir* » (*G*, 25), « telle que *voyez* es coulz des tourterelles, qui resjouissoit merueilleusement les *yeulx* des spectateurs » (*G*, 26), « en la plus merueilleuse façon, que jamais feust *veue* » (*G*, 27). Il serait inutile de multiplier les citations, les exemples de ce procédé d'encadrement étant légion dans l'œuvre de Rabelais. Il est toutefois significatif que les perceptions jouent un rôle signalétique dans les exposés descriptifs qui engagent une rupture de la voix narrative et sollicitent le regard rhétorique.

ANATOMIE DE LA DESCRIPTION RABELAISIIENNE

Le terme « description » possède parfois le sens d'une représentation détaillée. On retrouve cette acception dans le portrait de Quaresmeprenant qui, comme le pendu d'Étienne Dolet¹¹⁹, a l'honneur d'être disséqué par Rabelais aux chapitres XXX-XXXII du *Quart livre*. À la demande de Pantagruel, le monstre allégorique qui règne sur l'île de Tapinois est « anatomisé et descript » (*QL*, 608) par Xenomanes. Ce dernier procède d'abord à l'énumération des parties internes de Quaresmeprenant dans un ordre descendant (de la cervelle à la vessie), avant d'en exposer les

¹¹⁹ Dans un poème daté de 1538, Étienne Dolet mentionne le cadavre du pendu disséqué à Lyon par Rabelais durant son cours public d'anatomie. Voir Étienne Dolet, « Carmen XVIII », dans *Carminum libri quatuor*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1538, p. 164-165 (nouvellement édité et traduit par Catherine Langlois-Pézeret dans *Carmina*, Genève, Droz, 2009).

parties externes en suivant le mouvement inverse (des pieds à la tête)¹²⁰. Le troisième chapitre qui clôt ce triptyque expose les « contenance » de Quaresmeprenant qui sont, selon l'expression de Mireille Huchon, les « extériorisations du corps¹²¹ ». Cette séquence considérée par Philippe Hamon comme un exemple canonique du genre descriptif¹²² adopte la méthode descriptive employée dans les traités d'anatomie que Rabelais, en sa qualité de « docteur en médecine » ayant conduit des dissections publiques et d'éditeur des textes médicaux d'Hippocrate, de Galien et de Giovanni Manardo, ne pouvait ignorer. Avant d'inviter son fils à « visiter les saintes lettres » (*P*, 245), Gargantua incite d'ailleurs Pantagruel à consulter « les livres des mediciens Grecz, Arabes, et Latins, sans contemner les Thalmudistes, et Cabalistes » (*P*, 245) et vante les vertus de la dissection : « par frequentes anatomies acquiers toy parfaicte congnoissance de l'aulture monde, qui est l'homme » (*P*, 245).

En procédant d'abord à l'examen des parties internes du corps de Quaresmeprenant dans un mouvement descendant, Rabelais adopte la disposition traditionnelle de l'exposé anatomico-physiologique, tel que pratiqué par Charles Estienne dans *La dissection des parties du corps humain*. Dans le premier des trois livres qui composent cet ouvrage fondateur, dont la publication est contemporaine de celle du *Quart livre*, le polymathe commence sa démonstration par « les os comme fondementz du corps et suyvant jusques aux cuyr exterior¹²³ », sur le modèle de Galien. Comme l'explique Estienne à l'ouverture de son traité d'anatomie :

¹²⁰ L'ordre descriptif de l'anatomisation de Quaresmeprenant a fait l'objet d'une étude par Marie-Madeleine Fontaine, « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale », dans James A. Coleman et Christine M. Scollen-Jimack (dir.), *Rabelais in Glasgow*, Glasgow, Glasgow University, 1984, p. 87-112.

¹²¹ Mireille Huchon (éd.), *OC*, 1542, n. 1.

¹²² Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 135.

¹²³ Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain*, Paris, Simon de Colines, 1546, p. 7 ; traduction française de l'édition latine publiée sous le titre *De dissectione partium corporis humani*, Paris, Simon de Colines, 1545. La même disposition est adoptée dans plusieurs traités anatomiques contemporains, comme celui d'André Vésale, *De humani corporis fabrica septem*, Bâle, Johannes Oporinus, 1543. Voir aussi les *Œuvres* d'Ambroise Paré, Évelyne Barriot-Salvadore, Jean Céard et Guylaine Pineau (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019, 4 vol.

[Nous] avons delibere densuyvre lordre de nature comme si nous avions a composer ung corps. Cest asscavoir en commençant par les os comme fondementz du corps et suyvant jusques aux cuyr exterieur. À laquelle intention nest du tout repugnant Galien quant il dit quil fault premierement congnoistre la nature des os.¹²⁴

Ainsi le premier livre se termine-t-il naturellement par l'énumération des parties externes du corps humain « en commençant du hault de la teste jusques au bout des piedz¹²⁵ ». Cette méthode est conforme au principe de l'échelle des valeurs qui joue un rôle fondamental dans l'épistémè de la Renaissance, et en vertu duquel les parties élevées sont connotées positivement et celles du bas négativement, dans l'esprit de la *scala naturæ*¹²⁶.

L'exposé de Xenomanes est conforme aux principes de composition de l'*ekphrasis*, qui constitue comme l'on sait l'un des exercices rhétoriques les plus techniques qui entrent dans la formation des futurs orateurs. On lit dans les manuels scolaires de rhétorique édités à la Renaissance que « la description ira de ce qui est premier à ce qui est dernier, c'est-à-dire de la tête aux pieds, celle des faits dira ce qui a précédé et les faits eux-mêmes, puis ce qui s'ensuit habituellement, celle des temps et des lieux se tirera des choses environnantes » (*PR*, 147). Cette mécanique descriptive traverse l'ensemble de la production écrite de l'Ancien Régime. On en trouve un exemple dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, pour la description de la déesse Vénus :

Ses cheveux étincelaient comme petits filets d'or et étaient entortillés à l'entour de son front, puis pendants dessus ses épaules où ils faisaient un gracieux repli, et de là descendaient jusques à l'eau, sur laquelle ils nageaient tout à l'entour de la déesse, qui avait en sa tête un chapeau de fleurettes, mêlées de pierres précieuses, les yeux amoureux et rians, les joues

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹²⁶ Principe axiologique déterminant dans l'épistémè de la Renaissance, l'échelle naturelle des êtres (*scala naturæ* ou *scala creaturarum*) informe l'organisation des savoirs depuis l'Antiquité grecque et latine. On retrouve une application de ce paradigme dans le principe de classification développé par Aristote pour l'*Histoire des animaux*. Au Moyen Âge, les travaux de Raymond Lulle (en particulier le *Liber de ascendo et descendo intellectus* rédigé au XIV^e siècle) ont de plus joué un rôle de premier plan dans le développement de la pensée scalaire.

vermeilles, la bouche petite et délicate, le col droit, rond et uni, la poitrine relevée et polie comme albâtre, les mamelles rondes avec grand espace entre deux.¹²⁷

Un autre exemple en est donné dans un blason anatomique contemporain de Rabelais où le poète anonyme louange le corps féminin :

Front plus polly que n'est le blanc yvoire,
Qui faict trouver sa blanche toille noire,
Yeulx doux, rians, plaisans en apparence,
En qui lon voit le nenny sans defence,
Nez droict et beau, bouche ronde, et vermeille,
Espaisse, et molle, à nulle autre pareille,
Alayne chaulde, ô comme tu mes douce,
Lors que ta langue à la mienne repoulse.
O blanche Joue, ô sang qui en vous monte [...]
O belle gorge, ô blancheur tant unie,
O dur tetin de quoy jay tant denvie,
O battement de cueur, et de poictrine
Quant fort amour anticipe lalaine,
O douce main, molle, blanche et charnue,
Quand je te prens, tout le sang si me mue.
Jambe legiere à marche promptement,
La où tu sçais qu'est venu ton amant,
O grosse cuisse, ô fesse bien troussée [...]¹²⁸

Or, dans le second chapitre de la séquence descriptive du *Quart livre* où Xenomanes énumère les parties externes du maître de Tapinois dans un ordre ascendant, Rabelais prend le contre-pied des canons rhétoriques. Comme l'a justement observé Philippe Hamon, ce portrait qui ressortit à la tradition de l'*ekphrasis prosôpon* « parodie l'ordre normal du genre descriptif (blason, etc.)¹²⁹ ».

Cette séquence procède de plus au renversement de la *dispositio* traditionnellement adoptée pour

¹²⁷ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Gilles Polizzi (éd.) et Jean Martin (trad.), Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1994, p. 327 (nouvellement réédité à Paris, aux éditions Pocket, dans la collection « Agora », en 2017). On pourrait également citer la description de Rosemonde et celle de Pyralius dans les *Contes amoureux* de Jeanne Flore. Voir Jeanne Flore, *Les contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Régine Reynolds-Cornell (éd.), Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

¹²⁸ Anonyme, « Le corps », dans Albert-Marie Schmidt (éd.), *Poètes du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 346. La structure des « Blasons du corps féminin » reproduits dans cette anthologie emprunte elle-même une cinétique descendante qui débute par l'éloge des cheveux et se termine sur le blason du pied.

¹²⁹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, ouvr. cité, p. 135.

la description d'un personnage dans les récits de voyage¹³⁰ et les traités d'anatomie. À cet être contre-nature issu de la tradition carnavalesque convient en effet une « *ekphrasis* inversée ». Rabelais semble avoir pris au pied de la lettre la recommandation des pédagogues de la période classique qui préconisaient de modeler le style de l'*ekphrasis* « à l'imitation des sujets décrits » (*PR*, 148).

En mettant en scène puis en inversant la mécanique descriptive canonique dans le diptyque formé des chapitres XXX-XXXI, l'auteur du *Quart livre* exhibe donc à la fois le modèle et le contre-modèle de l'*ekphrasis*. Le renversement épistémologique contenu dans la *dispositio* de cet épisode¹³¹ est indicatif du traitement ludique réservé par Rabelais au discours descriptif dans les cinq *Livres*¹³². La parodie du genre descriptif émane aussi de l'impossibilité de voir les parties internes sans procéder à l'autopsie du « dictateur de Moustardois » (*QL*, 606) qui nous est « montré de loing » (*QL*, 606). Cette description invraisemblable repose sur un paradoxe insurmontable : comment donner à voir ce qui est par essence dissimulé (thématique problématisée dans le nom même du pays de Tapinois) ? L'auteur semble mettre ici en pratique l'assertion

¹³⁰ Sur ce point, voir Florence Dobby-Poirson, « Entre les *mirabilia* et l'étude anatomique. Quaresmeprenant », dans Diane Desrosiers *et al.* (dir.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. LVI, 2017, p. 513-522.

¹³¹ Pour Jean-Philippe Beaulieu, les descriptions rabelaisiennes sont très fortement ancrées dans l'*épistémè* médiévale et reproduisent le système hiérarchique au cœur de l'organisation des savoirs à la Renaissance. Comme l'écrit le critique : « Même s'ils sont périphériques par rapport à l'univers connu, les nouveaux mondes explorés par les voyageurs du *Quart Livre* sont soumis aux mêmes lois universelles d'ordre divin et, par conséquent, au même système analogique qui permet d'assimiler linguistiquement le "différent" au "semblable" en l'inscrivant dans une organisation hiérarchique pyramidale dont Dieu est le sommet et la condition d'existence. L'économie centripète des descriptions de Rabelais reflète donc une dynamique épistémologique conjonctive dont les éléments – tout comme ceux du texte – tendent vers un point commun en reproduisant l'organisation théocentrique de l'univers », dans « La description de la nouveauté dans les récits de voyage de Cartier et de Rabelais », *Renaissance et Réforme*, vol. IX, n° 2, 1985, p. 108.

¹³² Dans une étude sur les fables rabelaisiennes (premier exercice de composition à figurer dans le cursus progymnasmatique), Paul J. Smith remarque que notre auteur procède à une même transgression parodique des règles de composition énoncées dans les *Progymnasmata* : « On constate donc que le comique de Rabelais réside pour une grande partie dans le travestissement des structures conventionnellement rhétoriques, bien connues du lecteur cultivé du XVI^e siècle, imprégné, dès sa jeunesse, des *Progymnasmata* scolaires », dans « Fable ésope et *dispositio* épédictique : pour une approche rhétorique du *Pantagruel* », art. cité, p. 104. Sur les fables de Rabelais, voir également Mireille Huchon, « Rabelais fabulateur », dans Frédéric Calas et Nora Viet (dir.), *Séductions de la fable, d'Ésope à La Fontaine*, art. cité, p. 179-192.

formulée par Celio Calcagnini au seuil de l'apologue *Les Géants (Gigantes)* : « *Si formam indicaro, excitabo risum legentibus* » (« si je décrivais sa forme, je ferais rire mes lecteurs¹³³ »).

LA DESCRIPTION À L'ÉPREUVE DE L'ANALOGIE

Dans *La dissection des parties du corps humain*, la qualité énergique du texte de Charles Estienne, qui parvient à « mettre [son objet] sous les yeux » du lecteur, lui confère une certaine efficacité rhétorique. On lit en l'occurrence à l'ouverture de *La dissection* que « ladicte description est en sorte bastie et construite comme si lesdictes parties du corps estoient encor de present exposees devant voz yeulx¹³⁴ ». L'emploi de « portraits » s'inscrit d'ailleurs dans une stratégie visuelle visant à donner l'« ombre » d'une dissection :

Car si les escriptz contentent lesprit et la memoire, aussy pouvons nous dire que la peinture contentera lœil et la veue de la chose absente, aultant ou a peu pres comme si elle estoit presente. Les escriptz supplient la parole : et les protraictz (combien que muetz) portent la forme et facon des choses devant les yeulx, en sorte quilz nont aultre mestier de parole. Parquoy pour plus commodement satisfaire a lœil et a la memoire, avons conjoint lanatomie paincte avec la description des parties du corps humain : affin que quant naurez le corps en main, pour vous contenter de quelque doubte, puissiez avoir recours a ceste umbre : attendant (comme dict a esté) lopportunité et meilleure occasion.¹³⁵

Les descriptions anatomiques d'Estienne permettent ainsi de donner à voir par écrit le corps sans « toute jour avoir le rascor a la main¹³⁶ ». Autrement dit, elles rendent apparent un objet absent au chirurgien ou à l'élève de médecine grâce à un exposé discursif doté d'évidence.

¹³³ Celio Calcagnini, *Opera aliquot*, Bâle, Froben, 1544, p. 622 (nous traduisons). L'épisode qui suit directement cette formule est emprunté et traduit par Rabelais pour la description de Physis et Antiphysie (*QL*, 614-615) sur laquelle se conclut l'anatomie de Quaresmeprenant. Sur la « traduction déformante » à laquelle se livre Rabelais, on pourra lire Romain Menini, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève, Droz, 2009, p. 179 *sqq.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. [i]. Hélène Cazes n'hésite pas à employer le terme d'*ekphrasis* pour qualifier l'entreprise de *La dissection* dans « "Démonstrer à l'œil" l'ombre d'une dissection. L'illusion théâtrale du corps humain selon Charles Estienne (1545, 1546) », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 29, 2015, p. 305-343. Sur le rôle de la vue dans la construction des savoirs au XVI^e siècle, voir Violaine Giacomotto-Charra et Myriam Marrache-Gouraud (dir.), « Voir pour savoir ? », dans *La Science prise aux mots. Enquête sur le lexique scientifique de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 231-251.

¹³⁵ Charles Estienne, *La dissection des parties du corps humain*, ouvr. cité, p. 6-7.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 6.

La description de Xenomanes procède d'une tout autre logique. Le portrait que le guide dresse d'un être absent de l'île de Tapinois (synonyme de dissimulation) permet à frère Jean de « veoir et entendre l'estat de Quaresmeprenant » (*QL*, 612) et de reconnaître le monstre que Pantagruel « eust volontiers veu en personne » (*QL*, 606). Au terme de l'anatomisation de Quaresmeprenant, le moine s'exclame ainsi : « Voylà le guallant [...]. C'est mon home. C'est celui que je cherche » (*QL*, 614). Tout se passe comme si la description facétieuse de Xenomanes était pourvue des qualités d'évidence et de détail propres à l'exposé ekphrastique. Pantagruel l'exhortait d'ailleurs à lui fournir un portrait intégral du « grand Lanternier » : « aussi me exposez sa forme et corpulence en toutes ses parties » (*QL*, 607). Pour l'anatomisation de Quaresmeprenant, Xenomanes recourt à un procédé analogique conforme à la méthode descriptive mise en œuvre dans les traités d'anatomie¹³⁷. C'est donc naturellement sur une série de comparaisons, parfois facétieuses¹³⁸, que s'élabore la séquence descriptive :

Les orteilz avoit, comme une espinette organisée.
Les ongles, comme une vrilte.
Les pieds, comme une guinterne.
Les talons, comme une massue.
La plante, comme un creziou.
Les jambes, comme un leurre.
Les genoilz, comme un escabeau. (*QL*, 610-611)

Ces comparaisons, aussi « exactes » puissent-elles s'avérer¹³⁹, contreviennent à la qualité énergique de l'exposé. En cherchant à mettre son objet « sous les yeux », le comparant montre toujours autre chose que la partie décrite, empêchant la formation d'une vive représentation dans l'imagination du lecteur. Comme le précise Louise Million : « Cette anatomie, loin d'offrir une

¹³⁷ Sur cette question, voir Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XII, 1976.

¹³⁸ Le cerveau de Quaresmeprenant est par exemple comparé au « couillon gausche d'un Ciron masle » (*QL*, 608).

¹³⁹ Dans un article sur l'anatomisation de Quaresmeprenant, André Gouazé s'étonne, après A. F. Le Double, du « génie de l'observation » et des images données par Rabelais, qu'il n'hésite pas à rapprocher d'un Léonard de Vinci. Voir « Rabelais et l'anatomie », dans Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque international de Tours (24-29 septembre 1984)*, Genève, Droz, 1988, p. 97-101.

vision claire, explicative de l'être décrit, présente un fourmillement d'images antagonistes, prises dans un réseau analogique d'une étendue effrayante¹⁴⁰. » Les quinze derniers éléments de la description des parties internes procèdent d'un même renversement parodique en illustrant des facultés abstraites (la mémoire, le sens commun, l'imagination, etc.), par définition impossibles à représenter.

La liste vertigineuse de comparaisons énoncées par Xenomanes, productrice d'images aussi insolites qu'éclectiques, parodie la méthode analogique employée dans les ouvrages médicaux contemporains. En recourant à ce procédé, Rabelais prend le contre-pied de la logique descriptive, le sens premier du terme *ekphrasis* étant celui d'une représentation détaillée. Comme l'explique Louise Million, l'analogie procède plutôt à un dédoublement de l'objet décrit, sans parvenir à en fixer les contours de façon précise :

La figure analogique de Quaresmeprenant fonctionne par une duplication permanente. À chaque fois, l'image ajoutée à l'élément comparé s'en éloigne considérablement. L'anatomie de Quaresmeprenant se multiplie en écartèlements analogiques.¹⁴¹

Le portrait de Quaresmeprenant acquiert ainsi une portée parodique dénotée par le renversement de la mécanique descriptive et l'emploi ludique des figures analogiques.

De toute évidence, là où la démonstration de Charles Estienne cherchait à se faire l'« ombre » d'une dissection, l'exposé anatomique de Xenomanes n'est plus que l'ombre d'une description. Cette séquence illustre du moins le *modus operandi* de Rabelais qui, en subvertissant les codes de composition d'une description anatomique, parvient à détourner le regard du lecteur et à restreindre la qualité énergique du discours. Ce jeu parodique, caractéristique des épisodes

¹⁴⁰ Louise Million, « Le tremblement de la figure analogique chez Rabelais. Entre la bête et l'homme », *Images Re-vues*, n° 6, 2009, en ligne (<https://journals.openedition.org/imagesrevues/385>). Le même constat est émis par Florence Dobby-Poirson : « voulant créer l'*evidentia*, l'analogie la rend inopérante par son excès », dans « Entre les *mirabilia* et l'étude anatomique. Quaresmeprenant », art. cité, p. 518.

¹⁴¹ *Ibid.*

descriptifs dans les fictions rabelaisiennes, s'exprime de façon encore plus éloquente dans le récit de fondation de l'abbaye de Thélème sur lequel se clôt le *Gargantua*.

DEUXIÈME PARTIE

UNE *EKPHRASIS* « AU CONTRAIRE DE TOUTES AULTRES »

En reconnaissance des services de frère Jean durant la guerre picrocholine, Gargantua lui offre le pays de Thélème où fonder une abbaye « au contraire de toutes aultres » (*G*, 137). « [R]éverie égalitaire¹⁴² » inspirée des châteaux de Chambord et de Madrid, l'« utopie thélémitique¹⁴³ » rompt avec les institutions monastiques auxquelles elle substitue une micro-société réglée sur la devise *Fay ce que voudras*. Largement redevable au récit-cadre du temple des Grands rhétoriciens¹⁴⁴ et à la description du royaume d'Eleuthéride dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*¹⁴⁵, la séquence descriptive qui couvre les six derniers chapitres du *Gargantua*¹⁴⁶ est avant tout un prodigieux exercice rhétorique au sein duquel Rabelais déjoue les codes de composition

¹⁴² Mireille Huchon (éd.), *OC*, 1044.

¹⁴³ L'abbaye de frère Jean ne correspond que partiellement aux traits du genre de l'« utopie » tels que définis par Françoise Choay. Cette dernière considère plutôt l'anti-monastère comme une « fausse utopie » et y voit même « l'antinomie de l'architecture utopique » (*La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980, p. 54-59).

¹⁴⁴ Diane Desrosiers, « L'Abbaye de Thélème et le temple des Grands Rhétoriciens », *Études rabelaisiennes*, vol. XXXIII, 1998, p. 241-248 ; voir aussi de la même auteure, « Le Temple chez les Grands Rhétoriciens », *Moyen Français*, n° 34, 1994, p. 95-104.

¹⁴⁵ La parenté entre ces deux séquences a été mise en lumière par Gilles Polizzi dans « Thélème ou l'éloge du don : le texte rabelaisien à la lumière de l'*Hypnerotomachia Poliphili* », *Renaissance, Humanisme, Réforme*, n° 27, 1987, p. 39-59. Sur l'intertexte colonnien, on pourra également consulter Olivier Pédeflous, *Dans l'Atelier de Rabelais. Des recherches philologico-antiquaires à l'archéologie de la geste de Pantagruel*, ouvr. cité.

¹⁴⁶ Dans son édition critique de *L'Abbaye de Thélème* (Paris, Droz, 1949 [1947]), Raoul Morçay adopte un découpage différent du nôtre en présentant les sept derniers chapitres du *Gargantua*. Cette sélection, qui inclut les décrets formulés par Gargantua au chapitre LII et l'énigme en prophétie du chapitre LVIII, ne se restreint toutefois pas strictement au parcours descriptif qui constitue l'objet de la présente analyse. Le discours en *ekphrasis* amorcé au début du chapitre LIII s'étend en réalité sur les six derniers chapitres.

littéraire alors même qu'il parodie le motif du « moniage » pratiqué dans les romans de chevalerie¹⁴⁷.

Après avoir énuméré les ressources extraordinaires réunies par Gargantua pour la fondation de l'anti-monastère, Alcofribas invite le lecteur à un parcours ambulatoire autour de l'édifice :

Le bastiment feut en figure exagone en telle façon que à chascun angle estoit bastie une grosse tour ronde : à la capacité de soixante pas en diametre. Et estoient toutes pareilles en grosseur et protraict.

La riviere de Loyre decouloit sus l'aspect de Septentrion. Au pied d'icelle estoit une des tours assise, nommée Artice. Et tirant vers l'Orient estoit une aultre nommée Calaer. L'aultre ensuivant Anatole. L'aultre après Mesembrine, l'aultre après Hesperie. La derniere, Cryere. (G, 139)

Le souffle descripteur, porté par le « bel air » de la tour Calaer (au nord-ouest) qui nous mène jusqu'à la brise glacée de la tour Cryere (au nord-est), observe un mouvement horaire qui ouvre la phase descriptive¹⁴⁸. Après avoir présenté la configuration géométrique de l'espace, la description architecturale se poursuit avec une vue en coupe de la façade :

Entre chascune tour estoit espace de troys cent douze pas. Le tout basty à six estages, comprenant les caves soubz terre pour un. Le second estoit voulté à la forme d'une anse de panier. Le reste estoit embrunché de guy de Flandres [...]. Entre chascune tour au mylieu dudict corps de logis estoit une viz brisée dedans icelluy mesmes corps. [...] Depuis la tour Artice jusques à Cryere estoient les belles grandes librairies en Grec, Latin, Hebrieu, François, Tuscan, et Hespaignol : disparties par les divers estaiges selon iceulx languages. [...] Depuis la tour Anatoles jusques à Mesembrine estoient belles grandes galeries toutes pintes des antiques prouesses, histoires et descriptions de la terre. (G, 140)

Avant d'introduire le lecteur à l'intérieur du logis, Alcofribas procède donc en deux étapes distinctes en représentant, dans un premier temps, la forme géométrique de l'édifice et, dans un deuxième temps, son aspect extérieur. Comme l'estime Gilles Polizzi, on peut voir dans la

¹⁴⁷ Jean Céard a bien montré comment l'abbaye rabelaisienne « dénature » le modèle des romans de chevalerie. Sur ce point, voir Jean Céard, « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », *Études rabelaisiennes*, vol XXI, 1988, p. 237-248 ; et Diane Desrosiers, « Les *Chroniques gargantuines* et la parodie du chevaleresque », *Études françaises*, vol. XXXII, n° 1, 1996, p. 85-95.

¹⁴⁸ De la tour Artice (Nord), le regard descripteur nous conduit ensuite vers Anatole (Ouest), Mesembrine (Sud) et Hespérie (Est).

succession de ces deux phases l'adoption d'une mécanique calquée sur la « méthode descriptive colonienne ». En faisant précéder l'élévation de la façade (orthographie) par le plan de l'édifice (ichnographie), la description de l'abbaye de Thélème suivrait en réalité la *dispositio* du *De architectura* de Vitruve qui sert de modèle au texte de Francesco Colonna¹⁴⁹. Aux décors antiquisants empruntés à l'*Hypnerotomachia Poliphili* (que l'on pense à la fontaine des trois grâces ou à l'esthétique merveilleuse de l'univers colonnien) s'ajouterait un mode de représentation de l'espace hérité de la tradition vitruvienne. Comme le fait valoir Polizzi, les conséquences de l'adoption de cette « méthode » dans le *Gargantua* sont essentiellement d'ordre conceptuel : « la description ne nous fait pas voir mais concevoir l'édifice, l'objet du discours n'est pas Thélème mais le mouvement de l'idée qui produit Thélème¹⁵⁰ ». Ce passage relèverait ainsi d'une schématisation statique de l'espace par la pensée plutôt qu'elle n'engagerait le lecteur à une visite active des lieux. Autrement dit, en s'appuyant sur le modèle colonnien, l'architecte du temple de la libre-volonté « ne décrit pas ce que verrait le promeneur mais, selon la méthode vitruvienne, le mouvement de la pensée concevant l'édifice¹⁵¹ ». Une série d'éléments nous invite cependant à nuancer cette hypothèse de lecture qui évacue du texte rabelaisien la qualité énergique du discours.

LE CHEMIN DE THÉLÈME

L'argument d'une « méthode vitruvienne » adaptée et simplifiée par Rabelais a pour effet de conférer au chapitre LIII une autonomie relative qui masque la séquence logique dans laquelle s'inscrit la description topographique. Cette lecture ne permet pas de rendre compte de la

¹⁴⁹ Sur les notions d'*ichnographia*, *orthographia* et *scænographia*, on pourra consulter les définitions données par Vitruve dans *De l'architecture*, édition dirigée par Pierre Gros, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Editio minor », 2015, p. 25-27.

¹⁵⁰ Gilles Polizzi (éd.), « Présentation », dans Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, ouvr. cité, p. XIII. Nous soulignons.

¹⁵¹ *Ibid.*

mécanique descriptive à l'œuvre dans les derniers chapitres du *Gargantua*. Le passage commenté par Polizzi constitue en réalité le point de départ d'une « galerie de tableaux » qui mène le visiteur de l'extérieur (*G*, LIII-LIV) à l'intérieur du sanctuaire (*G*, LV), avant de revenir à l'espace extérieur (*G*, LV-LVI). Ce mouvement d'entrée et de sortie qui guide le lecteur entre les différentes parties de l'édifice et de ses dépendances constitue un véritable parcours ambulateur au sein duquel le regard descripteur se porte tantôt sur le complexe architectural, tantôt sur la tenue et l'emploi du temps des Thélémites. Après avoir complété le tour de l'édifice et examiné chacun des étages, le visiteur entre par la porte de Thélème et accède à l'intérieur de l'abbaye. Le parcours circulaire sur lequel s'amorce la visite du temple correspond à la cinétique observée par François Rigolot selon qui « Rabelais nous force à faire le tour de la bâtisse ; il nous prend par la main et nous oblige à visiter chaque ouvrage¹⁵² ». Cette dynamique périégétique est conforme au mouvement préconisé dans les manuels de rhétorique pour la composition d'une description. Du « milieu de la basse court » (*G*, 144), le visiteur est ensuite conduit au « dedans du logis » et observe les dépendances qui y font face. Au terme d'un examen détaillé du costume des religieux, il se dirige enfin vers le « boys de Theleme [où] estoit un grand corps de maison long de demye lieue » (*G*, 148). Le titre des chapitres est d'ailleurs indicatif de l'entrée dans la phase descriptive qui débute au chapitre LIII et se poursuit jusqu'au chapitre LVIII : « comment feust bastie et dotée l'abbaye des Thelemites » (*G*, LIII), « comment estoit le manoir des Thelemites » (*G*, LV), « comment estoient vestuz les religieux et religieuses de Theleme » (*G*, LVI) et « comment estoient reiglez les Thelemites à leur maniere de vivre » (*G*, LVII). La séquence, ponctuée de deux pièces versifiées, prend fin avec l'énigme en prophétie qui « n'est autre chose qu'une description¹⁵³ », comme le signale Thomas

¹⁵² François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, ouvr. cité, p. 83.

¹⁵³ Thomas Sébillet, « De l'Énigme », *Art poétique français* [1548], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 134.

Sébilllet dans son *Art poétique françoys*. La rupture grammaticale liée au passage du passé simple (« temps signalétique de l'effet-récit¹⁵⁴ ») à l'indicatif imparfait est également indicative de l'entrée en scène de la pause descriptive. Le changement de temps narratif institué au début du chapitre LIII, tout juste après l'acte de fondation de Thélème, engage une rupture avec la *narratio* :

Le bastiment feut en figure exagone en telle façon que à chascun angle estoit bastie une grosse tour ronde : à la capacité de soixante pas en diametre. Et estoient toutes pareilles en grosseur et protraict. (G, 139)

Tout indique que la séquence descriptive mise en œuvre à la fin du *Gargantua* s'inscrit dans une tradition plus large que la méthode employée dans les livres d'architecture et ressortit plutôt à la catégorie rhétorique de l'*ekphrasis*. En s'exerçant à la composition d'une fresque descriptive, Rabelais illustre toute une typologie de l'*ekphrasis*. À la description des lieux et des vêtements des Thélémites s'ajoute en effet une « description de manière¹⁵⁵ » au chapitre LVII. L'abstracteur de quinte-essence, historiographe du roi de surcroît, pratique ainsi un exercice préliminaire particulièrement mis à contribution dans les textes historiques. Comme l'écrit Ælius Théon : « l'utilité de ce qu'on appelle le lieu et de la description saute aux yeux : leur emploi est constant chez les anciens, principalement celui de la description chez tous les historiens¹⁵⁶ ». On lit d'ailleurs dans les *Œuvres morales* de Plutarque (dont Rabelais est un avide lecteur¹⁵⁷) que le meilleur historien est celui qui anime son récit, sur le modèle de Thucydide qui recourt à l'évidence pour faire de l'auditeur un spectateur¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, ouvr. cité, p. 65.

¹⁵⁵ Voir la typologie donnée par Ælius Théon dans *Progymnasmata*, ouvr. cité, p. 66-69.

¹⁵⁶ Ælius Théon, *Progymnasmata*, Michel Patillon (éd. et trad.), ouvr. cité, p. 2.

¹⁵⁷ Voir Romain Menini, « Le dernier Plutarque de Rabelais », dans Rosanna Gorris-Camos et Alexandre Vanautgaerden (dir.), *Les Labyrinthes de l'esprit. Collections et bibliothèques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015 ; et du même auteur, « Les premiers Plutarque de Rabelais », dans *Rabelais altérateur. « Græciser en François »*, ouvr. cité, p. 563-598.

¹⁵⁸ Rapporté par Glyn P. Norton dans « Rabelais and the Epic of Palpability : *Enargeia* and History (*Cinquièmes Livre* : 38-40) », art. cité, p. 182.

Pour la description de l'abbaye de Thélème, le narrateur emploie en outre une série de déictiques spatiaux qui orientent le regard et permettent de « mettre sous les yeux » du lecteur l'objet de son exposé. Les couleurs, dimensions et matériaux précieux employés pour la construction de l'édifice forment une série d'éléments visuels qui renforcent la représentation de l'anti-monastère et sollicitent le sens de la vue. Les traits de détail et d'évidence, tous deux présents dans la description du temple rabelaisien, confèrent au passage une nette dimension rhétorique. La présence de diverses mesures de fonction référentielle constitue un indice supplémentaire d'entrée en scène de la phase descriptive. Les nombres, les noms propres, les énumérations et les accumulations produisent un « effet de liste qui est le trait fondamental du descriptif¹⁵⁹ » et qui confèrent à l'exposé ekphrastique sa qualité d'évidence. Aussi voit-on s'enchaîner des quantités démesurées à l'ouverture du chapitre LIII qui produisent un effet parodique, à l'image des « vingt et sept cent mille huit cent trente et un[e] » pièces d'or (*G*, 139), des « seze cent soixante et neuf mille » écus (*G*, 139) et des « vingt troys cent soixante neuf mille cinq cens quatorze » pièces de monnaie (*G*, 139) perçues pour la fondation de l'abbaye. Les éléments architecturaux sont décrits avec le même souci du détail, à l'image des tours distancées de « troys cent douze pas » (*G*, 140) et des marches « longues de XXII. piedz : [dont] l'espesseur estoit de troys doigtz, l'assiete par nombre de douze » (*G*, 140). Dans cette prodigieuse succession numéraire, le chiffre sénaire apparaît comme dénominateur commun de l'abbaye hexagonale¹⁶⁰. Construite sur six étages, Thélème renferme six librairies de « six langaiges » (*G*, 149), de même qu'un « arceau large de six toizes » (*G*, 140) laissant passer « six hommes d'armes » (*G*, 140). Associé à l'Antéchrist dans l'eschatologie chrétienne, de même qu'au sceau de Salomon, « symbole universellement clair du

¹⁵⁹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, ouvr. cité, p. 66.

¹⁶⁰ Sur les déclinaisons du chiffre sénaire dans les textes rabelaisiens, voir Alfred Glauser, *Fonctions du nombre chez Rabelais*, Paris, Nizet, 1982.

judaïsme¹⁶¹ », le chiffre sénaire se rapporte également à la mythologie gréco-romaine où il symbolise la déesse Vénus et par extension la fertilité et le mariage¹⁶². Ces parallèles participent à l'inversion de l'image traditionnelle de l'abbaye et renforcent le caractère « à rebours », voire parodique, de l'anti-monastère de frère Jean.

LA RHÉTORIQUE À REBOURS

Au début du chapitre LII, Gargantua prononce une série de décrets qui inaugurent la fondation de Thélème. Sous son masque de législateur, le bon géant énonce sept règles antithétiques qui empruntent la même formule :

il n'y faudra jà [...] car (G, 138)
veu que [...] feut ordonné que (G, 138)
par ce que [...] feut décrété que (G, 138)
Item par ce [que] [...]. Feut ordonné que (G, 138)
Item par ce que [...] feut decreté que (G, 138)
Item par ce que [...] feust estably que (G, 138-139)
Item par ce que [...] fut constitué, que (G, 139)

Ces « anti-règles¹⁶³ » formulées par une assertion négative font de l'abbaye rabelaisienne le contre-modèle du couvent traditionnel. *A contrario* des autres monastères, le temple de la libre-volonté n'est pourvu d'aucune muraille, horloge ni cadran. Les vœux de « chasteté, pauvreté et obédience » traditionnellement professés y sont également remplacés afin que « là honorablement on [puisse] estre marié, que chascun feut riche, et vesquit en liberté » (G, 139). Dans cette micro-société élitiste ne sont reçus que les « beaulx, bien formez, et bien naturez » (G, 138). L'entrée en est refusée aux hypocrites de tout acabit dont la liste apparaît sur la grande porte de Thélème. Les quatre premiers huitains de l'inscription qui débutent par la formule « cy n'entrez pas » mettent

¹⁶¹ Michel Butor, « 6/7 ou les dés de Rabelais », *Littérature*, vol. II, n°2, 1971, p. 11.

¹⁶² Mireille Huchon (éd.), *OC*, 1163.

¹⁶³ Nous empruntons cette expression à François Rigolot, « Règles et Anti-Règles », dans *Les langages de Rabelais*, ouvr. cité, p. 78-82.

d’ailleurs en valeur la nature antithétique de l’abbaye. Le texte prosimétrique entretient dès lors un certain paradoxe en niant le droit de passage aux « *enemys de la sainte parolle* » au seuil même du développement descriptif censé inviter le visiteur à parcourir l’intérieur des lieux.

Pour François Rigolot, la description de Thélème traduit un décalage entre l’intention (la *théléma*) et la réalité. En dépit de la liberté des Thélémites, affranchis de toutes règles, le temple de la libre-volonté s’érige sur une somme de décrets « *coercitifs* » qui mettent à mal le libre arbitre de ses occupants. Dans cet esprit, la devise « *fay ce que voudras* » énoncée sur le mode impératif est en elle-même contradictoire. Comme l’écrit Rigolot, le texte dit une chose et montre son contraire. Cet écart s’exprime essentiellement sur le plan formel : « le *style* de ces passages est en désaccord avec les *thèmes* qui y sont abordés¹⁶⁴ » et « le style prend le contrepied de l’idée ; la lettre “déçoit l’esprit¹⁶⁵” ». Le style « fade » et « monotone » qui se dégage de cette séquence serait attribuable aux répétitions et à la hâte du regard descriptif qui « refuse aux pierres de Thélème tout pouvoir évocateur¹⁶⁶ ». Toujours selon Rigolot : « le “beau” y devient lassant : “*bel* alabastre”, “*beau* jardin”, “*beau* labyrinthe” : c’est d’un “beau” médiocre, ordinaire, qu’il s’agit¹⁶⁷ » et « c’est un statisme généralisé que traduisent les dix-sept répétitions du verbe “estoit” pour rendre Thélème intolérable¹⁶⁸ ». Ces répétitions, il est vrai, se distinguent de la virtuosité et de la chaleur qui anime le catalogue de la bibliothèque de Saint-Victor. Elles sont toutefois, au même titre que l’emploi du verbe « être », le fait du genre descriptif qui crée une rupture avec le récit en préférant les verbes d’état aux verbes d’action. Il suffit pour s’en convaincre de relire les descriptions des Chroniques gargantuines dans lesquelles a puisé Rabelais pour sa nouvelle gigantologie :

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 89.

[Gargantua] advisa ung fort *beau* logis entre les aultres et de grant apparence auquel logis avoit plusieurs *belles* jeunes dames et damoyelles estant [...] de *belle* faconde et de gracieux maintien, entre lesquelles il y en avoit une fort *belle* et bien richement acoustrée [...], et pour ceste cause luy envoya ung fort *beau* rondeau [...].¹⁶⁹

La description du quatrième triomphe de Bacchus dans le *Songe de Poliphile*, qui sert de modèle aux peintures du temple de la Dive Bouteille dans le *Cinquiesme livre*, fait elle-même appel à ce procédé. L'assemblée qui escorte le cortège bachique en un lieu qui ressortit au topos du *locus amœnus* est composée d'une multitude de « beautés » :

ces quatre triomphes accompagnés de *beaux* jeunes hommes [...]
ces *belles* [nymphes] passaient le temps joyeusement [...]
En ce lieu de félicité [...] parmi les *beaux* champs diaprés de verdure et de fleurs [...] plus *belles* que nulle peinture [...]
Aussi tout y croît sans labour [...] et les fleurs, incessamment en leur perfection de bonté, *beauté* [...]
Là était la *belle* Calisto [...]
Puis la *belle* Érigone [...]
La *belle* nymphe Lara [...].¹⁷⁰

Au terme de cette description, Poliphile traverse un chemin en compagnie de « déesses pleines de *beauté* nonpareille¹⁷¹ » où de nouvelles merveilles s'offrent à sa vue :

Nous prîmes un chemin [...] s'étendant au long de plusieurs *belles* fontaines [...] avec de *belle* balsamite.
Tout ce pourpris était environné de *beaux* coteaux [...], au long desquels coulait cette eau plaisante, qui avait le fond pavé de *beau* sable rouge.
Là étaient plusieurs jeunes nymphes, *belles* et de bonne grâce [...].
[...] elles faisaient voir la *belle* disposition et profil de leurs personnes [...].
Quelques autres étaient couchés aux girones de leurs *belles* nymphes [...].
[...] et par ainsi ces *belles* couples allaient courant l'une après l'autre [...].¹⁷²

Ces marques sont, comme l'on peut voir, un lieu commun de l'exposé énergique. La rigidité de la description de Thélème, que Rigolot associe à un « désintéret » de Rabelais, se retrouve également

¹⁶⁹ Anonyme, *Les Chroniques gargantuines*, ouvr. cité, p. 221-222. Nous soulignons.

¹⁷⁰ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, ouvr. cité, p. 176-177.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 179. Nous soulignons.

¹⁷² *Ibid.*, p. 179-180. Le lecteur trouvera un exemple tout aussi éloquent dans la description du chemin conduisant à la fontaine des trois Grâces empruntée par Rabelais pour son anti-monastère, à la fin du chapitre VIII du premier livre du *Poliphile* (p. 89-92).

dans le caractère technique de la description botanique du Pantagruélien à la fin du *Tiers livre*. Dans ces deux développements, le Chinonais met à profit l'ensemble des procédés canoniques inhérents à la composition en *ekphrasis*.

Selon Françoise Choay, qui s'est intéressée de plus près au modèle utopique, la tonalité de l'acte de fondation de Thélème n'est que faussement totalitaire. Les Thélémites, après tout, demeurent libres de leurs déplacements, leur habillement n'est dicté par aucune instance (« se habilloient à leur plaisir et arbitre » [G, 146]) et leur manière de vivre « suppos[e] un véritable contrat social¹⁷³ ». Dégagée des contraintes extérieures, la communauté thélémitte nie en vérité toute possibilité d'institution :

Le renversement thélémitte n'a pas lieu au profit de nouvelles (bonnes) institutions, mais de l'absence d'institutions. Les emplois du temps sont négatifs. À l'encontre des espaces utopiens qui enferment, fixent et standardisent, le palais qui a nom abbaye supprime les remparts et accueille la différence.¹⁷⁴

Héritière de la tradition des mondes inversés, Thélème oppose aux modèles de l'*Utopie* morienne¹⁷⁵ et de l'abbaye traditionnelle (celles de Saint-Paul de Bourgueil ou de Saint-Florent, d'abord offertes à frère Jean) un contre-modèle exemplaire. Contrairement à ce que pourrait laisser croire la démonstration de François Rigolot, ce renversement s'exprime à même la matérialité du texte. À l'anti-abbaye de frère Jean, lieu de culte où l'on pratique une religion « au contraire de toutes autres », convient une *ekphrasis* inversée qui prend le contre-pied des modèles rhétoriques.

Comme on l'a vu, la description emprunte traditionnellement une cinétique descendante, conformément à la recommandation d'Aphthonios : « La description des personnages ira de ce qui

¹⁷³ Françoise Choay, *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, ouvr. cité, p. 56.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Comme le montre Françoise Choay dans *La règle et le modèle* (ouvr. cité), Thélème ressortit davantage à la tradition des mondes inversés qu'au genre utopique. *A contrario* des utopies insulaires de Thomas More ou de Tommaso Campanella situées dans un espace imaginaire, Rabelais érige son sanctuaire continental en précisant d'emblée sa localisation géographique : « Theleme joust la riviere de Loyre, à deux lieues de la grande forest du port Huault » (G, 137) et « La riviere de Loyre decouloit sus l'aspect de Septentrion » (G, 139).

est premier à ce qui est dernier, c'est-à-dire de la tête aux pieds, celle des faits dira ce qui a précédé et les faits eux-mêmes, celle des temps et des lieux se tirera des choses environnantes » (*PR*, 147). L'exemple de l'acropole d'Alexandrie donné par le rhéteur d'Antioche illustre de façon éloquente le mouvement graduel qui conduit le visiteur au cœur du Sérapéion (annexe IV). Le regard descripteur se porte d'abord sur le sentier qui mène à la citadelle, avant d'observer les marches et d'atteindre le propylée. Une fois dans l'enceinte, il se dirige vers les galeries et aboutit au centre de la cour où s'élève un obélisque, point de repère qui « rend l'acropole visible de loin aussi bien du côté des terres que du côté de la mer » (*PR*, 151). Or, c'est justement le contraire de cette *dispositio* qu'exhibe la description de Thélème. Dans la séquence sur laquelle prend fin le *Gargantua*, Rabelais parodie l'ordre traditionnel du parcours descriptif, comme il le fera pour l'anatomisation de Quaresmeprenant dans le *Quart livre*.

La description ambulatoire qui débute au chapitre LIII s'efforce de renverser la mécanique prescrite par les théoriciens. Chaque objet sur lequel se porte le regard rhétorique est en effet décrit en suivant une cinétique ascendante dans un mouvement général qui guide le visiteur de l'intérieur vers l'extérieur. Le parcours descriptif commence ainsi par l'aspect extérieur de l'abbaye sise au pied de la Loire. Le regard scrute chacun des étages, depuis les « caves soubz terre » (*G*, 140) jusqu'aux « dessus couvert d'Ardoize fine » (*G*, 140). Ce mouvement est soutenu par tout un lexique de la montée qui force constamment le regard vers le haut : « [l'escalier] montoit jusques au dessus la couverture » (*G*, 140), les soldats pouvaient « monter jusques au dessus de tout le bastiment » (*G*, 140) et au milieu des galeries était « une pareille montée » (*G*, 140-141).

L'inscription mise sur la porte de Thélème, formée de quatre huitains commençant par « cy n'entrez pas » et de trois huitains commençant par « cy entrez », est également construite sur un mouvement d'ascension hiérarchique. Des « Gotz », « Matagotz » et autres « Ostrogotz », le

poème progresse jusqu'aux « nobles chevaliers » et « dames de hault paraige » (*G*, 143). Une fois entré « au milieu de la basse court » (*G*, 144), le visiteur aperçoit une série d'éléments dévoilés graduellement en fonction de leur position dans l'échelle des êtres (du plus vil au plus noble). Ainsi la statue des trois Grâces est-elle scrutée du bas vers le haut : « mamelles, bouche, oreilles, yeux, et autres ouvertures du corps » (*G*, 144). À la suite de la description de cette fontaine « de bel Alabastre » (*G*, 144) qui ressortit au régime minéral, le regard se dirige vers les « cornes de cerfs, licornes, Rhinoceros, Hippopotames, dens de Elephans » (*G*, 144) qui ornent les galeries. Ces curiosités appartenant au régime animal sont elles-mêmes classées en ordre de progression, de la créature la plus triviale à la plus majestueuse. Alors seulement est mentionné le logis des dames, toujours considéré comme un sexe inférieur dans l'épistémè de la Renaissance. La suite de la description rejoue une seconde fois le mouvement d'élévation hiérarchique : apparaissent les arbres fruitiers (régime végétal), l'écurie et la fauconnerie (régime animal), puis à nouveau le logis des dames. Ce dernier est décrit en partant du sol (le pavé et les lits) pour mieux s'élever vers le miroir « de telle grandeur, qu'il pouvoit veritablement représenter toute la personne » (*G*, 145) et atteindre le haut du corps représenté par les parfumeurs et coiffeurs. Le parcours descriptif du chapitre LV suit ainsi le passage du règne minéral aux règnes animal et humain, tous trois considérés de manière hiérarchique dans l'échelle des êtres. C'est uniquement à la clôture de la description ambulatoire qu'est rapporté l'environnement extérieur de Thélème, soit le « grand corps de maison long de demye lieu » (*G*, 148) où demeurent les habitants qui pourvoient l'abbaye en fonction de leur métier. Alcofribas fait alors voyager son lecteur vers les exotiques « Isles de Perlas et Canibales » (*G*, 48) d'où revient chaque année un certain seigneur Nausiclete aux assonances homériques. La description de l'abbaye et de ses occupants s'ouvre graduellement du château de Thélème, centre de la civilisation, pour atteindre le monde primitif et barbare que

suggèrent les anthropophages insulaires du Nouveau Monde, présentés dans le *Quart livre* comme un « peuple monstrueux en Africque ayant la face comme Chiens, et abbayant en lieu de rire » (*QL*, 703). Cette description topographique eût traditionnellement dû se retrouver au début de la séquence descriptive. En plongeant le visiteur au milieu de la cour intérieure pour mieux le conduire vers l'intérieur du bâtiment, les dépendances et le bois environnant, Rabelais exhibe le contraire de la mécanique préconisée dans les *Progymnasmata*. Thélème est ainsi présentée à rebours de la description du temple d'Alexandrie composée par Aphonios où une vue générale de la cité précède l'exposition de l'édifice. Autrement dit, l'*ekphrasis* rabelaisienne inverse la prescription des pédagogues selon laquelle on doit présenter les lieux d'après leur environnement, puis en eux-mêmes.

C'est jusqu'à l'habillement des Thélémites, auquel Rabelais consacre un chapitre entier, qui emprunte un mouvement d'ascension. Le narrateur-guide étudie d'abord la tenue des occupants de Thélème en partant de celle des dames, avant de porter son regard sur la livrée des hommes. Encore une fois, le regard poursuit sa montée vers le chef :

Elles portoient chausses d'escarlatte [...]. (*G*, 146)
Les jartieres [...]. (*G*, 146)
Les souliers, escarpins, et pantoufles de velours [...]. (*G*, 146)
Au dessus de la chemise [...]. (*G*, 146)
Au dessus, la cotte de tafetas d'argent [...]. (*G*, 146)
Les robes selon la saison [...]. (*G*, 146)
Les patenostres [...]. (*G*, 147)
L'acoustrement de la teste estoit selon le temps. (*G*, 147)

Le même mouvement ascendant régit la description de la tenue des hommes :

Les hommes estoient habillez à leur mode, chausses pour le bas [...]. (*G*, 147)
Les hault de velours [...]. (*G*, 147)
Le pourpoint de drap d'or [...]. (*G*, 147)
Les aiguillettes de soye [...]. (*G*, 147)
Les sayez et chamarres de drap d'or [...]. (*G*, 147)
Les ceinctures de soye [...]. (*G*, 147)
Le poignart de mesmes. (*G*, 147)

Le bonnet de velours noir [...]. (G, 147)
La plume blanche par-dessus [...]. (G, 147)

Aussi les Thélémites sont-ils vêtus « de pied en cap » (G, 148) et présentés en suivant un même ordre ascendant qui participe d'un renversement d'ordre axiologique.

La logique interne de cette « galerie de tableaux » formée des six derniers chapitres du *Gargantua* repose ainsi sur une progression hiérarchique en vertu de la classification de l'échelle naturelle des êtres. À la description extérieure du bâtiment (liée au monde inanimé du règne minéral) succède la composition des pièces du logis des dames, faisant état des règnes minéral, animal et humain, présentés de façon croissante au sein de leur sous-catégorie. La description de la livrée des Thélémites et de la « manière de vivre » des religieux poursuit le *crescendo* du parcours descriptif qui s'anime progressivement et force le visiteur vers l'extérieur du sanctuaire. Les plus hautes sphères de la *scala naturæ* liées au domaine du sacré sont enfin exhibées dans l'énigme en prophétie qui, d'après la signification donnée par Gargantua, se rapporte au « decours et maintien de vérité divine » (G, 153). Au terme de cette séquence ascendante, le lecteur aura donc parcouru les principales catégories qui forment l'échelle scaliste (annexes V et VI). Cette ascension vers le domaine du divin emprunte une règle de trois : trois mouvements successifs, chaque fois composés de trois catégories, généralement illustrées à l'aide de trois éléments (tableau 3). Cette subversion de la mécanique descriptive, précédée par la mise en œuvre d'une concision conforme aux exigences de l'art oratoire (G, L), illustre de façon éloquente le processus de récupération parodique des canons rhétoriques.

Si « d'une manière générale l'expression doit se modeler sur le sujet¹⁷⁶ » comme le préconise Ælius Théon dans ses *Progymnasmata*, Thélème s'illustre en tant que véritable contre-modèle ekphrastique dont la forme exprime fort justement les renversements qui y sont mis en œuvre. À

¹⁷⁶ Ælius Théon, *Progymnasmata*, Michel Patillon (éd. et trad.), ouvr. cité, p. 69.

l'ultime frontière du texte de Rabelais, position privilégiée dans l'économie textuelle, la description de l'abbaye de Thélème illustre le détournement ludique des modèles de composition auquel se prête la geste de Pantagruel. Contre l'idée émise par Gilles Polizzi d'une méthode descriptive modernisée et simplifiée par Rabelais, cette séquence montre la richesse et la complexité du recyclage des codes rhétoriques en jeu dans le *Gargantua* et, comme nous le verrons, ailleurs aussi dans les cinq *Livres*. Elle illustre surtout l'esprit parodique qui anime la description dans l'œuvre de Rabelais.

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCOLE DU REGARD

Dernier texte publié du vivant de Rabelais, le *Quart livre* fait le récit de la quête des Pantagruélistes pour entendre le mot de la Dive Bouteille. Initialement publié chez Michel Fezandat en 1548 et largement remanié dans l'édition de 1552 à laquelle s'ajoute une *Briefve declaration*¹⁷⁷, ce récit s'inspire à la fois des explorations modernes (celles de Jacques Cartier au premier chef) et des épopées classiques (*L'Odyssée*, *Les Argonautiques*) qu'il reprend à son compte. La navigation archipélagique amorcée au terme du *Tiers livre*, au moment où l'équipage s'apprête à monter en mer au port de Saint-Malo, trouve un terme dans le *Cinquiesme livre*, opus apocryphe composé des brouillons de Rabelais agencés par les compilateurs de son œuvre¹⁷⁸. Les pérégrinations de la Thalamège mènent Pantagruel et ses compagnons à la rencontre des peuples insulaires. Les Argonautes modernes y découvrent foison de personnages monstrueux (Quaresmeprenant, Ouy-dire ou Manduce) qui, comme le souligne l'éditrice des *Œuvres complètes*, occupent « une fonction importante dans le récit : celle de donner des cadres descriptifs pour d'autres monstres, nés de l'imaginaire du poète » (*OC*, 1468).

C'est au port de Medamothi que débute le voyage de nos aventuriers. L'île imaginaire où accostent les passagers de la Thalamège donne le ton à la quête des deux derniers livres de la geste

¹⁷⁷ Cette *Briefve declaration d'aucunes diction plus obscures contenües on quatriesme livre des faicts et dictis Heroïques de Pantagruel* pourrait être rapprochée de la *Declaration des noms propres et motz difficiles contenuz en Vitruve* adjointe à l'édition française du *De architectura* de Vitruve parue chez Jacques Gazeau en 1547, avec laquelle elle partage certaines entrées.

¹⁷⁸ Sur l'auctorialité du *Cinquiesme livre*, voir Mireille Huchon, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, ouvr. cité.

pantagruéline. Bien que l'on ait pu voir en Medamothi une île voisine de Terre-Neuve¹⁷⁹, l'espace fictif où commence l'aventure du *Quart livre*, tiré du grec μηδαμοθι ou « nul lieu » (*BD*, 705) comme nous en instruit la *Briefve declaration*, récuse toute tentative de localisation¹⁸⁰. Chef-lieu de la vision déçue, cette île exploite la mécanique du regard trompeur. Au royaume de la vue diaphane règne un souverain absent, le bien nommé Philophanes, dont le nom signifie « convoiteux de veoir et estre veu » (*BD*, 706). Son frère Philotheamon, tout aussi « convoiteux de veoir » (*OC*, 706), s'est lui-même retiré des lieux. Sur les halles du port de cette île « belle à l'œil et plaisante à cause du grand nombre de Phares » (*QL*, 540), les voyageurs admirent diverses *mirabilia* et achètent profusion d'œuvres d'art :

frere Jan achapta deux rares et precieux tableaux [...].
 Panurge achapta un grand tableau [...].
 Epistemon en achapta une aultre [...].
 Rhizotome en achapta un aultre [...].
 Panurge par Gymnaste feist acheter [une tapisserie] [...]. (*QL*, 540-541)

Or, ces toiles payées en monnaie de singe (autrement dit en grimaces) exposent en réalité des sujets impossibles à représenter. La première donne à voir « deux rares et precieux tableaux » (*QL*, 540) où sont peints un plaideur et un valet. Ces toiles, dont l'histoire de l'art ne retient aucun souvenir en dépit de leur prétendue notoriété, représentent des personnages dont on fait rarement le portrait. La seconde, achetée par Panurge et calquée sur une ancienne broderie, expose une scène tirée d'une description d'Achille Tatius dont elle s'éloigne ostensiblement¹⁸¹. Cette copie qui substitue

¹⁷⁹ C'est la thèse défendue jadis par Abel Lefranc dans *Les navigations de Pantagruel*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1904].

¹⁸⁰ Cette île imaginaire et « plaisante » correspond aux deux étymologies de l'utopie, οὐ-τόπος (« en aucun lieu ») et εὖ-τόπος (« lieu agréable »).

¹⁸¹ « Ne pensez, je vous prie, que ce feust le protraict d'un homme couplé sus une fille. Cela est trop sot, et trop lourd. La paincture estoit bien aultre, et plus intelligible » (*QL*, 541). Sur les référents égyptiens contenus dans ce chapitre, voir Antoinette Huon, « Alexandrie et l'alexandrinisme dans le *Quart Livre* : l'escale à Medamothi », *Études rabelaisiennes*, n° 1, 1956, p. 98-111 ; et Frank Lestringant, « L'exotisme en France à la Renaissance de Rabelais à Léry » dans Dominique de Courcelles (dir.), *Littérature et exotisme, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 1997, p. 5-16.

une représentation picturale au récit discursif constitue en somme « l'imitation d'une imitation (la broderie) d'une imitation (le langage)¹⁸² », comme l'exprime fort bien Paul J. Smith. Le tableau d'Epistemon où sont peints les atomes d'Épicure et les idées de Platon, « formes invisibles » (BD, 706) selon la *Briefve declaration*, répond quant à lui à la toile de Rhizotome qui met en scène la nymphe Écho (soit ni plus ni moins qu'une « peinture de paroles¹⁸³ »). Si « [...] les Painctres et Poetes ont liberté de paindre à leur plaisir ce qu'ilz veulent » (P, 230), ces peintures parlantes renversent l'adage de Simonide (« le poème est une peinture parlante et la peinture est une poésie muette ») et prennent le contre-pied de la pensée d'Alberti formulée dans le *De Pictura* : « Il est entendu que ce qui ne relève pas de la vue ne concerne en rien le peintre. En effet le peintre ne s'applique à imiter que ce qui se voit sous la lumière¹⁸⁴ ». Le Tarande dont la description clôt l'inventaire des *adynata* de Medamothi possède d'ailleurs la capacité de changer d'aspect et de tromper la vue de celui qui l'observe, à l'instar du caméléon aperçu sur l'île de Satin dans le *Cinquième livre*.

Dans ce cabinet de curiosités aux allures de *mundus inversus* où les visiteurs sont invités à contempler des œuvres chimériques, le regard semble lui-même inversé. L'ordre d'énonciation des tableaux est indicatif du renversement qui a cours dans ce musée imaginaire. L'interprétation avancée par Paul J. Smith sur ce sujet est éloquente :

Le narrateur présente [les personnages] selon une certaine hiérarchie, allant du style bas (les tableaux de frère Jean) jusqu'au sublime (les tapisseries pantagruéliques). Ainsi il établit [...] le schéma dialectique où se placent les personnages principaux ; d'abord frère Jean, puis, à l'opposé, Panurge, et, supérieur à eux, Pantagruel.¹⁸⁵

¹⁸² Paul J. Smith, « Medamothi : peinture et rhétorique (Rabelais, *Quart livre*, chap. 2) », art. cité, p. 6.

¹⁸³ « Les os changés, dit-on, en roc, la voix intacte, cachée dans les forêts, invisible en montagne, tous l'entendent : le son en elle survit seul », lit-on chez Ovide, *Les Métamorphoses*, Olivier Sers (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 104.

¹⁸⁴ Leon Battista Alberti, *De la peinture. De Pictura (1435)*, Jean Louis Schefer (éd. et trad.), Paris, Macula, Dédale, 1992, p. 75.

¹⁸⁵ Paul J. Smith, « Medamothi : peinture et rhétorique (Rabelais, *Quart livre*, chap. 2) », art. cité, p. 4.

Sans surprise, cette *dispositio* reproduit la mécanique ascendante mise en œuvre dans les séquences descriptives de Thélème et de Quaresmeprenant.

Cette didactique du regard qui rompt avec les canons de la tradition classique de l'*ekphrasis* engage le lecteur à une lecture silénique des descriptions. Medamothi s'apparente en l'occurrence à un silène inversé : en dépit du spectacle chatoyant qui se joue sur les halles du port et des assertions certifiant la magnificence des étals, l'île imaginaire se révèle inapte à satisfaire le regard du lecteur. Du reste, les merveilles rapportées par les Pantagruélistes sont en réalité des *adynata*¹⁸⁶. Ce renversement du *locus amœnus* en un lieu chargé d'objets impossibles à voir est cristallisé par l'absence du régent Philophanes. À Medamothi, rien ne saurait contenter les voyageurs « convoiteux de voir ».

À l'autre extrémité du récit, l'île de Gaster où s'achève la pérégrination du *Quart livre* (les voyageurs n'accostent ni l'île de Chaneph, ni l'île de Ganabin) se signale comme un contre-exemple de l'escale à Medamothi. Cette île « scabreuse, pierreuse, montueuse, infertile, mal plaisante à l'œil¹⁸⁷, tresdifficile aux pieds, et peu moins inaccessible que le mons du Daulphiné » (*QL*, 671) ressortit à la topique du *locus terribilis* (parfois nommé *horridus* ou *horribilis*) auquel Rabelais recourt en diverses occasions dans le *Quart livre*¹⁸⁸. L'île de Gaster offre au premier

¹⁸⁶ On ne peut passer sous silence l'apparition du pourceau volant au chapitre XLI du *Quart livre*, comparé par la reine des Andouilles à « l'Idée de Mardigras » (*QL*, 637), soit à une forme « invisible » d'après la définition donnée dans la *Briefve declaration* (*BD*, 706). Dans la description détaillée de la divinité « andouillicque » à laquelle il procède, le narrateur continue de donner à voir un être impossible à représenter. Pour une lecture rhétorique de cet épisode, voir Aya Iwashita-Kajiro, « Fabriquer des monstres. Le *Quart Livre* et l'art des grotesques », dans Franco Giaccone (dir.), *Langue et sens du Quart Livre*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 399-409 ; et de la même auteure, « Le monstrueux et la narration fabuleuse dans le *Quart livre* de Rabelais », *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, n° 9, 2012, p. 209-217.

¹⁸⁷ On lit précisément la formule contraire dans l'épisode de Medamothi : l'île est « belle et plaisante à l'œil » (*QL*, 540), conformément au topos du *locus amœnus*.

¹⁸⁸ Voir Aya Iwashita-Kajiro, « La topographie de l'île de Gaster dans le *Quart livre* de Rabelais », *La Société japonaise de Langue et Littérature françaises*, n° 98, 2011, p. 1-16. Sur le traitement ludique de ce topos dans les fictions rabelaisiennes, on pourra lire l'article d'Alicia Yllera, « Un tratamiento cómico del tópico del *locus horribilis* : Rabelais », dans Esperanza Bermejo Larrea (dir.), *Regards sur le locus horribilis : manifestations littéraires des espaces hostiles*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, p. 67-90. Comme le montre Yllera en s'appuyant notamment sur l'île des Macraëons, Rabelais fait subir un processus de transformation aux espaces insulaires visités dans le *Quart livre*. Ainsi, le *locus terribilis* révèle parfois un *locus amœnus* et vice versa.

abord un paysage des plus menaçants, très éloigné de l'espace utopique (ou eutopique) de Medamothi. En se hissant au sommet, les voyageurs surmontent cette première impression et découvrent le manoir de Messere Gaster (du grec γαστήρ, « ventre »), véritable « Paradis terrestre » aux allures de *locus amœnus*¹⁸⁹ :

Surmontant la difficulté de l'entrée à peine bien grande, et non sans suer, trouvasmes le dessus du mons tant plaisant, tant fertile, tant salubre, et delicieux, que je pensoys estre le vray Jardin et Paradis terrestre [...]. Mais Pantagrue nous affermoit là estre le manoir de Areté (c'est Vertus) par Hesiodé descript, sans toutefois prejudice de plus saine opinion. Le gouverneur d'icelle estoit messere Gaster, premier maistre es ars de ce monde. (*QL*, 671)

La progression topographique qui mène les voyageurs d'un lieu difficile d'accès à un espace idyllique comparé au Temple de Vertus¹⁹⁰ coïncide avec le motif du silène dont la leçon (les apparences sont parfois trompeuses) s'applique aussi à Medamothi. L'adéquation entre la dichotomie spatiale de l'île et l'ambivalence de son premier occupant nous invite d'ailleurs à étendre la métaphore silénique au personnage de Gaster. Comme le précise Aya Iwashita-Kajiro, le topos du silène est « applicable à la nature binaire de Gaster¹⁹¹ » qui est à la fois désigné comme « noble maistre des ars » (*QL*, 682) et présenté comme la divinité des Gastrolatres, mais affirme « estre non Dieu, mais paouvre, vile, chetifve creature » (*QL*, 681). Il est en ce sens révélateur que le pays de Gaster soit la seule île à n'être pas nommée dans la navigation archipélagique du *Quart livre*. Elle se résume tout entière à son illustre gouverneur.

Les descriptions antinomiques situées à l'entrée et à la sortie du récit agissent d'une certaine façon comme dispositif d'encadrement. À la suite de l'escale sur l'île de Gaster, plus rien ne suscitera désormais le sens visuel. Dans les derniers chapitres du *Quart livre*, les navigateurs de la

¹⁸⁹ On aura ici reconnu le topos de l'ascension vertueuse pratiqué par Pétrarque dans « L'ascension du mont Ventoux ».

¹⁹⁰ Sur le motif du Temple pratiqué notamment par Jean Lemaire de Belges et Clément Marot, on pourra lire Diane Desrosiers, « L'Abbaye de Thélème et le temple des Grands Rhétoriciens », art. cité ; et de la même auteure, « Le Temple chez les Grands Rhétoriciens », art. cité.

¹⁹¹ Voir Aya Iwashita-Kajiro, « La topographie de l'île de Gaster dans le *Quart livre* de Rabelais », art. cité, p. 12.

Thalamège sont en effet occupés à briser la croûte (« haulser le temps ») dans la plus fidèle tradition symposiaque. Cette situation limitrophe confère aux deux séquences un rôle privilégié dans l'économie textuelle. Elle accentue pour ainsi dire la progression du régime de la vue à celui de l'estomac qui correspond à une ascension dans la hiérarchie des valeurs pantagruéliques. De Medamothi à l'île des Gastrolatres, les voyageurs passent ainsi d'une carence visuelle au menu copieux des apôtres du Ventre (« Et tout pour la trippe ! »). Ces deux épisodes mettent en scène une dialectique visuelle imprégnée de la mécanique du regard trompé et exploitent la thématique de l'insatisfaction : le premier illustre une vision déçue et le second personnifie la faim en la personne de Gaster¹⁹². La métaphore silénique qui s'y déploie fournit au demeurant une clé de lecture pour les *ekphraseis* dans les fictions rabelaisiennes. À l'image des œuvres impossibles de Medamothi ou de la topographie de l'île de Gaster, le lecteur doit surmonter les apparences et reconstruire les énoncés descriptifs pour en comprendre le fonctionnement.

Un épisode du *Cinquième livre* opère la synthèse entre les descriptions frontalières du *Quart livre*. Au pays de Satin où les aventuriers de la Thalamège poursuivent leurs pérégrinations en route vers le temple de la Dive bouteille prospère une faune bien particulière, toute de tapisserie brodée. Sur cette île « belle et délicieuse » (*CL*, 799) qui porte le nom d'île de Frize, Panurge et ses acolytes traversent de chemins de laine, aperçoivent des arbres de velours et rencontrent des animaux de tissu. Cette œuvre d'art ambulante donne lieu à une description où les protestations de véracité (« j'y vy ») produisent un effet de liste caractéristique de la *copia* rabelaisienne :

Là nous veismes plusieurs bestes, oiseaux et arbres [...]. (*CL*, 799)
[Y] vismes divers Elephans [...]. (*CL*, 799)
J'y vy un Rhinoceros [...]. (*CL*, 800)
J'y vy trente deux Unicornes [...]. (*CL*, 800)
J'y vy la toison d'or, conquise par Jason [...]. (*CL*, 801)
J'y vy un Chameleon [...]. (*CL*, 801)

¹⁹² Sur le personnage de Gaster comme allégorie de la faim, voir Michael Screech, « Messere Gaster », dans *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2020 [1979], p. 563-575.

J'y vy trois Hidres [...]. (CL, 801)
 J'y vy quatorze Phœnix. (CL, 801)
 J'y vy la peau de l'Asne d'or d'Apulée. (CL, 801)
 J'y vy trois cens et neuf Pelicans [...]. (CL, 801)
 J'y vy la my-caresme à cheval : la my-aoust, et la my-mars luy tenoient l'estaphe : Loups-garoux, Centaures, Tygres, Leopards, Hyennes, Cameleopardales, Origes. (CL, 801)
 J'y vy une Remore [...]. (CL, 801)
 Icy vy des Sphynges, des Raphes, des Oinces, des Cephes [...] : Des Crocutes, des Eales [...] : des Cucrocutes [...]. (CL, 802)
 [J]'y en vy onze [nids de sacre] [...]. (CL, 802)
 J'y vy des hallebardes gauches [...]. (CL, 802)
 J'y vy des Mentichores [...]. (CL, 802)
 J'y vy des Catoblepes [...]. (CL, 802)
 J'y vy des beste à deux dos [...]. (CL, 802)
 J'y vy des escrevisses laictées [...]. (CL, 802)

Dans ce bestiaire merveilleux, le rhinocéros et l'éléphant côtoient des créatures fantastiques, carnavalesques (la « my-caresme ») ou simplement facétieuses (la bête à deux dos, croisée dans le *Gargantua*). La présence d'animaux métamorphiques au sein de ce catalogue chimérique¹⁹³ (la licorne, les loups-garoux, le caméléon, les Tarandes, le phénix et l'âne d'or tiré des *Métamorphoses* d'Apulée) retient plus particulièrement l'attention. Ces créatures possèdent la faculté de tromper le regard en modifiant leur apparence ou en transformant la réalité sensible. De ce fait, leur représentation sous forme de broderie participe de la mécanique du regard déçu et trace les contours d'un nouveau « trompe l'œil¹⁹⁴ ». La description paradoxale des Catoblepes s'inscrit dans le même registre : l'animal, insiste le narrateur, « [a] les yeux tant veneneux, que quiconques le[] voit meurt soudainement, comme qui verroit un basilic » (QL, 802). Il est dès lors impossible pour le naturaliste de représenter fidèlement ces bêtes qu'il « faisoit mout bon veoir » (CL, 802).

¹⁹³ Cette hybridité est caractéristique des listes rabelaisiennes, comme le souligne Irène Salas dans son article « L'effet-liste. Volubilité et énumération chez Rabelais », dans Isabelle Garnier *et al.* (dir.), *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 693-711.

¹⁹⁴ Pour Paul J. Smith : « ces animaux ne sont pas seulement emblématiques du discours mosaïqué de la zoologie rabelaisienne ; ils sont aussi la figure par excellence de l'illusion picturale, dans laquelle baigne l'épisode tout entier », « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquième livre* », dans Franco Giacone (dir.), *Le Cinquième livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, ouvr. cité, p. 111.

En dépit de l'omniprésence du sens visuel en ce pays de tapisserie, dont le récit est rythmé par la répétition du leitmotiv « j'y vy », les voyageurs sont incapables d'apprécier le spectacle qui s'y déploie. Les animaux aperçus sur l'île de Frize s'enchaînent à une telle cadence que les Pantagruélistes n'ont pas le temps de considérer avec soin les curiosités du pays. Il y a résolument trop à voir et le narrateur semble pressé de nous conduire à travers ce bestiaire insolite. Ainsi, l'*ekphrasis* détaillée de l'éléphant sur laquelle s'ouvre l'inventaire zoologique cède rapidement la place à une accumulation frénétique de noms d'animaux énumérés sous forme de liste. Tout se joue comme si la surcharge d'éléments visuels empêchait le lecteur d'asseoir fermement son regard sur l'objet de la description. Plus occupé à « dire » ce qu'il y voit qu'à en reproduire la vision de façon *évidente*, le narrateur cède à l'attraction de la palabre. Il se soustrait, pour ainsi dire, au théâtre visuel de la tapisserie, entraîné par le plaisir de l'énumération. Les portraits d'animaux sommaires qui reposent sur un procédé analogique illustrent d'ailleurs son incapacité à fournir une vision détaillée de l'objet qu'il tente sans succès de mettre « sous nos yeux¹⁹⁵ » :

[La licorne est] une beste felonne à merveilles, du tout semblable à un beau cheval : excepté qu'elle a la teste comme un Cerf, les pieds comme un Elephant, la queuë comme un sanglier, et au front une corne aigue [...] laquelle luy pend en bas, comme la creste d'un coq d'Inde. (CL, 800)

[Les Eales] sont grands comme hippopotames, la queuë comme Elephans, les mandibules comme Sangliers, les cornes mobiles, comme sont les aureilles d'Asne. (CL, 802)

Cucrocutes bestes tres-legeres, grandes comme Asnes de Mirebalais, ont le col, la queuë et poitrine comme un Lion, les jambes comme un Cerf, la gueule fendue jusques aux aureilles. (CL, 802)

Ces descriptions qui manquent tout à la fois d'*évidence* et de détail rejoignent l'affirmation de Jean-Philippe Beaulieu selon qui « [l]es pauses descriptives provenant du récit de Rabelais sont

¹⁹⁵ Sur l'emploi du procédé analogique dans les récits de voyage, on pourra se référer à l'ouvrage culte de François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001 [1980].

[...] plus proches de l'illustration que de la définition¹⁹⁶ ». On pourrait dire que ces pseudo-*ekphraseis* se rapprochent davantage de l'esquisse que de l'exposé détaillé¹⁹⁷. Une fois de plus, Rabelais représente donc son objet en employant une technique incompatible avec la qualité énergique du discours. Comme le dit très bien Daniel Ménager, dans cet épisode « on oublie, semble-t-il, les plaisirs de l'*evidentia* et de l'*enargeia*¹⁹⁸ ». La faute est d'autant plus sérieuse que l'on ne rencontre ces créatures en nul autre lieu qu'au pays de Satin¹⁹⁹, aussi le lecteur repose-t-il entièrement sur le témoignage du narrateur pour en imaginer la forme.

Au terme de cette gymnastique visuelle, l'empire de la panse reconquiert aussitôt ses droits. Comme si l'exercice ne fût pas parvenu à sustenter Pantagruel, le géant se lamente de n'y trouver satisfaction aucune : « [...] j'ay icy longuement repeu mes yeux, mais je ne m'en peux en rien saouler, mon estomach brait de male rage de faim » (*CL*, 803). Les fruits de la tapisserie ne sont d'ailleurs d'aucun secours pour rassasier le géant : « Je donques prins quelques mirobolans qui pendoient à un bout de tapisserie : mais je ne les peu mascher n'avaller, et les goustant eussiez proprement dict et juré que fust soye retorse, et n'avoient saveur aucune » (*CL*, 803-804). Sur l'île

¹⁹⁶ Jean-Philippe Beaulieu, « La description de la nouveauté dans les récits de voyage de Cartier et de Rabelais », art. cité, p. 105.

¹⁹⁷ On peut par exemple mettre ces extraits en rapport avec la description détaillée de l'éléphant au début de l'épisode (*CL*, 799-800), avec l'*ekphrasis* du Tarande dans l'épisode de Medamothi (*QL*, 542) ou encore avec celle des oiseaux de l'île Sonnante au début du *Cinquiesme livre*, autre représentation d'un animal aux qualités métamorphiques : « [P]rés de nous avolerent vingt cinq ou trente oiseaux, de couleur et pennage que encores n'avois veu en l'Isle. Leur pennage estoit changeant d'heure en heure, comme la peau d'un chameleon, et comme la fleur de tripoleon, ou teucrion. Et tous avoient au dessous de l'aisle gauche une marque comme de deux diametres, mipartissant un cercle, ou d'une ligne perpendiculaire tombante sur une ligne droite. À tous estoit presque d'une forme, mais non à tous une couleur, es uns estoit blanc, es autres verdes, es autres rouges, es autres violettes, es autres bleues. » (*CL*, 736).

¹⁹⁸ Daniel Ménager, « Le pays de Satin », dans Franco Giacone (dir.), *Le Cinquiesme Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, op. cit., p. 358.

¹⁹⁹ « [P]lusieurs [animaux] aussi y vismes que n'avions encore veu » (*QL*, 799), « [l]à, non ailleurs, en avoit veu Pline » (*QL*, 800), « [les auteurs] n'en veirent onques ailleurs, qu'au pays de tapisserie » (*QL*, 801), « ailleurs n'en avoit veu » (*QL*, 802) et « ailleurs jamais n'en avois veu » (*QL*, 802).

des Apedeftes (les ignorants) où accostent les personnages de l'*Isle Sonante*²⁰⁰, ce sont plutôt frère Jean et Panurge qui font valoir leur appétit et réclament la fin du spectacle :

Pantagruel fut en grande admiration de la structure de la demeure et habitation des gens du pays, car ils demeurent en un grand pressouer auquel on monte près de cinquante degrez, et avant que d'entrer au maistre pressouer. Car leans y en a de petits, grands, secrets, moyens, et de toutes sortes : vous passez pas un grand Peristile, où vous voiez en paysayge les ruynes presque de tout le monde : tant de potences, de grans larrons, tant de gibbets, de questions, que cela vous fait peur. Voyant Gangnebeaucoup que Pantagruel s'admusoit à cela : « monsieur, dit-il : Allons plus avant cecy n'est rien.

– Comment, dit frere Jehan, ce n'est rien, par l'ame de ma braguette eschauffée Panurge et moy tremblons de belle faim. J'aymerois mieux *boire* que *veoir* ces ruines ici. (OC, 870 ; nous soulignons)

On pourrait rapprocher cette incapacité du regard à contenter les personnages de l'étymologie latine suggérée par Daniel Ménager et Paul J. Smith pour le pays de Satin : *satis-ne*²⁰¹ (littéralement « est-ce assez ? »). Comme à Medamothi et sur l'île de Gaster, l'escale à l'île de Frize placerait ainsi le regard en question : la vision est-elle suffisante comme instrument de connaissance ?, ce à quoi Pantagruel répond par la négative (ils y feurent « mal repeus » [QL, 805]). La leçon a valeur programmatique : dans la gigantologie rabelaisienne, jamais ne mange-t-on des yeux.

« JE NE TE PEUZ VEOIR »

LA DESCRIPTION « À MOINS HAULT SENS »

Il semble, à la lecture des épisodes de Medamothi et de l'île de tapisserie, que Rabelais ait une prédilection pour la représentation d'objets impossibles à rendre visibles au moyen de

²⁰⁰ Ce chapitre, dont l'auctorialité est contestée, apparaît seulement dans l'édition posthume de 1562 et non dans le *Cinquiesme livre* de 1564, qui reprend les premiers chapitres de l'*Isle Sonante*.

²⁰¹ Voir Daniel Ménager, « Le pays de Satin », art. cité, p. 366. Comme le résume le critique : « Le pays de Satin repose en partie sur le mécanisme de la déception : les voyageurs découvrent un pays merveilleux, mais ils ne parviennent pas vraiment à s'intéresser à lui car ils ont faim et soif » (*ibid.* p. 361) et « [Rabelais] montre que les belles images ne nourrissent pas le corps » (*ibid.* p. 361). Même constat chez Paul J. Smith, « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquiesme livre* », art. cité, p. 103-113.

l'*evidentia*. Ses descriptions, qui reposent sur la technique du trompe-l'œil, tantôt attirent le regard sur des objets versatiles ou diaphanes, tantôt inversent la mécanique recommandée par les théoriciens de l'*ekphrasis*. La récupération ludique des modalités descriptives concerne à la fois l'objet représenté et la technique employée pour le mettre « sous les yeux ». Or, jamais la parodie du genre descriptif n'est-elle aussi cinglante que lorsque Rabelais s'abstient délibérément d'employer la technique énergique. En somme, les séquences qui font l'économie de la description sont tout aussi révélatrices (sinon plus) que les épisodes qui sollicitent le regard rhétorique.

On trouve un exemple particulièrement significatif de cette omission dans le récit du combat naval contre la baleine (« physetere ») qui suit immédiatement l'anatomie de Quaresmeprenant. En route vers l'île Farouche, Pantagruel et ses compagnons aperçoivent le monstre marin se dirigeant « droict vers [eux] bruyant, ronflant enflé enlevé plus hault que les hunes des nauفز, et jectant eaulx de la gueule en l'air davant soy, comme si feust une grosse riviere tombante de quelque montaigne » (*QL*, 616). L'assaut contre la baleine, comparée par deux fois au Léviathan, est l'occasion pour Pantagruel d'exhiber ses aptitudes au lancer du javelot. Passé maître dans l'art du tir de précision, le géant parviendrait sans grande difficulté à « tourn[er] les feuilletz du breviaire de frere Jan l'un après l'aulture sans rien dessirer » (*QL*, 619). Aussi embroche-t-il le cétacé d'une centaine de dards, dont deux dans les yeux, qui lui donnent l'allure d'un porc-épic ou d'un mille-pattes (« ressembloit au Scolopendre serpent » [*QL*, 620]).

L'épisode de la chasse au « physétère », que l'on a considéré sous l'angle de la rhétorique descriptive²⁰², ressortit à un motif littéraire ancien pratiqué notamment par Lucien de Samosate²⁰³.

²⁰² C'est la lecture suggérée par Aya Iwashita-Kajiro qui considère que ce récit constitue un exemple d'*ekphrasis* : « La description du physétère contre qui Pantagruel mena le combat dans les chapitres XXXIII et XXXIV offre un bel exemple de la technique descriptive donnant de la vraisemblance à un être monstrueux. [...] Grâce à une description parfaitement conforme à la théorie rhétorique, cet épisode donne de la vraisemblance au monstre physétère. », dans « Le monstrueux et la narration fabuleuse dans le *Quart livre* de Rabelais », art. cité, p. 213. Nous croyons pour notre part que Rabelais fait ici l'économie du discours énergique.

²⁰³ On trouve par ailleurs une description dans la baleine chez Pline l'Ancien, au livre IX de l'*Histoire naturelle*.

Dans ses *Histoires vraies*, un récit de voyage parodique qui sert de modèle au *Disciple de Pantagruel* et au *Quart livre* de Rabelais²⁰⁴, le satiriste raconte l'attaque d'une baleine monstrueuse qui engloutit le narrateur et ses compagnons :

En effet nous n'avions navigué que deux jours par beau temps, lorsqu'à l'apparition du troisième jour, vers le lever du soleil, nous vîmes soudain un grand nombre de monstres et de baleines. L'une notamment, la plus grosse de toutes, mesurait environ quinze cents stades de long. Elle s'avavançait, gueule béante, troublant la mer loin devant elle, baignée par l'écume et montrant des dents beaucoup plus longues que les phallus de chez nous, toutes aiguës comme des pieux et blanches comme de l'ivoire. Nous nous adressâmes donc un dernier adieu, nous nous embrassâmes et nous attendîmes. Déjà la bête était sur nous, elle nous avala et nous engloutit avec le bateau. [...] Une fois dedans, nous nous trouvâmes d'abord dans l'obscurité : nous ne pouvions rien voir. Puis, la baleine ayant rouvert la gueule, nous aperçûmes une grande cavité, large et haute de tous côtés, assez vaste pour y loger une ville de dix mille habitants. Au milieu gisaient de petits poissons et beaucoup de monstres déchiquetés, des voiles et des ancres de bateaux, des ossements humains et des marchandises. Au centre, il y avait une terre et des collines, qui s'étaient formées, à mon avis, à partir du limon que la baleine avalait. Une forêt et des arbres de toutes sortes avaient poussé dessus : des légumes avaient été plantés et tout semblait cultivé. Le pourtour de cette terre était de deux cent quarante stades. On pouvait voir aussi des oiseaux marins, mouettes et alcyons, qui nichaient sur les arbres²⁰⁵.

Dans ce récit spectaculaire, qui n'est pas sans rappeler le voyage d'Alcofribas Nasier dans la bouche de Pantagruel (*P*, XXXII), le Samosatois procède à une description détaillée de la baleine et de l'étrange contrée que le narrateur découvre en plongeant dans son estomac (on pourrait même dire qu'il en fait l'anatomie en détaillant ses « contenances internes »). Les dimensions et déictiques spatiaux confèrent de la vraisemblance à la créature représentée par Lucien au moyen d'un discours *évident*. Les verbes de vision qui sollicitent le regard du lecteur (« nous vîmes », « nous aperçûmes », « on pouvait voir ») confirment d'ailleurs l'entrée dans la phase descriptive.

La baleine fait également l'objet d'une courte description dans le récit de navigation de Jehan d'Abundance qui sert de canon aux aventures du *Quart livre*. Au début de leurs péripéties, les

²⁰⁴ Voir Nicolas Le Cadet, « Le topos lucianesque des “histoires vraies” et la poétique du *Quart Livre* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 74, 2012, p. 7-24.

²⁰⁵ Lucien de Samosate, « Histoires vraies A », dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 120.

personnages du *Disciple de Pantagruel* se méprennent sur la nature du monstre marin qu'ils prennent pour une île aux airs de *locus amoenus* :

[V]insmes aborder en une isle d'environ cinquante lieues de long et trente de large en laquelle avoit une mou belle forest pleine de plus beaulx chesnes que l'on eust sceu veoir les plus chargés de glandz que je veisse jamais au moyen de quoy nous pensions bien que ce feust terre ferme, et pource que les aultres forestz des pays d'environ avoient esté gelées et peries. [...] icelle forest n'estoit aultre chose que une baleine grande et merveilleuse sur le dos, de la quelle avoit creu ladicte forest²⁰⁶ [...].

Les mêmes qualités qui confèrent une portée énergique au texte du rhéteur grec (dimensions, détails, verbes de vision) se retrouvent dans la description du livret péri-pantagruélique. Or, c'est précisément l'élément *ekphrastique* des textes de Lucien et de Jehan d'Abundance que Rabelais omet de reconduire dans l'épisode du *Quart livre*. Panurge justifie cette économie du descriptif en alléguant la laideur du monstre marin : « Voy le cy. [...] Voy le cy. O que tu es horrible et abhominable. [...] Voy le cy. [...] Je ne te peuz veoir, tant tu es hideux et detestable²⁰⁷. » (*QL*, 617). L'animal vaincu, Pantagruel refuse de surcroît d'en faire l'anatomie, ce qui impliquerait de procéder à sa description : « Les Hespailliers de la nauf Lanterniere amenerent le Physetere lié en terre de l'isle Farouche, pour en faire anatomie [...]. Pantagruel n'en tint compte, car aultres assez pareilz, voyre encores plus enormes, avoit veu en l'Ocean Gallicque. » (*QL*, 620). Cette objection est d'autant plus significative que Xenomanes anatomisait le monstrueux Quaresmeprenant dans l'épisode précédent. Le lecteur débouté (ou *insatisfait*) devra donc s'en remettre aux données sonores fournies à l'ouverture de l'épisode et à l'affirmation du narrateur qui allègue que c'« estoit chose moult plaisante à veoir » (*QL*, 620). Exclu du spectacle, il reste en définitive aussi

²⁰⁶ Jehan d'Abundance, *Le disciple de Pantagruel : les navigations de Panurge*, ouvr. cité, p. 8.

²⁰⁷ Ce sont plutôt les « gens de bien » que le narrateur ne parvient pas à *veoir* dans le *Pantagruel* et les prologues du *Quart livre* de 1548 et de 1552 : « bonnes gens, je ne vous peulx veoir » (*P*, 226), « Gens de bien, Dieu vous saulve et guard. Où estes vous ? Je ne vous peuz veoir. » (*QL*, 523) et « O gens de bien, je ne vous peulx veoir ! » (*OC*, 715).

« aveigle » (*QL*, 619) que la créature marine dont Pantagruel crève les yeux d'un adroit lancer de dard²⁰⁸.

En s'appuyant sur les motifs de la monstruosité du cétacé et de son aspect commun pour refuser de « donner à voir », Rabelais fait l'économie d'une *ekphrasis* et attire l'attention du lecteur sur l'absence de développement visuel. Cette omission, nous semble-t-il, est elle-même trop « monstrueuse » pour ne pas être perçue et se signale clairement au lecteur, qu'il soit familier ou non des textes de Lucien et de Jehan d'Abundance. Ce procédé mis en œuvre à plus d'un endroit dans le *Quart livre*²⁰⁹ participe de plain-pied à la parodie du descriptif via la réécriture de séquences énergiques. Dans ces « belles billes vezées », jamais ne *monstre-t-on* convenablement le *monstre*²¹⁰.

DE LA VUE À L'OUÏE

Comme le port de Medamothi où commence le périple à bord de la Thalamège, le temple de la Dive Bouteille où prend fin l'aventure de Pantagruel et de ses compagnons expose aux visiteurs une profusion d'objets trompeurs. À l'autre extrémité de l'aventure navale entreprise à la fin du *Tiers livre*, les Pantagruélistes aboutissent au port de Lanternois et visitent l'oracle bachique. Les portes du sanctuaire qui s'ouvrent d'elles-mêmes grâce à un mécanisme magnétique suggèrent d'emblée l'entrée des Pantagruélistes dans une illusion artistique : « Soudainement les deux portes,

²⁰⁸ « Au second coup il [Pantagruel] luy creva l'œil droict. Au troyzieme l'œil gausche. » (*QL*, 619).

²⁰⁹ On trouve un autre exemple de ce procédé dans la représentation du géant Bringuenarilles (*QL*, XVII) emprunté au *Disciple de Pantagruel*, dont Aya Iwashita-Kajiro a proposé une analyse convaincante dans son article « Le monstrueux et la narration fabuleuse dans le *Quart livre* de Rabelais », art. cité, p. 214-217. Le personnage, décrit de pied en cap dans le récit de Jehan d'Abundance, ne fait l'objet d'aucun portrait dans le texte de Rabelais. Comme le montre Iwashita-Kajiro, son apparition fait purement figure d'« ornement » (c'est d'ailleurs là l'étymologie de Bringuenarilles dans la *Briefve declaration*).

²¹⁰ On notera la proximité du terme « monstre » (du latin *monstrare*, « montrer ») et de la graphie du verbe « montrer » en moyen français (« monstrer ») dont use le narrateur dans l'épisode en question : « Pantagruel le monstra au pilot, et à Xenomanes » (*QL*, 616) et « [Pantagruel] monstre ce qu'il sçavoit faire » (*QL*, 618).

sans que personne y touchast, de soy-mesme s'ouvrieroient [...]» (CL, 814) et «[...] je m'esbahissois comment les deux portes, chascune par soy, sans l'oppression de personne estoient ainsi ouvertes» (CL, 814). La description du dispositif, emprunté à l'*Hypnerotomachia Poliphili*, annonce une série d'éléments qui induit le regard en erreur, jusqu'à le rendre inapte à rendre compte des *mirabilia* qui s'offrent à la vue des visiteurs.

Après avoir franchi l'entrée du temple bachique, le narrateur-guide nous invite à considérer le pavé de pierres fines d'une telle magnificence que « ne peut estre ouvrage comparé quiconque, [...] fust-ce celui du temple de Fortune en Preneste, au temps de Sylla, ou le pavé des Grecs appelé *asserotum*, lequel fist Sosistratus en Pergame » (CL, 816). Cette œuvre d'art imitée de Colonna est composée d'une mosaïque qui représente de petits lézards rampant à travers les vignes. Le mimétisme de cette « emblématique » est tel qu'il parvient à confondre les visiteurs²¹¹. Victimes de l'illusion picturale, thématifiée tout au long de cette séquence, ces derniers croient traverser un champ de pampre :

[Les éléments figurés dans la mosaïque étaient] par tel art et engin de l'Architecte composez et formez, qu'ils eussent aussi facilement deceu [trompé] les estourneaux et autres petis oiselets, que fist la peinture de Zeuxis Heracleotain, quoy que soit ils nous trompoient tresbien : car à l'endroit, auquel l'Architecte avoit le pampre bien espois semé, craignant nous offenser les pieds, nous marchions haut à grandes enjambées, comme on fait passant quelque lieu inegal et pierreux. (CL, 816-817)

La mention du mosaïste Sôsos de Pergame et l'anecdote célèbre de Zeuxis sont tous deux tirées de l'*Histoire naturelle* de Pline²¹². Ces artistes, présentés par les rhéteurs modernes comme modèles de la *mimesis* picturale, sont passés maîtres dans l'art du trompe-l'œil. On doit au premier la construction d'un pavé d'un réalisme saisissant, parsemé des restes d'un banquet²¹³. Le second

²¹¹ Rabelais emprunte ici un motif traditionnel de trompe-l'œil, comme le note Paul J. Smith : la mosaïque « non balayée » est « un des exemples standard de l'esthétique classique de l'illusion picturale », « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquiesme livre* », art. cité, p. 104.

²¹² Mireille Huchon (éd.), *OC*, 1669, n. 3 et 5.

²¹³ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVI.

réalisa, à l'occasion d'un duel qui l'opposait au peintre Parrhasius, une fresque illustrant une coupe de fruits qui trompa les oiseaux²¹⁴. Ces œuvres défient toutes deux les limites de la représentation en dotant des objets inanimés d'une qualité mimétique. Comme à Pergame, la mosaïque du temple de la Dive Bouteille procure l'illusion d'une représentation animée grâce à l'artifice perfectionné par Zeuxis.

Poursuivant son chemin au cœur du sanctuaire, le regard descripteur se porte ensuite vers la voûte du temple où apparaît une seconde mosaïque qui représente la bataille menée par Bacchus contre les Indiens. Cette scène de combat inspirée à la fois de la prolalie de Lucien de Samosate²¹⁵ et du *Songe de Poliphile* donne lieu à une *ekphrasis* sonore comparée à « l'art d'Apelles, Aristides Thebain, et autres qui ont peint les tonnerres, éclairs, foudres, vents, paroles, meurs et les esprits » (*CL*, 820). Comme l'a montré Glyn Norton²¹⁶, les références à ces peintres grecs sont indicatives de la mise en scène d'une illusion picturale. Célébrés pour leurs *impossibilia*, ces artistes excellent dans la représentation de l'immatériel et de « ce qui ne se peut peindre²¹⁷ ». Comme le rapporte Pline l'Ancien au livre XXV de l'*Histoire naturelle*, Apelle a ainsi « défié la nature elle-même²¹⁸ » en traduisant des sons en images. Sa peinture d'Hercule semble même défier l'imagination et « montre son visage plutôt qu'elle ne la laisse deviner²¹⁹ ». Quant à Aristide, « premier [artiste] à peindre l'âme, et à exprimer des sentiments humains que les Grecs appellent [éthè], ainsi que les émotions²²⁰ », on lui doit d'avoir représenté les lumières de l'esprit. Il est

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Voir Lucien de Samosate, « Prolalia ou Dionysos », dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 19-23.

²¹⁶ Voir Glyn P. Norton, « Rabelais and the Epic of Palpability : *Enargeia* and History (*Cinquiesme Livre* : 38-40) », art. cité ; dont nous reprenons ici les conclusions.

²¹⁷ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Stéphane Schmitt (éd. et trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1615.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 1615-1616.

l'auteur d'un tableau représentant « un Suppliant pratiquement doté de la parole²²¹ », comme le rapporte Plin. La mention des quatre artistes qui pratiquent l'art du trompe-l'œil (Sôsos, Zeuxis, Apelle et Aristide) et combinent les trois catégories de l'*illusio* (plastique, acoustique et psychologique) fournit un mode de lecture à la scène que décrit le narrateur-guide. La présence de Silène à la tête du cortège de Bacchus cristallise par ailleurs la thématique de l'illusion. Une fois de plus, la métaphore silénique qui fournissait au lecteur une clé de lecture pour l'épopée pantagruéline surgit du texte pour nous inviter à dépasser les apparences trompeuses. Tout se passe comme si la galerie souterraine du *Cinquième livre* contribuait à tromper le regard des visiteurs en les forçant à enfile à leur tour les « bezicles » d'Alcofribas pour voir à *plus hault sens*.

L'écho du cri des Ménades (« *Evohé* », mot panomphée entendu de toutes les langues²²²) résonne dans l'ensemble du diptyque. Le manuscrit du *Cinquième livre* donne de surcroît la variante « Echo » aux « paroles » de l'édition de 1564. À n'en pas douter, la description de la mosaïque se fait l'« écho » de la séquence inaugurale du *Quart livre* où apparaît une première fois l'allusion à Écho, la « nymphe à voix qui jamais n'interpelle et qui toujours répond²²³ ». Le nom de l'Oréade se manifeste lorsque Rhizotome achète le portrait d'Écho « selon le naturel représentée » (*QL*, 541). Un parallèle s'établit donc entre les deux œuvres d'art sises aux extrémités de l'aventure finale de l'épopée pantagruéline. L'importance de l'escale à Medamothi, addition à la version définitive du *Quart livre* de 1552, est en effet justifiée par la position initiale de cette scène dans le récit. La situation privilégiée de ces séquences dans l'économie textuelle, où elles font office de dispositif d'encadrement, contribue en l'occurrence à placer l'ultime voyage de Panurge sous le signe de l'illusion.

²²¹ *Ibid.*, p. 1616.

²²² Voir Olivier Pédeflous, « “Un mot panomphée”. (Rabelais, *Cinquième livre*, chap. XLV) », *L'Année rabelaisienne*, n° 1, 2017, p. 275-296.

²²³ Ovide, *Les Métamorphoses*, ouvr. cité, p. 103.

À ces *adynata* « bruyants » semble répondre l'épisode des paroles gelées au cours duquel les Pantagruélistes sont témoins d'un véritable spectacle sonore. Alors qu'ils naviguent aux « confin[s] de la mer glaciale » (*QL*, 669), les voyageurs sont témoins des clameurs d'une bataille navale jusqu'alors préservées par les glaces. Comme l'explique le pilote de la Thalamège : « Lors gelerent en l'air les parolles et crys des homes et femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoyz, des bardes, les hannissemens des chevaulx, et tout aultre effroy de combat » (*QL*, 669). Terrifié par les salves de canon, Panurge implore aussitôt ses compagnons de fuir le théâtre de la guerre. En réponse à sa lâcheté, Pantagruel invite alors à regarder de plus près les vestiges assourdissants de l'affrontement entre les Arismapiens et les Néphélibates : « Regardons si les voïrons cy autour » (*QL*, 669). Se présente alors toute une typologie des paroles gelées :

Lors [Pantagruel] nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veïsmes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz d'orez. [...] Et y veïds des parolles bien picquantes, des parolles sanglantes, [...] des parolles horrificques, et aultres assez mal plaisantes à veoir. (*QL*, 670)

Cet épisode qui a donné matière à une abondante documentation critique met à nouveau en scène un objet invisible et impossible à représenter. À l'instar de la mosaïque du *Cinquième livre* qui emprunte un décor tout aussi effroyable, la peinture sonore des paroles gelées exprime la primauté du son sur l'image dans la représentation d'une scène de guerre. Comme le souligne justement Glyn Norton : « Rabelais semble répéter que l'essence de la guerre repose moins sur les images d'un champ de bataille dévasté que sur le rituel musical et vocal amplifié à l'échelle cosmique²²⁴. »

C'est ce spectacle musical à grand déploiement que met en œuvre la description des paroles gelées. Ce faisant, Rabelais place directement sous les yeux du lecteur (de façon littérale) ce qu'il

²²⁴ Voir Glyn P. Norton, « Rabelais and the Epic of Palpability : *Enargeia* and History (*Cinquième Livre* : 38-40) », art. cité, p. 181. Nous traduisons.

donne à entendre. Or, l'illusion picturale ne saurait demeurer trop longtemps ; très rapidement, le texte glisse de la vue à l'ouïe :

Les quelles [paroles] ensemblement fondues ouysmes, hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, fir, firr, firrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracc, trac, trr, trr, trr, trrr, trrrrr. On, on, on, on, ououououon : goth, magoth, et ne sçay quelz aultres motz barbares, et disoyt que c'estoient vocables du hourt et hannissement des chevaulx à l'heure qu'on choque, puy en ouysmes d'aultres grosses et rendoient son en degelent, les unes comme des tabours, et fifres, les aultres comme de clerons et trompettes. (*QL*, 670)

Il ne fait aucun doute que l'effervescence onomatopéique²²⁵ qui reproduit le concert assourdissant du combat exploite la fonction énergique du discours²²⁶ et l'applique à la représentation d'un élément, non pas visuel, mais sonore. Ces paroles « ensemble fondues », dont la répétition crée un effet d'écho et donne lieu à une avalanche de signes typographiques, relèvent davantage de la cacophonie bruyante que du langage articulé. Elles rejoignent ainsi l'étymologie du terme « écho » qui désigne en grec ancien un « bruit » et plus spécifiquement un « bruit répercuté²²⁷ ». Ces « mots barbares » accompagnés du son des clairons et trompettes restent ainsi cantonnés au stade oral. Comme l'écrit justement le latiniste Michel Dubuisson : « Βάρβαρος [...] est une onomatopée tirée de βαρβαρόφωνος, une création poétique qui désigne les gens qui parlent en faisant “bar-bar” - ou “bla-bla²²⁸” ».

Dans les séquences descriptives qui encadrent le voyage de la Thalamège, tout comme dans l'épisode des paroles gelées, Rabelais jette les bases d'une pédagogie du regard qui démonte les

²²⁵ Sur ce sujet, voir Romain Menini, « “Babillebabou (disoit-il) voicy pis qu'antan” », l'onomatopée dans le *Quart livre* », dans Anna Arzoumanov et Cécile Narjoux (dir.), *Styles, genres, auteurs*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 37-54.

²²⁶ Pour Démétrios de Phalère, qui prend appui sur une scène cacophonique tirée d'Homère, « toute imitation a quelque chose d'évident [εναργής] », *Du style*, Pierre Chiron (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002, p. 62.

²²⁷ Cette étymologie est donnée par Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2016, p. 738.

²²⁸ Michel Dubuisson, « Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain : du concept au slogan », *L'Antiquité classique*, vol. LXX, 2001, p. 3. On se souvient également de la célèbre formule d'Hérodote : « Les Égyptiens appellent barbares tous ceux qui ne parlent pas leur langue ».

codes rhétoriques et cherche à nous tromper pour mieux former notre œil à « rompre l’os ». Sous son masque d’illusionniste, le narrateur-guide incite le lecteur à *voir outre* les *adynata* de l’île de Medamothi et les artifices de l’architecte du temple bachique pour éviter de tomber dans le piège du mimétisme pictural auquel Pantagruel²²⁹ (*P*, v) et le roi Édouard V²³⁰ (*QL*, LXVII) ont été pris.

FAIRE VOIR POUR MIEUX FAIRE ENTENDRE

Dans les descriptions de l’abbaye de Thélème et de l’anatomie de Quaresmeprenant, l’ordre du parcours visuel contrevient, comme l’on a vu, à la mécanique descriptive préconisée par les pédagogues. À l’instar de ces « *ekphraseis* inversées », la traversée du temple de la Dive Bouteille sur laquelle se clôt l’aventure des Pantagruélistes forme un exercice descriptif exemplaire conduit à rebours des prescriptions énoncées par les auteurs de *Progymnasmata*. Cet épisode constitue non seulement un micro-récit de l’initiation bachique, sur le modèle de l’initiation aux « mystères d’amour » du *Songe de Poliphile*, mais encore une initiation à la parole dont le mouvement général inverse la logique descriptive en tentant de « transformer les spectateurs en auditeurs ».

Au terme de leur quête pour obtenir le mot de la Dive Bouteille, les voyageurs de la Thalamège parviennent à leur destination finale et entreprennent la descente vers le temple de la Pontife Bacbuc, l’interprète de la « bouteille trimegiste ». Au seuil de l’entrée du sanctuaire, la lanterne qui sert de guide aux voyageurs interrompt le dialogue de Panurge et frère Jean pour signaler l’amorce du développement énergique : « Icy fut le propos interrompu par nostre splendide lanterne nous remonstrant, que là estoit le lieu, auquel convenoit favoriser et par

²²⁹ Lorsqu’il visita le tombeau de son ancêtre, Pantagruel « eut quelque peu de frayeur, voyant sa pourtraicture, car il y est en image comme d’un homme furieux » (*P*, 230).

²³⁰ Comme le rapporte le narrateur dans l’anecdote finale du *Quart livre*, François Villon offrit au roi d’Angleterre Édouard V les armes de France afin de lui causer *grande paour* : « Car seulement les voyant vous avez telle vezarde, et paour si horricque, que soubdain vous fiantez comme dixhuyct Bonases de Pæonie [...]. Et croy que si d’abondant vous aviez icy en paincture la grande Oriflambe de France, à la veue d’icelle vous rendriez les boyaulx du ventre par le fondement » (*QL*, 699).

suppression de paroles, et taciturnité de langues » (*CL*, 813). L'admonition de la lampe qui enjoint les personnages à se taire amorce le glissement de la *narratio* vers la *descriptio* et engage un tournant purement visuel. L'exhortation finale de Panurge traduit d'ailleurs le passage vers un autre lieu du discours : « Passons donques, dist Panurge, et donnons de la teste à travers tous les diables. » (*CL*, 813). La prise en charge définitive du parcours ambulateur est marquée par l'adresse de la lanterne qui commande aux trois personnages d'être attentifs et de « n'avoir frayeur ne peur aucune » (*CL*, 814). L'attention du lecteur captée, la visite peut débiter.

Le relais de la pause descriptive est d'emblée indiqué par un changement de temps de verbe, du passé simple (« temps signalétique de l'effet-récit²³¹ ») à l'indicatif imparfait, et l'accumulation de verbes de vision :

je projetay ma veuë entre les portes (*CL*, 815)
j'apperçeu (*CL*, 815)
j'apperçeu d'avantage (*CL*, 815)
je veis (*CL*, 815)
jettay mes yeux à la contemplation du manifique temple (*CL*, 816)

Après avoir observé la composition du vignoble et de l'arc menant au temple souterrain (*CL*, XXXIII), le regard descripteur se dirige vers le portail et le mécanisme magnétique des portes (*CL*, XXXVI), se pose ensuite sur le pavé du temple (*CL*, XXXVII) et la « mirifique emblématique » de sa voûte (*CL*, XXXVIII-XXXIX), avant d'atteindre la lampe finement gravée (*CL*, XL-XLI) et la fontaine monumentale trônant au « lieu moyen du temple » (*CL*, XLI-XLII). Le parcours ambulateur, qui s'amorce sur le mouvement d'ouverture des portes, se clôt sur la sortie du jet de la fontaine et nous mène du jardin de Bacchus au cœur du sanctuaire, correspond à la dynamique périégétique recommandée par les rhéteurs pour la composition d'une *ekphrasis*. La visite du temple, ponctuée par des déictiques spatiaux qui orientent le parcours visuel, nous conduit ainsi

²³¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, ouvr. cité, p. 65.

de l'extérieur vers l'intérieur du temple bachique. La logique interne qui régit l'*ekphrasis* de la fontaine, dernier élément de la séquence, illustre elle-même le mouvement circumambulatoire vers le cœur du sanctuaire. Le regard descripteur sur pose d'abord sur « [l]a première colonne, savoir est, celle laquelle à l'entrée du temple s'objectoit à nostre veüe [...] » (CL, 825), avant de passer en revue chacune des sept colonnes disposées en cercle. Le visiteur circule une seconde fois autour de la fontaine en observant les sculptures qui trônent au-dessus du chapiteau des colonnes, puis examine « les bases des colonnes, les chapiteaux, les architraves, zoophores et cornices » (CL, 826), les « arceaux entre les colonnes » (CL, 826), le dessus des « arcs et chapiteaux de colonne » (CL, 826) avant d'accéder « [d]edans la corpulence d'icelle » (CL, 826) et « [s]us le sommet de la croque susdite, correspondant au centre de la fontaine » (CL, 827). Le son produit par la fontaine, « comme de loin venant et soubterrain » (CL, 827), emprunte le même mouvement ascendant et inspire à Bacchus une analogie physiologique : « telle qu'est en la veine cave, au lieu qu'elle entre le dextre ventricule du cœur, est ceste sacrée fontaine excolée, et par icelle une harmonie telle, que elle monte jusques à la mer de vostre monde » (CL, 828).

Le mouvement circulaire adopté pour la description du temple rond s'exprime également à travers une série d'objets sphériques, à l'instar de la « grande lampe ronde » (CL, 822) retenue à un anneau d'or et composée de quatre anneaux contenant une boule vide, ou encore de la fontaine qui « [p]ar dedans estoit ronde exactement » (CL, 824). Le jet d'eau (ou plutôt le jet d'« o ») de la fontaine et les deux lignes en spirale que forment ses canaux renvoient eux-mêmes à la cinétique du parcours ambulatoire. La description de cette œuvre d'art s'effectue en effet grâce à deux déplacements circulaires ascendants qui prennent pour objet les sept colonnes et leurs chapiteaux. Le mouvement symbolique de la *circumambulatio* est même mis en scène lors du rituel pour obtenir le mot de la Dive Bouteille lorsque Panurge chemine neuf fois autour de la fontaine et

danse trois fois autour de celle-ci. Le motif de la circularité apparaît encore dans l'image de la « sphere intellectuelle [...] que nous appellons dieu » (*CL*, 839), de même que dans la structure de l'*ekphrasis*, à travers la configuration du temple de Bacchus. La chapelle dans laquelle les visiteurs terminent leur parcours est en effet de forme circulaire, tout comme le sanctuaire de *Fortuna Primigenia* à Palestrina mentionné au chapitre XXXVII, avec sa *tholus* sommitale, modèle exemplaire de la typologie architecturale du temple rond²³². Le plan architectural du temple souterrain nous permet en outre d'établir un parallèle avec Thélème en vertu de sa géométrie hexagonale. Comme l'écrit l'architecte italien Leon Battista Alberti dans son *De re ædificatoria*, la nature favorise les modèles circulaire et hexagonal :

La nature aime tout particulièrement les objets ronds, comme il ressort avec évidence de ce qui existe, naît ou se produit sous cette forme. Ai-je besoin de mentionner l'orbe du monde, les astres, les arbres, les animaux et leurs nids, etc. que la nature a tous voulus ronds? Mais nous voyons que la nature aime également les objets hexagonaux. En effet, les abeilles, les frelons et autres insectes de ce genre ne savent construire les loges de leurs théâtres qu'hexagonales.²³³

La rotondité est la forme privilégiée par Alberti pour la construction d'un temple voué au culte bachique : « [les Anciens] jugeaient bon que le Soleil et le vénérable Bacchus aient un temple rond²³⁴ ». L'architecture du temple de la Dive reproduit donc la circularité de la disposition rhétorique, alors même que le texte reproduit dans sa matérialité la forme circulaire de la bouteille grâce au calligramme du chapitre XLIV²³⁵. L'apostrophe liminaire du chant entonné par Bacchus (« O Bouteille ») fait d'ailleurs écho au goulot représenté par trois cercles concentriques dans l'édition du *Cinquième livre* retenue par Mireille Huchon comme texte de base aux *Œuvres complètes* (annexe VII), de même qu'à la bouteille ovale donnée dans l'édition lyonnaise de 1564

²³² Vitruve, *De l'architecture*, ouvr. cité, p. 267.

²³³ Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, Pierre Caye et Françoise Choay (éd. et trad.), Paris, Seuil, 2004, p. 327.

²³⁴ *Ibid.*, p. 325.

²³⁵ Sur ce sujet, voir George Mallary Masters, « Rabelais and Renaissance Figure Poems », *Études rabelaisiennes*, vol. VIII, 1969, p. 53-68.

(annexe VIII). La circularité du calligramme est accentuée par la répétition du sixain, placé au début et à la fin du poème construit sous forme de *ringkomposition*²³⁶.

Au cœur du parcours visuel, le narrateur introduit une mise en abyme de l'acte descriptif qui signale l'amorce d'un nouveau développement ekphrastique : « avant qu'entrer à l'exposition de la Bouteille, je vous décriray la figure admirable d'une Lampe » (*CL*, 821). La *descriptio* se poursuit avec l'examen minutieux de cette « lampe memorable » (*CL*, 823) et de sa fresque gravée en relief, accumulant les détails (dimensions, couleurs et matériaux) qui permettent une vive représentation de l'objet en le plaçant « sous les yeux » (*ὑπ' ὄψιν*) du lecteur :

Au milieu de la voulte estoit un anneau d'or massif attaché, de la grosseur de plein poing : auquel pendoient de grosseur peu moindre, trois chesnes bien artificiellement faites, lesquelles deux pieds et demy en l'air comprenoient en figure triangle une lame de fin or, ronde, de telle grandeur que le diametre excedoit deux coudées, et demye palme. En icelle estoient quatres boucles ou pertuys : en chascune desquelles estoit fixement retenue une boule vuyde, cavée par le dedans, ouverte du dessus, comme petite Lampe, ayant en circonference environ deux palmes, et estoient toutes de pierres bien precieuses : l'une d'Amethyste l'autre de Carboucle Lybien, la tierce d'Opalle, la quarte d'Anthracite²³⁷. (*CL*, 822)

Au terme de cette description, le narrateur signale que le scintillement de la fontaine répond à l'éclat des « lampes cy dessus descriptes » (*CL*, 827). Les deux occurrences du verbe « décrire » qui ceignent l'exposition détaillée de la lampe et de la fontaine possèdent une fonction métadiscursive qui réitère la dimension rhétorique de l'exposé énergique. Le dernier épisode du *Cinquiesme livre* constitue ainsi le lieu privilégié pour la mise en scène de l'acte descriptif.

Au tout début de la séquence descriptive, une série de décalages permet cependant de situer l'épisode à rebours du modèle aphthonien. Au mouvement ascendant du chemin vers le Sérapéum, emprunté par le rhéteur d'Antioche, Rabelais substitue la dynamique inverse de catabase vers les

²³⁶ Mary Douglas a consacré un essai magistral à la composition circulaire : *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*, New Haven, Yale University Press, 2007.

²³⁷ Ce passage est une réécriture de la description de la lampe du temple du *Songe de Poliphile*. Voir Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Gilles Polizzi (éd.), ouvr. cité, p. 198-199.

profondeurs du temple de la Dive. Ce mouvement est accentué par une répétition au début de trois chapitres consécutifs : « [d]escendant Panurge en terre » (*CL*, 808), « [a]insi descendismes sous terre » (*CL*, 810) et « [d]epuis descendismes un degré marbrin sous terre » (*CL*, 811). Si le nombre de marches semble initialement correspondre à la « mesure parfaite » (*PR*, 149) de l'acropole d'Alexandrie, le compte atteint après révision le « nombre fatal » (*CL*, 811) de cent huit marches. En outre, le sentiment de protection assuré par l'acropole d'Alexandrie, érigée sur les hauteurs de la cité et établie pour la sécurité de la ville à laquelle elle sert de rempart, comme le signale Aphthonios, fait également l'objet d'un renversement dans le texte rabelaisien. Une fois « en seureté » dans l'enceinte du complexe, Panurge est en effet terrifié et croit descendre aux Enfers : « Dame mirifique, je vous prie de cœur contrit, retournons arriere : par la mort bœuf, je meurs de malle peur » (*CL*, 812).

C'est toutefois dans le renversement de la logique descriptive qui permet de « nous transmu[er] en témoins oculaires », selon la formule consacrée par Nicolaos, que prend véritablement forme le recyclage parodique des modèles rhétoriques. À la toute fin du parcours ambulateur, le « coulement et laps de la fontaine » (*CL*, 827) qui sollicite le sens auditif prélude au terme de la pause descriptive et au retour de la parole narrative. La transition du sens visuel au sens auditif est en quelque sorte anticipée par Pantagruel lorsqu'il signale, en regardant le centre de la fontaine : « peu s'en faillit, que perdissions la veuë » (*CL*, 827). De la même façon que leur guide a interrompu le dialogue des personnages pour faire place à la pause descriptive au chapitre XXXV, Bacbuc commande aux trois visiteurs de diriger leur attention sur le ruissellement de la fontaine :

Nous avions iceux [le coulement et laps de la fontaine] considéré, ailleurs tournions notre veuë, quant Bacbuc nous commanda entendre à l'exciture de l'eau, lors entendismes un son à merveille harmonieux, obtus toutefois, et rompus, comme de loin venant et soubterrain. En quoy plus nous sembloit delectable, que si apert eust esté, et de prés ouy. De sorte qu'autant

comme par les fenestres de nos yeux, nos esprits s'estoient oblectez à la contemplation des choses susdites, autant en restoit-il aux aureilles à l'audiance de ceste harmonie. (CL, 827)

La réminiscence graduelle de l'ouïe annonce la réintroduction de la *narratio* dans le récit et laisse bientôt place à une effusion de paroles : « [a]donc nous dist Bacbuc » (CL, 827-828), « [p]uis commanda » (CL, 828), « [p]uis nous interroqua » (CL, 828). La description du temple de la Dive est d'ailleurs suivie de quatre chapitres qui accumulent les formes discursives et donnent lieu à une *copia* élocutoire. L'effet de la « fureur poétique » qui anime les visiteurs du temple les conduit à rimer de façon paroxysmique. La séquence descriptive apparaît ainsi comme le point de départ d'un mouvement d'émancipation élocutoire qui concentre à l'échelle de six chapitres le microrécit d'une « initiation à la parole ». Le mouvement de *crescendo* perceptible dans la séquence descriptive du *Cinquième livre* se distingue donc de la dissolution de la parole narrative mise en scène dans l'*excipit* descriptif du *Gargantua* où la *narratio* est interrompue par la *descriptio* de l'abbaye de Thélème et l'énigme en prophétie. La parole narrative ne refait surface que l'instant d'une brève exégèse de l'« inscription mise sus la grande porte de Theleme », laquelle n'est autre qu'une « *description* du Jeu de Paulme » (G, 153) selon frère Jean.

La description de la mosaïque du temple de la Dive Bouteille illustre plus particulièrement « l'avènement de la parole²³⁸ ». Cette *ekphrasis* qui accumule les éléments sonores s'inscrit dans

²³⁸ Nathalie Dauvois, « Le Bacchus du *Cinquième Livre* ou la logique de la description (chapitres XXXVIII-XXXIX) », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 407. Voir aussi Yvonne Bellenger, « "Paindre à son plaisir". Les belles emblématiques du temple de Bacbuc », dans Franco Giacone (dir.), *Le Cinquième Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 291-301.

la tradition des « peintures parlantes²³⁹ » inaugurée par les *Eikones* de Philostrate²⁴⁰, véritable « référence pour la composition d'une *ecphrasis* [dans la première modernité]²⁴¹ ». À la suite de l'examen du portail où apparaît l'adage « Ἐν οἴνῳ ἀλήθεια », la description se dirige sur le mécanisme magnétique des portes du temple qui produit un agréable murmure. Dans cette « description de manière²⁴² », le sens auditif sollicité par l'ouverture des portes se substitue rapidement au regard descripteur :

Soudainement les deux portes, sans que personne y touchast, de soy-mesme s'ouvrirent, et s'ouvrant firent, non bruit strident, non fremissement horrible, comme font ordinairement portes de bronze, rudes et pesantes, mais doux et gratieux murmure, retentissant par la voulte du temple, duquel soudain Pantagruel entendit la cause, voyant sous l'extrémité de l'une et l'autre porte, un petit cylindre, lequel [...] par son frottement faisoit ce doux et harmonieux murmure²⁴³. (*CL*, 814)

Les visiteurs progressent ensuite à l'intérieur du temple et contemplent une mosaïque où est représentée la victoire de Bacchus sur les Indiens. La scène de guerre empruntée à Francesco

²³⁹ Nous empruntons ici la terminologie employée par Louis Richeome dans *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, Paris, L. Sonnius, 1609. Sur ce sujet, le lecteur consultera avec profit l'étude consacrée à cet ouvrage par Roberto Romagnino dans *Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité*, ouvr. cité, p. 131-140 ; de même que Françoise Graziani, « Figurer et dire : la peinture parlante », dans Jackie Pigeaud (dir.), *Les arts quand ils se rencontrent*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 91-98.

²⁴⁰ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, François Lissarrague (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2013. Les descriptions sonores sont également récurrentes dans les exercices de composition attribués à Libanios. Dans l'une de ces *ekphraseis*, le rhéteur d'Antioche décrit par exemple une scène de guerre où un soldat captif échange avec son ravisseur, où la cavalerie lance un cri martial et l'armée entonne un chant de victoire. Nous renvoyons par exemple au premier exercice du *compendium* de Libanios : « Description 1 : an infantry battle », *Libanius's Progymnasmata : Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, ouvr. cité, p. 431.

²⁴¹ Roberto Romagnino, *Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité*, ouvr. cit., p. 78.

²⁴² Cette typologie est mentionnée dans les *Progymnasmata* d'Ælius Théon : « On a aussi des descriptions de "manières", comme celles qui décrivent les divers modes de production des mobiliers, des armes, des machines. Par exemple, la *Fabrication des armes* chez Homère et chez Thucydide le retranchement des Platéens ou la construction des machines », *Progymnasmata*, ouvr. cité, p. 67.

²⁴³ Cette *ekphrasis* est une réécriture de la description du mouvement des portes jumelles du temple du *Songe de Poliphile* qui s'ouvrent « sans aucun bruit sinon avec un doux et plaisant son ». Voir Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, ouvr. cité, p. 202-203. Jean Martin a procédé à des adaptations majeures de l'*Hypnerotomachia Poliphili* dans sa traduction de 1546. Dans le texte-source, on remarque une valorisation extrême du sens de la vue, absente de la traduction de Jean Martin et surtout du texte rabelaisien. Or, ce décalage entre le texte de Colonna et la description du *Cinquième livre* renforce notre propos : la mise en valeur de la vue a été complètement évacuée dans l'adaptation de cette *ekphrasis* par Rabelais qui procède à la « désagrégation » progressive du sens visuel au profit de l'ouïe.

Colonna et à Lucien de Samosate²⁴⁴ est insérée par Rabelais dans une œuvre d'art dont il fait la description. Cet ajout qui confère à l'épisode une qualité *évidente* constitue une nouveauté par rapport à la prolalie de Lucien, comme le remarque Paul Smith :

Le grand nombre de menus changements que Rabelais a apportés au texte de Lucien [...] risquent de [faire] perdre de vue la modification la plus importante que Rabelais ait apportée : l'élément ekphrastique. Dans le *Bacchus* de Lucien, il ne s'agit pas de la description d'une peinture : l'élément ekphrastique est même totalement absent chez Lucien.²⁴⁵

La description du cortège de Bacchus constitue en vérité une hypothypose (une description sonore) qui retentit du bruit des « petits boucliers légers, sonnans et bruyans quant on y touchoit [...], comme de tabourins et de tymbons » (*CL*, 818), des « jeunes gens [...] tousjours chantans » (*CL*, 819) et de l'évocation du cri « *Evohé* » sur lequel se termine le chapitre XXXVIII. La représentation de l'affrontement sur laquelle se poursuit la description de l'œuvre d'art au chapitre suivant s'anime d'une cacophonie de cris, de chants et de percussions amplifiée par le « tumulte horrible des Bacchides » (*CL*, 820) et le tintamarre de « joyeux Epinicies, et petites chansons villatiques et dithyrambes resonans » (*CL*, 821). Tous les éléments exhibés dans la peinture sonore du temple bachique sollicitent l'audition :

Les Satyres Capitaines, Sergens de bandes, Caps d'Escadre, Corporals, avec cornaboux sonnans les orties furieusement tournoyoient autour de l'armée à saux de chevres, à bons, à pets, à ruades, et penades, donnans courage aux compagnons de vertueusement combatre : tout le monde en figure cryoit *Evohé*. Les Menades premieres faisoient incursion sur les Indians avec cris horribles, et sons espouvantables de leurs tymbous et boucliers : tout le Ciel en retentissoit, comme designoit l'Emblemature. [...] Là eussiez veu Silenus son Asne [...] la gueule bée comme s'il brailloit, et braillant martiallement [...] sonnast l'assaut. Là eussiez veu Pan [...] avec sa fluste rustique les exciter à vertueusement combatre. (*CL*, 820)

²⁴⁴ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, ouvr. cité, p. 174-175, pour le chapitre XXXVIII du *CL* ; Lucien de Samosate, « Prolalia ou Dionysos », ouvr. cité, pour le chapitre XXXIX. Voir Olivier Pédeflous, *Dans l'Atelier de Rabelais. Des recherches philologico-antiquaires à l'archéologie de la geste de Pantagruel*, ouvr. cité ; et Romain Menini, *Rabelais altérateur. « Graeciser en François »*, ouvr. cité, p. 400-417.

²⁴⁵ Paul J. Smith, « Aspects du discours zoologique dans le *Cinquiesme livre* », art. cité, p. 104. Nous ferons toutefois preuve de prudence en signalant que le texte de Lucien débute par la description du convoi de Bacchus et se poursuit pas le récit d'une scène de guerre. Quant au texte de Colonna, il s'agit véritablement d'une *ekphrasis*. La nouveauté du *Cinquiesme livre* réside donc moins dans l'ajout de l'« élément ekphrastique » (présent au début de la *prolalia* lucianesque) que dans l'insertion de cette scène au sein d'une œuvre d'art décrite au moyen de la technique énergique.

La particularité de la séquence ekphrastique du temple de la Dive Bouteille réside dans le mouvement croissant d'émancipation oratoire. Les descriptions sonores du *Cinquième livre* s'inscrivent en effet dans une progression du mutisme vers le chant poétique, qui débute avec la suppression des paroles au seuil du temple, se poursuit avec la réintroduction partielle du sens auditif par le jeu des sonorités de la fresque bachique et prend fin avec le jaillissement de la parole menant à la « fureur poétique ». Les chants entonnés par Panurge, Pantagruel et frère Jean prennent d'ailleurs la forme d'un dialogue : « *Trinquons*, dist Panurge, *de par le bon Bacchus* » (CL, 834), « Pantagruel reprend frere Jean, et luy dit » (CL, 835), « Panurge continue son propos, et dit » (CL, 836), « Frere Jean respondit en fureur, et dist » (CL, 837) et « Panurge [...] respondit » (CL, 838). En s'efforçant de « transformer les spectateurs en auditeurs », le mouvement de *crescendo* de la vue à l'ouïe mis en scène dans l'épisode de la Dive Bouteille procède ultimement au renversement de la logique descriptive. Dans ce passage, le regard rhétorique est constamment subordonné au sens auditif. L'oreille demeure ainsi l'organe privilégié comme instrument du *docere*²⁴⁶.

À l'issue de cet épisode, les trois visiteurs auront donc fait l'expérience d'une initiation à la parole qui correspond à la finalité du cursus progymnasmatique, laquelle vise à développer les compétences oratoires nécessaires à la pratique déclamatoire. Cette progression de la vue à l'ouïe n'est pas étrangère à la « soif de parole²⁴⁷ » qui anime les « mythologies pantagruéliques ».

²⁴⁶ Comme le soutient avec justesse Pierre Goumarre : « Pour Rabelais, l'organe sensoriel suprême, l'organe privilégié de la pensée, ce n'est pas l'œil, mais l'oreille » et « ce n'est pas l'œil, mais l'oreille, qui permet d'apprendre et de comprendre », dans « Rabelais ou le regard humilié », art. cité, p. 19. Même constat de la prédominance de l'ouïe liée à l'expression de la parole dans *Notre Rabelais* d'André Belleau, Diane Desrosiers et François Ricard (éd.), Montréal, Boréal, 1990, p. 84. Dans son article « Le bruit et la musique dans le *Cinquième livre* », Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquième Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 251-264, Olivier Millet fait bien voir que la progression des sonorités dans cette initiation « autre », préparée par les épisodes précédents, culmine dans la partie finale du *Cinquième livre*.

²⁴⁷ Nous empruntons cette expression à Samuel Junod qui a consacré un article à ce sujet : « Résurgence et surgissement de la parole », dans Diane Desrosiers *et al.* (dir.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. LVI, 2017, p. 263-273. Voir également, sur le même sujet, Seuk-Ho Youh, « La fiction de l'oralité chez Rabelais », dans James Dauphiné et Béatrice Périgot (dir.), *Conteurs et romanciers de la Renaissance. Mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, Paris, Champion, 1997, p. 424-437.

Comme l'estime Samuel Junod : « Plusieurs indices dans l'œuvre de Rabelais permettent de penser qu'il existe, chez l'auteur, une véritable hantise : la cessation de la parole²⁴⁸. » Cette hantise s'exprime systématiquement dans les développements descriptifs qui, par définition, opèrent une rupture de la voix narrative au profit du regard rhétorique. C'est cette lutte contre l'empire du regard pour rétablir la parole du récit qui en est jeu dans la dernière séquence du *Cinquième livre* à travers le motif de l'initiation. À l'image du jet d'eau qui surgit de la fontaine et interrompt la phase visuelle, le surgissement de la parole est d'ailleurs mis en scène dans plusieurs épisodes descriptifs. À Thélème, la parole prosimétrique de l'inscription mise sur la porte du monastère et la parole prophétique de l'Énigme sollicitent momentanément le sens auditif. Les blasons de Triboulet (*TL*, XXXVIII) et du frère Fredon (*CL*, XXVII) sont ni plus ni moins que des énoncés descriptifs qui empruntent la forme dialogique²⁴⁹. Quant au pays de Satin (véritable course visuelle), l'empressement du narrateur à conclure la description du bestiaire montre l'emprise de cette mécanique qui précipite le régime de la vue et anticipe le passage à un autre lieu du discours. Dans chacun des épisodes qui font intervenir le discours *évident*, tout se passe comme si Rabelais forçait le regard rhétorique à « voir moins » et se hâtait à rejoindre les rives du continent narratif.

« JE NE VEULX OUBLIER VOUS DESCRIPRE »

L'EXCIPIT EKPHRASTIQUE, DE *GARGANTUA* AU *TIERS LIVRE*

Il est significatif que trois des cinq *Livres* de Rabelais se terminent sur une séquence descriptive. Ces épisodes sont d'autant plus dignes d'intérêt qu'ils sollicitent le regard du lecteur

²⁴⁸ Samuel Junod, « Résurgence et surgissement de la parole », art. cité, p. 266.

²⁴⁹ Sur ces deux épisodes qui participent de l'hybridité des descriptions rabelaisiennes, voir l'analyse proposée par Aya Iwashita-Kajiro dans son article « Quelques remarques sur les variations génériques dans les portraits de Triboulet et de Quaresmeprenant », dans Véronique Montagne *et al.* (dir.), *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 215-226.

à l'ultime frontière de l'œuvre. Ils opèrent, au demeurant, un déplacement de la *dispositio* et de la logique descriptive recommandées dans la théorie classique de l'*ekphrasis*. Ces descriptions finales jouent un rôle particulier dans l'architecture des récits rabelaisiens. Dans le *Gargantua*, tout comme dans le *Tiers livre* et le *Cinquième livre*, le dispositif de l'« *excipit* ekphrastique²⁵⁰ » prend de surcroît le contre-pied de la fonction traditionnellement assumée par l'*ekphrasis* liminaire.

Si la pause descriptive opère généralement une rupture avec la narration, elle peut également fournir un soutien narratif et un cadre topographique et chronologique au récit. Dans la fiction narrative, cette fonction est prise en charge par le dispositif romanesque de l'*incipit* descriptif qui produit un effet de cadrage. Le préambule ekphrastique, lié à l'introduction de la parole narrative peut également assumer la fonction de *captatio benevolentiae* et susciter l'engagement émotionnel du lecteur en produisant un effet d'« évidence ». Bien ancré dans le roman de l'âge baroque²⁵¹, le dispositif de l'*ekphrasis* liminaire fait généralement appel aux topiques du *locus amœnus*, de la *descriptio puellæ* ou de l'assemblée festive auxquelles la rhétorique descriptive a souvent été restreinte dans les genres narratifs de l'Antiquité et du Moyen Âge. La scène initiale des *Amours de Clitophon et de Leucippe*, roman latin d'Achille Tatius (II^e siècle) traduit en français par François de Belleforest en 1568, est un exemple emblématique de ce motif. Le récit s'ouvre sur la topographie de la métropole phénicienne et la description détaillée d'un tableau qui représente l'enlèvement d'Europe, toutes deux ponctuées par des verbes de vision :

Sidon cité principale, et chef du païs de Phenisse, ayant sa source et commencement de peuple de ceux de Thebes, est assise sur la mer d'Assyrie, et a deux ports en un sein, et goulphe fort spacieux, mais l'entree et bouche duquel est difficile pour estre estroicte, et par où l'eau de la mer y est receue à file et peu à peu : car là où ce sein se courbe à main droicte,

²⁵⁰ L'*incipit* ekphrastique est mis en œuvre lorsqu'un texte commence directement par une description. Lorsqu'un texte se termine par une description, il s'agit alors d'un *excipit* ekphrastique.

²⁵¹ Sur ce point, voir l'étude d'ensemble de Roberto Romagnino, *Décrire dans le roman de l'âge baroque (1585-1660). Formes et enjeux de l'ekphrasis*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

on y voit une autre entree par laquelle l'eau marine y entre aussi, qui faict que l'un port est joint, et se raporte à l'autre, de sorte que celuy là est bon pour l'abry des vaisseaux en hiver, et cestuy leur donne seure demeurence en temps d'esté.

[...] Apres cecy comme je visitasse les autres lieux de la cité, et *contemplasse* les dons et presents faits aux dieux, pendus en la voute de leurs temples, *j'admiray un tableau painct*, lequel contenoit la mer, la terre, et avec ce la fable du ravissement d'Europe : et la mer de Phoenisse qui faisoit entendre que c'estoit la figure du païs Sydonien. Vous *voyez* en la terre un pré avec un grand nombre de pucelles, et en la mer un toreau nageant, lequel portoit sur son dos une fort belle fille, et prenoit son cours, et chemin vers l'isle de Crete. Ce pré estoit diversifié par une infinie varieté de fleurs, et tout teint et atourné d'arbres et arbrisseaux : les rameaux et feillages desquels s'entrelaçoient de telle sorte qu'ils servoyent de toit, et pavillon aux fleurs esparses en la prairie.²⁵²

Ces *ekphraseis* liminaires fournissent un cadre spatio-temporel et participent de l'introduction de la voix narrative. La faculté visuelle sollicitée par le discours descriptif précède en effet l'entrée en scène du sens auditif suscité par la voix narrative : « Ainsi que ententivement je louoy tous les traicts qui estoient en ce tableau [...] et parloy en moy mesme en ceste sorte, Eh comme le ciel, la terre, et la mer obeissent aux commandements d'un simple enfant ? À ces parolles respondit un adolescent [...]»²⁵³.

On trouve un autre exemple célèbre de ce dispositif dans la traduction contemporaine des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* d'un certain Longus par Jacques Amyot (1559). Dans la préface, le narrateur raconte qu'il fit par hasard la découverte d'un tableau lors d'une partie de chasse près de Mytilène. La peinture produit en lui un tel effet qu'il entreprend de « coucher [la scène] par écrit ». Naturellement, le livre s'ouvre sur les descriptions du parc et de la peinture (dans la préface) et sur la topographie de Mytilène et de ses environs (dans l'*incipit* proprement dit) :

Estans un jour à la chasse en l'isle de Metelin, dedans le Parc qui est sacré aux Nymphes, j'y *vis* une des plus belles choses que je sache jamais avoir *veües* : c'estoit une paincture d'une histoire d'amour. Le parc de soy mesme estoit bien beau, aussi planté de force arbres, semé de fleurs, et arrosé d'une fresche Fontaine qui nourrissoit et les arbres et les fleurs :

²⁵² Achille Tatius, *Les amours de Clitophon et de Leucippe*, François de Belleforest (trad.), Paris, Jean Borel, 1575 [1568], f. A I r^o-v^o. Nous soulignons.

²⁵³ *Ibid.*, f. A 3 r^o.

mais la peinture estoit encore plus plaisante que tout le reste, tant pour la nouveauté du subject, dont l'aventure estoit merveilleuse, que pour l'artifice et l'excellence de la peinture amoureuse : tellement que plusieurs passans qui en avoyent ouy parler alloient visiter le Parc, non moins pour *voir* celle peinture, que pour faire prieres aux Nymphes. Il y avoit des femmes grosses qui acouchoient, et d'autres qu'enveloppoient de langes leurs enfans, de petis pouparde en maillot, exposez à la mercy de fortune, des bestes qui les nourrissoient, des pasteurs qui les enlevoient, une compagnie de jeunes gens qui s'alloient esbatre aux champs, des coursaires qui escumoient les costes de la Mer, des ennemis qui couroient le pais : avec plusieurs autres choses, et toutes amoureuses : lesquelles je *regarday* en si grand plaisir et les trouvay si belles qu'il me prit envye de les coucher par escript.²⁵⁴

Mytilene est une forte ville en l'isle de Metelin, belle et grande, environnée d'un canal d'eau de mer qui fluë tout à l'entour, sur lequel y a plusieurs ponts de pierre blanche et polie, tellement qu'on diroit à la *veoir* que c'est une isle, et non pas une ville. Loing d'icelle environ cinq quartz de lieuë l'un des plus riches habitans avoit un fort bel heritage, car il y avoit des montaignes ou se nourrissoit grand nombre de bestes sauvages, des coustaux revestus de vignes, des plaines de terres labourables à porter froument, et pasturages pour le bestail, le tout estendu au long de la marine qui rendoit le lieu plus delicieux.²⁵⁵

Le récit de Longus se déploie ainsi comme une longue *ekphrasis* d'œuvre d'art qui, en plaçant dès l'abord le sens visuel au cœur de la fiction, problématise le regard et sollicite la vue du lecteur.

L'*incipit* descriptif peut également adopter la forme du portrait, motif rhétorique associé à la tradition de l'*ekphrasis prosopôn* codifiée dans les traités d'art poétique et les manuels d'exercices préparatoires. La description-éloge de l'empereur Conrad placée au seuil du *Roman de la Rose* de Jean Renart²⁵⁶ (XIII^e siècle) et le portrait physique et moral de la dame Lidoine dans le *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc²⁵⁷ (XIII^e siècle) illustrent l'actualisation de ce motif dans le récit narratif du Moyen Âge. Ces épisodes liminaires sont introduits par une formule propre au topos de l'indicible qui assure l'accrochage émotif de l'auditeur-lecteur :

ne vos avroie hui conté preu

²⁵⁴ Longus, *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloë*, Jacques Amyot (trad.), Paris, Jean l'Évangéliste, 1559, p. 2 r^o v^o. Nous soulignons. Pour une autre lecture de cette *ekphrasis* liminaire, voir Joseph Kestner, « Ekphrasis as Frame in Longus' *Daphnis and Chloe* », *The Classical World*, vol. LXVII, n^o 2, 1973-1974, p. 166-171.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 3 r^o v^o. Nous soulignons.

²⁵⁶ Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou De Guillaume de Dole*, Jean Dufournet (trad.), Félix Lecoy (éd.), Paris, Champion, 2008, p. 73-79.

²⁵⁷ Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, Michelle Szkilnik (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004, p. 74.

quels hom il fu, car ne porroie²⁵⁸

Por ce me plect que gë en face
De si beles descriptions [...] De deviser tel creature
Me dout que ge n'en viegne a chief²⁵⁹

En récupérant un motif rhétorique abondamment pratiqué depuis l'Antiquité, ces *ekphraseis* permettent l'inscription du texte dans une tradition littéraire émergente et la mise en scène d'un savoir-faire rhétorique, contribuant à fixer ce dispositif dans l'architecture du récit narratif.

Le premier des *Comptes amoureux* de Jeanne Flore, introduit par le portrait d'un vieil homme repoussant « qui ressembloit plustost quelque monstre que non pas homme humain²⁶⁰ », illustre la persistance de l'*incipit* ekphrastique au XVI^e siècle. Comme chez Raoul de Houdenc, la description physique du personnage suit la *dispositio* classique de la prosopopée en procédant du haut vers le bas, soit de la « rude et aspre cheveleure²⁶¹ » aux « jambes playées et [...] mains toutes bruslées de je ne sçay quel mal contagieux²⁶² ». Les textes de la Renaissance fournissent de multiples exemples du dispositif de la description liminaire qui témoignent de sa survivance au XVI^e siècle et de la fonction pathétique qui lui est conférée. Le *Palais des nobles dames* de Jehan Du Pré (1534), un livret largement redevable aux *Moralia* de Plutarque, s'ouvre par exemple sur la description d'une assemblée introduite par une formule qui invite le lecteur à observer attentivement la scène : « De prime abord, je m'arrestay tout court / À contempler la belle basse court²⁶³ ». La séquence descriptive qui suit, apparentée au dénombrement épique dont on connaît l'importance dans le roman de chevalerie, accumule les éléments sonores et expressifs propres au discours énergique qui participent de la création d'une image saisissante :

²⁵⁸ Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou De Guillaume de Dole*, ouvr. cité, p. 72.

²⁵⁹ Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, ouvr. cité, p. 74.

²⁶⁰ Jeanne Flore, *Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore*, ouvr. cité, p. 48.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Jehan Du Pré, *Le palais des nobles dames*, Brenda Dunn-Lardeau (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2007, p. 108.

Son chariot bruyoit comme tounerre
Armée fust de l'escu invincible,
Où fust protraicte la teste treshorrible
de Medusa, une des troys Gorgones.²⁶⁴

Le même procédé peut être observé dans *Alector ou le coq* de Barthélemy Aneau (1560), un roman d'esprit rabelaisien qui s'ouvre sur un long passage descriptif :

Le pavé de marbre blanc en la basse court du palais des Gratians, Seigneur citoiens Orbitains, avoit changé sa blanche couleur en rougeur sanguinolente par l'effusion du sang humain et en plusieurs endroitz estoit couvert de corps occis, gisans à l'entour du preux Alector, comme l'herbe abbatue autour du faucheur, les uns du tout outrez, les autres encore tirans le jarret et jectans les derniers souspirs. D'autre part la court estoit toute plene de gens en armes s'efforceans de prendre vif ou bien de tuer le gentil Escuyer qui [...] estoit sauté par une fenestre en la basse court, sur la chemise vestu à la haste seullement d'un Gallicam Saye d'armes, avec un Jasseran de filz d'or et soye purpurine, et la chaine d'or, et d'un chapeau vermeil en teste, au demourant nu et decouvert, fors que d'un grand et large escu de cuyvre, portant de sinople verd à un coq d'or s'elevant, armé et onglé de gueulles, et d'une tresbelle, riche et tresbonne espée d'ond la refulgente splendeur taincte en sang boillant estoit si redouitable aux assaillans, par l'exemple des trop hardiz occis, que tant bien fussent ilz armez, si n'en osoient ilz approcher. Car l'espée estoit de si fine et dure trempe, trenchante et passante comme le feu, et en un bras si fulminatoire, qu'il n'y avoit si bonne armeure qui ne semblast estre de papier argenté ou de verre, ne qui peust garentir les corps d'estre mis en pieces, quand ilz en estoient attainctz à droict coup.²⁶⁵

Cette remarquable hypotypose liminaire accumule les détails et les éléments frappants (effusion de sang, corps démembrés, éclats dorés de la livrée, épée merveilleuse) qui permettent de susciter une vive représentation de la scène dans l'imagination de l'auditeur-lecteur et d'accrocher son attention dès les premières lignes du texte. L'ouverture d'*Alector ou le coq* rejoint ainsi la finalité traditionnellement recherchée par l'*incipit* ekphrastique en suscitant l'*emæntio* au moyen d'un discours énergique et énergique. Cet exemple met à la fois en lumière le spectre dans lequel peut être conduit le préambule descriptif et la variété d'objets sur lesquels peut s'attarder le regard

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 109.

²⁶⁵ Barthélemy Aneau, *Alector ou le coq. Histoire fabuleuse*, Marie Madeleine Fontaine (éd.), Genève, Droz, 1996, p. 17-18.

descripteur au seuil du récit. L'*ekphrasis* initiale d'*Alector ou le coq* signale en outre la pratique répandue de ce dispositif à l'époque de Rabelais.

La fin du *Gargantua* offre un contre-exemple au dispositif de l'*incipit* ekphrastique qui informe l'architecture des récits rabelaisiens. Après la défaite de l'armée picrocholine, Gargantua prononce une harangue dans laquelle il s'en remet à la « debonnaireté hereditaire de [ses] parens » (*G*, 134) pour pardonner et récompenser les troupes vaincues. Cet exercice d'éloquence, conduit selon les préceptes de l'art oratoire et une *dispositio* qui adopte les divisions du discours délibératif, met en scène la clémence et la virtuosité du bon géant, conformément à la célèbre formule de Caton qui définit l'orateur comme un « *vir bonus dicendi peritus*²⁶⁶ ». Dans cette déclamation d'apparat qui recourt aux procédés rhétoriques, Gargantua démontre sa maîtrise de l'*ars bene dicendi* et mobilise les enseignements de Ponocrates qui le fit « instituer en lettres » (*G*, 64). Le récit de l'éducation princière du géant au début du roman mettait en effet en œuvre les différentes étapes de la formation rhétorique (*auditio*²⁶⁷, *actio*²⁶⁸, *ars memoria*²⁶⁹, etc.) devant mener à la composition et à la performance d'une *declamatio*. La fin du récit, dans laquelle Gargantua prononce un discours conforme aux préceptes oratoires et fonde l'abbaye de Thélème en usant de la parole, est donc le lieu privilégié de la mise en scène des compétences oratoires du géant, parachevant son éducation rhétorique. La *narratio* est alors interrompue par le développement

²⁶⁶ Pensons également à cette formule de la *Politique* d'Aristote : « L'orateur est l'antithèse du tyran, car la prise du pouvoir par les armes n'est pas son fait », cité dans Laurent Pernot, *La rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2018, p. 55.

²⁶⁷ « Alloient ouir les leçons publiques, les actes solennelz, les repetitions, les declamations, les playdoiez des gentilz advocatz, les concions des prescheurs evangeliques » (*G*, 71). L'audition figure parmi les exercices complémentaires du cursus rhétorique cités par le rhéteur Ælius Théon dans ses *Progymnasmata*.

²⁶⁸ « Là attendens recitoient clerement et eloquentement quelques sentences retenues de la leçon » (*G*, 65-66) et « pour se exercer le thorax et pulmon crioit comme tous les diables » (*G*, 69).

²⁶⁹ « Et si bien et entierement retint en sa memoire les choses dictes » (*G*, 66), « repetoient quelques passaiges de ce qu'avoit esté leu » (*G*, 70) et « recoiloient par cueur quelques plaisans vers : de l'*agriculture* de Virgile : de Hesiodé : du *Rusticque* de Politian : descripvoient quelques plaisans epigrammes en latin : puis les mettoient par rondeaux et ballades en langue Françoise » (*G*, 72-73).

descriptif de l'abbaye de Thélème et de l'énigme en prophétie²⁷⁰, jusqu'aux brèves exégèses de Gargantua et frère Jean, lequel interprète l'inscription comme la « description du Jeu de Paulme » (G, 153). À l'issue du livre, le diptyque d'exposés rhétoriques formé de l'oraison et de la description de l'abbaye de Thélème produit un effet miroir entre le « modèle sérieux » de Gargantua et le « contre-modèle comique » d'Alcofribas, auquel fait écho l'interprétation « à plus hault sens » et « à moins hault sens » de l'énigme en prophétie²⁷¹. Le passage ekphrastique situé à la limite de l'œuvre procède donc à l'extinction de la voix narrative, annonçant la fin du récit. L'effacement des paroles dans la séquence finale du *Gargantua* est également perceptible dans l'harmonie qui règne à Thélème et empêche tout débat ou prise de parole singulière : « Si quelq'un ou quelcune disoit “beuvons”, tous buvoient. Si disoit “jouons”, tous jouoient. Si disoit “allons à l'esbat es champs”, tous y alloient. » (G, 149). La situation de ce passage descriptif dans l'économie textuelle produit dès lors un effet inverse à celui de l'*incipit* descriptif, un renversement additionnel de la logique descriptive qui s'ajoute aux déplacements parodiques de la mécanique ekphrastique.

À l'*ekphrasis* inversée de l'anti-abbaye semble répondre la description-éloge du Pantagruélion dans le *Tiers livre*. Ce passage largement inspiré de la description du lin et du chanvre de l'*Histoire naturelle* de Pline et du *Prædium rusticum* de Charles Estienne est encadré dans le texte par un verbe de vision²⁷² et le changement du temps narratif du passé simple à l'indicatif présent. Après avoir présenté en détail l'aspect de la tige, des feuilles et des semences de la plante pantagruélique, Rabelais décrit sa préparation, retrace ses origines étymologiques et

²⁷⁰ Comme le signale Thomas Sébillet, l'énigme « n'est autre chose qu'une description », dans *Art poétique français* [1548], ouvr. cité, p. 134. Le vocabulaire de la description est d'ailleurs employé par Alcofribas au seuil de cette inscription : « Je ne veulx oublier vous describe un enigme qui fut trouvé aux fondemens de l'abbaye, en une grande lame de bronze » (G, 150).

²⁷¹ Pour Michael Screech, l'énigme en prophétie est un « double trompe-l'œil » en vertu de sa nature allégorique. Sur ce point, voir son *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2008 [1992], p. 259 *sqq.*

²⁷² « Entre aultres choses je veids qu'il feist charger grande foison de son herbe Pantagruelion » (TL, p. 500-501).

énumère ses vertus admirables, conformément aux lieux de l'*encomium* et à la *dispositio* privilégiée par les rhéteurs pour l'éloge d'une plante²⁷³. La description anatomique placée au seuil de cette séquence ressortit à la fois à la typologie de l'*ekphrasis* de la plante²⁷⁴ (*TL*, XLIX) et à l'*ekphrasis* de manière²⁷⁵ (*TL*, L).

L'exposé scientifique du narrateur, qui a abandonné le masque comique de l'historiographe pour celui du botaniste, est suivi de l'éloge paradoxal de la plante, un exercice dialectique décrit par Pease comme un exposé qui « cherche davantage à plaire ou informer qu'à persuader²⁷⁶ ». Le discours encomiastique, qui débute avec l'origine de la plante et se poursuit avec l'énumération de ses vertus, adopte les lieux de l'éloge tels que présentés par Ælius Théon : « Tout de suite après l'exorde nous parlerons de la noble origine, puis des autres mérites extérieurs et des mérites physiques [...]. Après cela nous passerons aux actions et à la pratique des vertus²⁷⁷ ». Cet exposé final peut rappeler certains *encomia* de Lucien de Samosate apparentés à la catégorie des

²⁷³ Cet objet figure dans la typologie de l'éloge dressée par Aphthonios qui cite en exemple l'éloge de la vigne et de l'olivier, pratiqué notamment par Jean Doxopatrès (XI^e siècle) et Georges Pachymère (XIII^e siècle). L'éloge du pommier et du dattier de Libanios (IV^e siècle) et l'éloge de la pomme de Jean Géomètre (X^e siècle) sont des exemples emblématiques de cette catégorie. Les *Progymnasmata* du Pseudo-Hermogène fournissent une présentation plus détaillée de la *dispositio* à observer dans l'éloge d'une plante : « Quant aux plantes, tu les louerás à peu près de même d'après le lieu où elles poussent ; d'après le dieu à qui elles sont consacrées, comme l'olivier à Athéna ; d'après la culture, par exemple comment on les cultive. Et si elles réclament beaucoup de soins, tu t'en étonneras, et s'il leur en faut peu, tu feras de même. À propos de leur corps en quelque sorte, tu diras leur élan, leur beauté, leurs feuilles toujours vertes, comme celles de l'olivier ; puis leur utilité, sur laquelle surtout tu t'attarderas. Et il faudra employer les parallèles surtout », *Progymnasmata*, ouvr. cité, p. 196.

²⁷⁴ Cette sous-catégorie apparaît chez Aphthonios : « on décrira des personnes et des choses ou faits, des temps et des lieux, des animaux et enfin des plantes » (*PR*, 147).

²⁷⁵ Cette typologie est attestée notamment chez Ælius Théon : « on a aussi des descriptions de "manières", comme celles qui décrivent les divers modes de production des mobiliers, des armes, des machines. Par exemple, la *Fabrication des armes* chez Homère et chez Thucydide le retranchement des Platéens ou la construction des machines », *Progymnasmata*, ouvr. cité, p. 67. Comme l'a remarqué François Rigolot, la description des opérations de macération, de séchage et de teillage du Pantagruélien adopte le même style analytique de la description anatomique et complète donc la séquence descriptive : « à la transformation de la plante ne correspond pas une mutation du style : l'écriture ne cesse de traduire la visée minutieuse et objective d'un regard scientifique », *Les langages de Rabelais*, ouvr. cité, p. 146. Remarquons par ailleurs que l'exposé descriptif de l'objet célébré est absent de l'éloge des plantes de Libanios et des autres éloges paradoxaux du *Tiers livre* et du *Quart livre*, à l'instar de l'éloge des dettes, de l'éloge des Décrétales ou de l'éloge de Gaster.

²⁷⁶ Arthur Stanley Pease, « Things without Honor », *Classical Philology*, vol. XXI, n° 1, 1926, p. 34.

²⁷⁷ Ælius Théon, *Progymnasmata*, ouvr. cité, p. 77.

*prolalie*²⁷⁸ qui comportent également des *ekphraseis*, que l'on pense par exemple à *Hippias ou les Bains*, à *La salle*, ou encore à l'*Éloge de la mouche* qui sert de modèle à Rabelais pour la composition de son éloge paradoxal.

Or, contrairement à la fonction assumée par le dispositif de l'*incipit* descriptif et à la finalité de ces développements liminaires chez Lucien, tous deux liés à l'introduction de la parole et à la recherche de la sympathie du lecteur, la description-éloge du Pantagruélien placée en *excipit* participe à l'effacement de la voix narrative. L'exposé ekphrastique qui introduit l'éloge du Pantagruélien semble d'ailleurs préfigurer la disparition définitive de la *narratio* : « la voix narrative tend à réduire le narrateur au silence (où sont les facéties d'Alcofrybas ?) au moment où la tonalité de cette voix tend à effacer l'objet vivant du discours²⁷⁹ ». La sécheresse discursive de l'*ekphrasis* de la plante coïncide en outre avec les propriétés de la plante rabelaisienne qui conduit à l'aphasie et permet d'« [obstruer] les conduictz, par les quelz sortent les bons motz » (*TL*, 506), « [fait] office de hart [...] servant de cornette » (*TL*, 502) et « estainct en l'homme la semence generative » (*TL*, 502). Les vertus de la plante semblent s'étendre à la fonction même de l'exercice ekphrastique en diminuant le pouvoir de la parole (thème hautement rhétorique). Comme à Thélème, la description-éloge du Pantagruélien est donc « à l'imitation du sujet décrit ». Le « modèle sérieux » du discours en *ekphrasis* et le « modèle ludique » de l'éloge paradoxal forment la séquence finale du *Tiers livre* répondent ainsi à la composition en diptyque des deux exercices d'éloquence situés à la fin du *Gargantua*. À la différence toutefois de l'« enflure

²⁷⁸ Johann Goeken définit la *prolalia* comme « une allocution libre et spirituelle, qui sert de prologue à la lecture ou à la récitation d'une autre œuvre et qui est destinée à gagner l'attention et la faveur de l'auditoire », « Éloge et description : l'esprit du banquet dans *La Salle (Peri tou oikou)* de Lucien », dans Giancarlo Abbamonte *et al.* (dir.), *Discorsi alla prova*, Naples, Giannini, 2009, p. 190.

²⁷⁹ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, ouvr. cité, p. 145.

oratoire²⁸⁰ » produite par la gradation de la « sécheresse descriptive²⁸¹ » de l'*ekphrasis* à la « fureur chanvrière²⁸² » de l'*encomium*, qui atteint son paroxysme avec le huitain final du *Tiers livre*, le passage de la performance oratoire à la description de l'anti-abbaye dans le *Gargantua* engendre un effet de régression (ou *diminuendo*) qui participe de l'effacement de la voix narrative (tableau 4).

« À quoi bon refaire en français ce qui a été mieux fait en latin²⁸³ ? », interrogeait François Rigolot à la lecture de l'examen scientifique de l'herbe magique. En faisant appel aux lieux de la description et de l'éloge, de même qu'au récit²⁸⁴ (*diègèmatikos*) dans l'anecdote de la découverte du mélèze par César, la séquence finale du Pantagruélion complète l'éventail d'exercices rhétoriques pratiqués dans le *Tiers livre* qui procèdent à la mise en récit et à l'illustration en langue française des différents genres rhétoriques²⁸⁵. Dans le *Gargantua*, comme dans le *Tiers livre*, la fin du roman constitue non seulement le lieu de mise en œuvre d'exercices rhétoriques exemplaires

²⁸⁰ Comme le remarque François Rigolot, cette séquence crée un effet de *crescendo* puisqu'« à la montée progressive de la "fureur chanvrière" correspond naturellement un style de plus en plus *oral* et un sujet de plus en plus *gratuit*. Ces quatre chapitres représentent une lente ascension de l'écriture vers la Voix inspirée » (p. 152). L'autre grande séquence descriptive de la geste pantagruéline, la visite du temple de la Dive Bouteille dans le *Cinquième livre*, forme elle aussi une initiation à la parole, comme l'a montré Nathalie Dauvois dans son article « Le Bacchus du *Cinquième Livre* ou la logique de la description (chapitres XXXVIII-XXXIX) », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, 1998, p. 405-413. Plus problématique en raison de sa nature apocryphe, la périégèse des chapitres XXXIV-XLII correspond également à la définition large de l'*excipit* ekphrastique, dans la mesure où elle occupe les derniers pans du récit. On peut par ailleurs supposer, en vertu de la logique fictionnelle et de l'exemple du *Gargantua* et du *Tiers livre*, que la description du temple de la Dive Bouteille, point final de l'odyssée pantagruéline, doit forcément être située à l'extrémité du texte et assumer la même fonction d'encadrement que la description de l'abbaye de Thélème et de la description-éloge du Pantagruélion.

²⁸¹ J'emprunte cette expression à François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, ouvr. cité, p. 146.

²⁸² *Ibid.*, p. 152.

²⁸³ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, ouvr. cité, p. 145.

²⁸⁴ La composition d'un récit bref figure parmi les quatorze exercices préparatoires du cursus rhétorique.

²⁸⁵ Comme l'a montré Diane Desrosiers, le *Tiers livre* met en œuvre plusieurs exercices rhétoriques qui font écho au programme progymnastique, que l'on pense à la discussion de loi (*TL*, VI-VII ; XLVIII), à l'éloge et au blâme (*TL*, XXVI ; XXVIII), ou encore au thème central « faut-il se marier » (*an ducenda uxor*), employé comme exemple pour la composition d'une thèse dans les manuels de *progymnasmata*. Nous renvoyons, sur ce sujet, aux articles de Diane Desrosiers, « *An muri faciendi*. La pratique des *Progymnasmata* dans l'œuvre de François Rabelais », art. cité ; « Le *Tiers Livre* de Rabelais et la tradition des *progymnasmata* », art. cité ; et « "*An muri faciendi*". Les *progymnasmata* dans le *Pantagruel* de Rabelais », art. cité.

conduits selon les préceptes de l'art oratoire, mais également de leur récupération ludique. Les jeux d'opposition entre les exercices de composition pratiqués à l'extrémité des récits nous invitent donc à nuancer, sur le plan rhétorique, l'effet de symétrie observé dans l'architecture des récits rabelaisiens²⁸⁶. La dimension rhétorique des séquences finales du *Gargantua* et du *Tiers livre* permet en outre de distinguer la sortie des deux romans comme moment privilégié dans l'économie du texte pour la mise en scène des compétences oratoires de l'énonciateur. Ce dispositif d'encadrement, porteur d'une mise en abyme de l'énonciation²⁸⁷, orchestre ainsi l'effacement de la narration à la frontière du texte et illustre différentes formes et usages de la parole, complétant l'inventaire des pratiques discursives mises en œuvre dans le récit.

Loin d'être le fait d'un « retard de la vue²⁸⁸ », le retard(ement) de la séquence descriptive à la fin des récits rabelaisiens confirme la prégnance des codes de composition de l'*ekphrasis* dans la première moitié du XVI^e siècle. Le jeu parodique auquel se prête l'auteur de la geste de Pantagruel exprime la familiarité des écrivains de la Renaissance avec la tradition rhétorique de l'*ekphrasis* et confirme le statut épistémologique du sens visuel durant la Première Modernité.

²⁸⁶ Sur cette question, voir en particulier Olivier Halévy, « «Fay ce que voudras». Le dispositif d'encadrement de *Gargantua* », *L'Année rabelaisienne*, n° 3, 2019, p. 115-132 ; Nicolas Le Cadet, « Rabelais architecte comique. La structure de *Gargantua* », *L'Année rabelaisienne*, 2019, n° 3, p. 133-151 ; Guy Demerson, *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, p. 48-65 ; Edwin Duval, *The Design of Rabelais's "Pantagruel"*, New Haven, Yale University Press, 1991 ; du même auteur, *The Design of Rabelais's "Quart livre" de Pantagruel*, *Études rabelaisiennes*, vol. XXXVI, 1998 ; *The Design of Rabelais's "Tiers livre" de Pantagruel*, *Études rabelaisiennes*, vol. XXXIV, 1997 ; et « Rabelais architecte », dans Denis Hollier (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 150-155.

²⁸⁷ Perrine Galand-Hallyn identifie trois types de mise en abyme : « la mise en abîme *fictionnelle*, qui porte sur le contenu de la narration et peut être prospective, rétrospective ou rétroprospective ; la mise en abîme de l'*énonciation*, qui porte sur la communication elle-même [...] ; la mise en abîme du "*code*", c'est-à-dire de la *forme du texte* », *Le reflet des fleurs : description et métalangage d'Homère à la Renaissance*, ouvr. cité, p. 89-90.

²⁸⁸ Cette expression a été conférée par plusieurs critiques à la « défiance » envers le genre descriptif exprimée dans certains textes narratifs au début du XVI^e siècle et qui précéderait un processus d'« émancipation de la description » dans la seconde moitié du siècle et plus encore au siècle suivant. C'est du moins la démonstration réalisée par Michel Simonin dans « Le statut de la description à la fin de la Renaissance », dans Jean Lafond et André Stegmann (dir.), *L'automne de la Renaissance (1580-1630)*, Paris, Vrin, 1981, p. 129-139 ; et Georges Matoré dans sa notice « Le vocabulaire des sensations au XVI^e siècle. Étude lexicologique », art. cité. Pour ce dernier : « Rabelais ne se détache pas de son modèle, vu ou imaginé, et il ne vise ni à construire des formes, ni à élaborer un monde coloré, tactile ou sonore, qui trouverait en lui-même sa justification. C'est le cas de la Sibylle et Panzoust ou de Panurge, décrits chacun en deux lignes. » (*ibid.*, p. 5).

Mais surtout, la récupération ludique des canons du descriptif dans les cinq *Livres* illustre le lien privilégié qu'entretient le discours visuel avec le genre romanesque, au moment même où Rabelais donne naissance au roman moderne.

CONCLUSION

RABELAIS ET L'EKPHRASIS SILÉNIQUE

Dans les séquences descriptives qui émaillent son cycle romanesque, Rabelais fait jouer tous les ressorts de la parodie en prenant appui sur la tradition des *progymnasmata*. Objet impossible à représenter, *dispositio* à rebours, surgissement de la parole, tous les lieux de l'*ekphrasis* se prêtent au jeu de l'inversion. La pause descriptive devient dès lors espace de jeu, terrain privilégié d'une récréation qui prête à rire en prenant le contre-pied des codes de composition rhétorique. Entre jeux de langage et jeux de regards, les *ekphraseis* rabelaisiennes sont semées d'illusions picturales et de fresques en trompe-l'œil qui nous forcent à voir moins, à voir « à côté ». Elle problématisent systématiquement la visibilité en posant des obstacles au regard, en n'offrant qu'une image partielle de leur objet (comme le physetere) ou, *a contrario*, une représentation totalisante qui ne parvient qu'à en esquisser maladroitement les contours (le bestiaire de Satin, Quaresmeprenant, etc.). Leur nature « monstrueuse », renforcée par le lien étymologique entre le « monstre » et le verbe « montrer » (ou *monstrer*), en fait de parfaits silènes qui, sous leur enveloppe, recèlent un enseignement inestimable : celui d'une lecture « à plus haut sens ».

Par essence, la rhétorique descriptive fournit un modèle de regard pour apprendre à voir. Sa dimension pédagogique émane surtout de ce qu'elle procède par co-construction, le narrateur formulant une image que le lecteur est appelé à reconstruire dans sa tête²⁸⁹. Or, ce que l'on ne peut voir ou que l'on ne voit qu'à moitié requiert un effort de représentation d'autant plus grand de la

²⁸⁹ C'est la thèse formulée par Francis Goyet dans *Le regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

part des « lecteurs benevoles ». Cette altération de l'*horaton* (le domaine du visible) ne peut que renvoyer le lecteur au livre lui-même. Sous la parodie du discours visuel et l'appel à *veoir oultre* mis en scène dans les cinq *Livres* surgit donc la question de l'interprétation (comment doit-on lire les récits rabelaisiens ?). Ainsi la leçon donnée à l'ouverture du *Gargantua* résonne-t-elle inlassablement dans les exposés descriptifs. Le sens de la vision, comme celui de la parole, n'est jamais offert librement au lecteur. C'est seulement au prix d'une gymnastique visuelle pour recomposer les séquences descriptives qu'il peut prétendre à la *sustantificque mouelle*.

Les conséquences de cette didactique sont déterminantes pour l'exégèse des fictions gargantuines. En opérant la récupération ludique d'un modèle pédagogique de regard, Rabelais fournit une clé de lecture pour l'ensemble de ses récits. À l'instar du Pantagruélion qu'il faut décortiquer pour en extraire le jus et accéder au sens du texte²⁹⁰, le lecteur doit à son tour chausser les « bezicles » de l'herméneute et réaliser une lecture silénique des développements ekphrastiques. Il doit, pour ainsi dire, dépasser la vision qui lui est présentée, sans quoi il risque, comme Pantagruel, de n'en être point repu.

Bien qu'il use volontiers du regard rhétorique, le narrateur rabelaisien demeure fidèle aux charmes de la parole. Ses pratiques descriptives, concurrentes de la parole narrative, participent d'une hiérarchie des sens empreinte de l'esprit d'inversion carnavalesque où domine l'ouïe. Elles demeurent, conséquemment, fortement ancrées dans l'épistémè médiévale. Son adhésion au « *minor sensu* », forcément suspect pour qui prend en horreur le monstre Ouy-dire, se lit ainsi comme un renversement axiologique qui prend le contre-pied de la culture visuelle de la

²⁹⁰ Nous reprenons ici l'interprétation du Pantagruélion avancée par Louis-Georges Tin dans son article « Le Pantagruélion. Réflexions sur la notion d'exégèse littéraire », dans Jean Céard et Marie-Luce Demonet (dir.), *Rabelais et la question du sens*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XLIX, p. 113-124. Comme l'écrit Louis-Georges Tin : « Décortiquer le Pantagruélion, c'est décortiquer le livre, en retirer l'écorce pour mieux le comprendre. » (*ibid.*, p. 121) et « l'usage de cette plante, dont il faut aussi enlever l'écorce pour bien l'utiliser, permet[] l'analogie avec le texte, dont il faut aussi enlever l'écorce pour trouver la fibre et la sève », (*ibid.*, p. 123).

Renaissance. En récusant de façon aussi tonitruante l'empire du regard, en faisant de la vue le socle de l'inversion parodique, les fictions rabelaisiennes placent paradoxalement l'œil au centre des « mythologies pantagrueliques ».

C'est dans cette perspective que s'inscrit le détournement ludique des canons de l'*ekphrasis*, entendue comme un discours clair et évident qui tourne autour de son objet pour le mettre sous les yeux. La récupération des modèles de composition rhétorique dans les fictions rabelaisiennes constitue un témoignage précieux de la réception des *progymnasmata* et de la théorie classique de l'*ekphrasis* dans la littérature française au XVI^e siècle. Elle survient de plus à l'aube de la traduction française des *Amours de Daphnis et Chloé* de Longus (1559), des *Amours de Clitophon et de Leucippe* d'Achille Tatius (1568) et des *Images* de Philostrate (1578), et surtout de la publication du *Vray et parfait amour* d'Athénagoras (1599), véritables narrations picturales qui exploitent les pouvoirs du regard rhétorique. Construits comme une suite d'*ekphraseis*, ces récits connaîtront un succès éditorial exceptionnel au siècle suivant et consacrent la fortune du genre descriptif dans le roman de l'âge baroque.

UNE DESCRIPTION « SALÉE »

Les jeux rhétoriques procurent à la gigantologie rabelaisienne, « vraye Cornucopie de joyeuseté et raillerie » (*TL*, 352), le précieux *salsum* dont parle Quintilien (c'est-à-dire le rire). Saupoudrer de sel le texte (cette nourriture de l'esprit), c'est y ajouter l'élément comique, ce « sel du langage [...] qui donne la soif d'écouter²⁹¹ ». Ils procurent, pour ainsi dire, leur pleine saveur

²⁹¹ Quintilien, *Institution oratoire*, ouvr. cité, vol. IV, p. 39. Sur la fonction alchimique du sel dans les fictions rabelaisiennes, voir Mireille Huchon, « Le sel rabelaisien », dans Véronique Duché-Gavet et Jean-Gérard Lapacherie (dir.), *Du sel. Actes de la Journée d'études « Le sel dans la littérature française » (Pau, 28 novembre 2003)*, Biarritz, Atlantica, 2005, p. 91-113.

aux chroniques gargantuines et désaltèrent l'ami lecteur « [p]ource que rire [et boire²⁹²] est le propre de l'homme » (*G*, 3). Ce « condiment du discours », ingrédient de la satire qui facilite la digestion, met la table pour la parodie du descriptif. Introduit à pleines pelletées, il « protège de l'ennui » et fournit à la description un rôle d'*ornatus*. Le rire émerge tout à la fois d'une mécanique visuelle inversée, d'une vision contre nature et d'un spectacle passé sous silence. Comme le souligne d'ailleurs Quintilien : « tout le sel d'une parole est dans la présentation des choses d'une manière contraire à la logique et à la vérité²⁹³ ».

Dans la « salade rabelaisienne²⁹⁴ », cette fonction est mise en scène littéralement par Pantagruel, « dominateur des alterez » (*P*, 224) qui emplit de sel la gorge et les yeux de ses adversaires²⁹⁵. À l'image du diabolin, le narrateur de la geste pantagruéline jette, non de la poudre, mais du sel aux yeux du lecteur. La soif d'images et de paroles entretenue par ce grand altérateur (*sapiens alteratus*) ne saurait être prise *cum grano sale*. Le voici qui place son objet « sous les yeux » pour aussitôt le dérober à notre vue, qu'il le représente à l'envers ou qu'il s'abstient effrontément de l'exposer. Tantôt déjoué, tantôt brusquement congédié ou incapacité, le regard se trouve systématiquement « altéré », dans les deux sens du terme (à la fois dénaturé et victime d'une soif oculaire inassouvie). Car si le sel provoque la soif, il est aussi susceptible d'aveugler, comme les objets diaphanes et éblouissants sur lesquels porte la vue dans le temple de la Dive Bouteille. Ainsi le lecteur se retrouve-t-il les yeux emplis de sel ; tel le géant Loup-garou, il ne distingue goutte. Incapable de se rincer l'œil des *mirabilia* qui lui sont donnés à voir, il devra s'en remettre

²⁹² Au terme de la quête du *Cinquiesme livre*, l'interprète de la Dive Bouteille formule plutôt l'adage suivant : « icy maintenons que non rire, ains boire est le propre de l'homme » (*CL*, 834). On pourra rapprocher le rire et le boire, qui entretiennent une relation de cause à effet, de la fonction altérante (et désaltérante) de toute « narration salée ».

²⁹³ Quintilien, *Institution oratoire*, ouvr. cité, p. 57.

²⁹⁴ La « salade » se dit au XVI^e siècle d'une préparation salée.

²⁹⁵ « [Pantagruel] luy getta de sa barque, qu'il portoit à sa ceinture, plus de dix et huyct cacques et un minot de sel, dont il luy emplit et gorge et gouzier, et le nez et les yeulx » (*P*, 318) et « Pantagruel commença semer le sel qu'il avoit en sa barque, et par ce qu'ilz dormoyent la gueulle baye et ouverte, il leur en remplit tout le gouzier » (*P*, 315).

à l'injonction finale du *Quart livre* : « Sela, Beuvons ! » (*QL*, 701). D'une heureuse façon, voilà donc le regard et le palais réconciliés.

ANNEXES

Annexe I. Éditions françaises des *Progymnasmata* d'Aphthonios (1526-1551)

APHTHONIOS. *Rhetorica progymnasmata*, Bénigne Martin (éd.), Giovanni Maria Cattaneo (trad.), Paris, Simon de Colines, 1526 (rééd. 1535, 1539, 1541, 1543).

APHTHONIOS. *Progymnasmata praeludia*, Paris, Chrestien Wechel, 1531 (rééd. 1536, 1550).

APHTHONIOS. *Præexercitamenta*, Giovanni Maria Cattaneo (trad.), Paris, Chrestien Wechel, 1531 (rééd. 1534, 1535, 1539).

APHTHONIOS. *Rhetorica progymnasmata*, Bénigne Martin (éd.), Giovanni Maria Cattaneo (trad.), Paris, Prigent Calvarin, 1536 (rééd. 1537).

APHTHONIOS et HERMOGÈNE. *De arte rhetorica præcepta. Aphthonii item sophiste præexercitamenta*, Antonio Bonfini Asculano (trad.), Lyon, Sébastien Gryphe, 1538.

APHTHONIOS. *Progymnasmata*, Rudolf Agricola et Reinhard Lorich (éd.), Giovanni Maria Cattaneo (trad.), Paris, Michel de Vascosan, 1540 (rééd. 1543).

APHTHONIOS *et al.* *Dialectica progymnasmata*, Paris, Vivant Gaultherot, 1542 (rééd. 1543).

APHTHONIOS. *Progymnasmata. Prælua*, Giovanni Maria Cattaneo (trad.), Paris, Jean Loys, 1542.

APHTHONIOS. *Progymnasmata. Prælua*, Jacques Toussain (éd.), Paris, Jacques Bogard, 1544.

APHTHONIOS. *Progymnasmata rhetoricæ*, Rudolf Agricola (trad.), Paris, Jean Loys, 1545.

APHTHONIOS. *Progymnasmata rhetorica*, Rudolf Agricola (trad.), Paris, Michel de Vascosan, 1548.

APHTHONIOS. *Progymnasmata rhetorica*, Rudolf Agricola (éd.), Paris, [s. n.], 1549.

APHTHONIOS *et al.* *Dialecta progymnasmata, quibus cum omnia philosophia instrumenta*, Paris, Sébastien Gryphe, 1550.

APHTHONIOS. *Progymnasmata græce*, Paris, [Chrestien Wechel], 1550.

APHTHONIOS. *Progymnasmata*, Rudolf Agricola (trad.), Paris, Matthieu David, 1551.

Annexe II. Frère Jean d'après Gustave Doré



Source : François Rabelais, *Les cinq livres. Version intégrale en français moderne*, tome 1, illustrations de Gustave Doré, Paris, SACELP, 1980, p. 106.

Annexe III. Panurge d'après Gustave Doré



Source : ©WikiCommons

Annexe IV. Description du temple d'Alexandrie et de son acropole

Les acropoles sont établies pour la sécurité commune des cités : elles en sont en effet les citadelles, et les constructions qui s'y dressent ne sont pas tant un rempart pour elles-mêmes qu'elles ne servent de rempart à ces cités. Et, s'il est vrai que c'est le cœur d'Athènes qui renferme son acropole, la citadelle qu'Alexandre a désignée comme celle de sa propre cité, il l'a rendue conforme au nom qu'il lui a donné : il l'a établie en effet sur le point culminant de sa ville et elle porte plus légitimement le nom d'acropole que celle dont s'enorgueillit Athènes, car elle possède la qualité exprimée par ce mot.

Elle se dresse au-dessus du sol comme une vraie citadelle, jusqu'à une grande hauteur, et on l'appelle acropole pour deux raisons : parce qu'elle s'élève au plus haut (*Akron*) et que ce plus haut est celui d'une citée (*polis*). Les chemins qui y conduisent ne sont pas identiques : d'un côté une route, de l'autre un accès. Cette différence de nom est due à leur configuration : d'un côté on a ouvert une route qu'on peut emprunter à pied et en chariot, de l'autre on a en outre taillé des marches et cet accès est impraticable pour les chariots : une succession d'escaliers, de plus en plus longs parce que conduisant de plus en plus haut par le chemin le plus court, mène toujours plus haut jusqu'à atteindre le nombre de cent marches. La fin des escaliers en effet porte leur total à une mesure parfaite. Aux escaliers succède un propylée ceint de grilles de moyenne hauteur. Quatre très grandes colonnes se dressent, menant par divers chemins à une unique entrée. À la suite de ces colonnes se dresse un édifice avec un grand nombre de colonnes de moyenne hauteur ; celles-ci ne sont pas monochromes mais sont plantées à l'avant de l'édifice comme un ornement. Le toit de cet édifice s'arrondit en une voûte sur le pourtour de laquelle est fixée une représentation monumentale des êtres.

On accède ensuite à l'acropole elle-même, formée d'un espace délimité par quatre côtés semblables. L'ensemble des constructions a la forme d'un rectangle au milieu duquel s'étend une cour péristyle, bordé de galeries limitées par des colonnes égales et dont la dimension est telle qu'on ne peut rien ajouter. Chaque galerie s'achève à l'équerre sur une autre galerie et à leur point de rencontre une colonne double marque la fin de l'une et le début de l'autre. À l'intérieur des galeries sont construites des pièces. Les unes servent de dépôt pour les livres : elles sont ouvertes aux amoureux du savoir, prodiges de leurs peines, et elles invitent la ville entière à s'approprier le savoir. Les autres ont été élevées en l'honneur des dieux ancestraux. Le plafond des galeries, paré d'ornements en or, et le sommet des colonnes sont en bronze plaqué d'or. La cour n'est pas ornée de façon uniforme et elle montre, entre autres ornements variés, les exploits de Persée. [Au] milieu s'élève une colonne très haute, qui signale l'endroit à ceux qui se dirigent de ce côté et qui, sans ce repère, ne sauraient pas où ils vont, et rend l'acropole visible de loin aussi loin du côté des terres que du côté de la mer ; autour du sommet de la colonne sont disposés les principes des êtres. En avant du centre de la cour s'élève un édifice sur lequel ouvrent plusieurs portes qui ont reçu le nom des dieux ancestraux ; là s'élancent aussi deux obélisques de pierre et une source meilleure que celle des Pisistratides. Le nombre de ceux qui ont fait construire cette merveille est incroyable : comme si un seul artisan ne suffisait pas à sa réalisation, on en a vu se mobiliser douze pour l'ensemble de l'acropole.

Au pied de l'acropole s'étend, d'un côté, un espace plan pareil à un stade, d'où le nom qu'on a donné à cet endroit, de l'autre, un espace pareillement dégagé, mais moins étendu.

Mais cette beauté est trop grande pour qu'on puisse l'exprimer. Et ce qui a pu être omis ne fait qu'ajouter au merveilleux, car il n'a été omis que parce qu'il était indicible. (*PR*, 148-151).

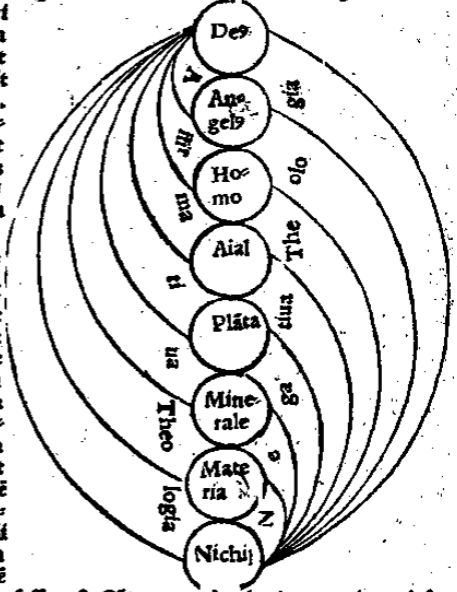
N.
Affertiva theologia a perfectis pergit ad imperfecta: a sublimioribus & potioribus ad inferiora & potiora descendit. Ea namque ipsius deo ascribitur: que suapte natura (vt ait Dionysius) honestiora sunt / suaque natura altius ex humo attollunt. Deinde ex villioribus etiam materie partibus: haud incongruas illi similitudines effingit. Materia quippe & si prope nichil sit: non est uicina & entium extremum ac minimum: tamen vt factus ille aut ipsa a summo bono nata substantia: per omnes sui partes atque distinctiones / intellectualis decoris / quasdam pre se fert imagines per quas ad spirituales / diuinas / primitiuasque formas possumus ascendere. Et non modo assertiua theologia a deo / per cuncta media / ad materiamque & entium extremum deuoluit descenditque: sed & in nichilum usque praestat. ipsiusque nichilum nomen / deo interdum ascribitur: veraciter predicans / actum mysterio pronuncians nichil esse deum: quem quod sit finire est impossibile / cuius ratio & conceptio nulla est.

Negatiua theologia assertiue contranimitur: a nichilo per materiam cunctaque media in deum scandens.

Assertive theologie finis est totius negatiue initium. Ad quod enim illa extreme deuoluit: ab hoc ista eleuari incipit: quoad claudat inferatque deum. Vtriusque theologie eadem sunt extrema media eadem. Vnica est ambarum linea: qua subiungitur a deo in nichilum aut a nichilo in deum contranimitur. Quicquid enim est a deo: usque ad materiam ens est & esse participans. Materia vero vltimum est entium: ob nimiam a deo distantiam / velut iam senescere substantia / actu non ens & incompleta substantia & ens solum in potentia. Nichilum vero subest materiei: vt quod neque actu neque potentia sit ens. Vniuersorum autem recta linea / & eorum que subsistunt substantiali ordine: septem entibus claudimur finimusque: deo / angelis / hominibus / animalibus / plantis / mineralibus / & materia / (sub qua nichilum). Aut enim vi cognitionis predicta sunt omnia: aut vt uidebatur / aut sunt. Porro oculata & cognoscenda sunt quattuor: deus / angelus / homo / animal. Vniuersum autem plantarum / mineralium denique subsistunt. Et hec vltima sunt perfecta & statim in actu entia. Nam mixta imperfecta & elementa: sub mineralibus clauduntur. vt potest quod perfectiorum entium sunt feminaria: suapte natura incompleta esseque transmutationis. Materia vero neque est neque non est: sed potentia quidem est actu vero non est.

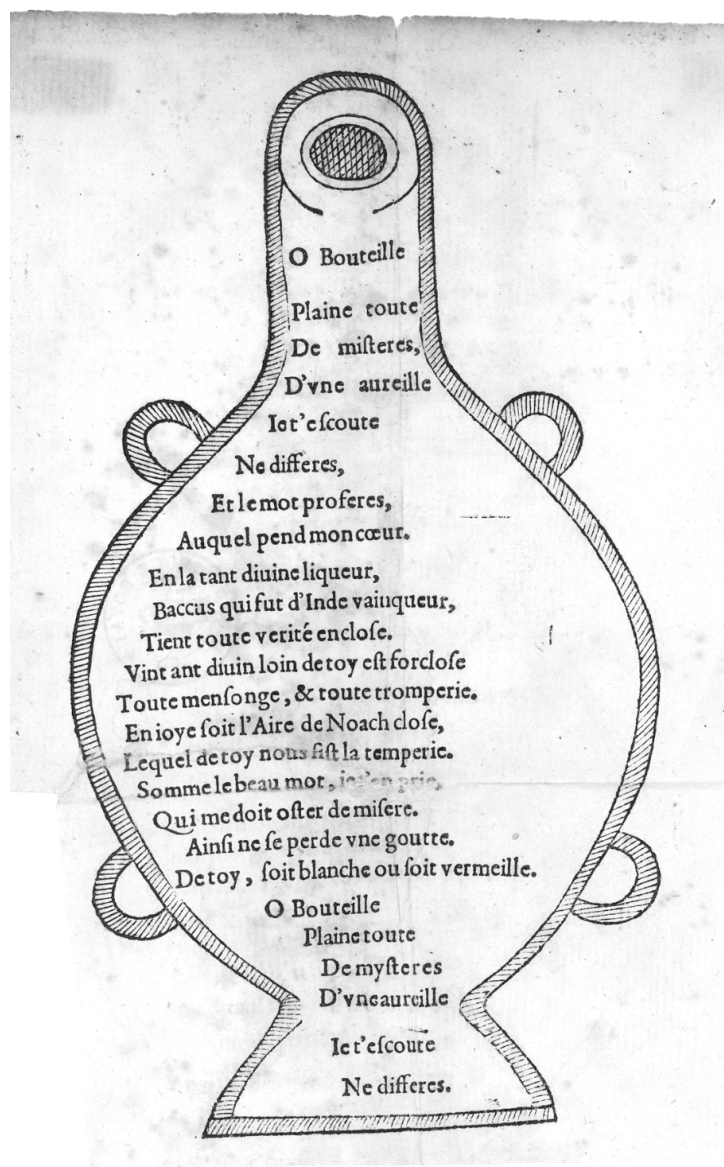
Oia que de deo assertiua theologia statuit negatiua resoluit ac tollit.

Assertiuæ theologiae eum cuius insperitat quæ omnia condidit: ipsius deum appellat theiorem omniaque videntem. deinde angelum siue intellectum. hic omnium rationem & causam deinde seculum multa per gratiam. Hinc appellat omnium vitam: postea vt vniuersorum substantiam concelebrat. Postremo vt potentiam / priuationem initium & inchoationem omnium eloquitur. siue vt omnium subsidium / veramque basin intelligit: ferè rem / fulcimentum / continentem / gestantemque in se vniuersa. Denique & nichilum nomen / illi quoque indit ac applicat: non ens interdum appellans nichilumque esse dicens eumque per excellere esse / se esse qui est (apparere in rubo) perfectus est. Contra vero theologia negatiua erigens se in altum: quicquid assertiua posuit / ac deo itulit / sapienter aufert. dicens illi in primis nichilum non esse. non rerum potentiam: non substantiam / ac statum: non vitam / neque sensum / neque rationem / neque intellectum nec denique deum. Diuine siquidem positiones (vt dicit Dionysius cetera) a summo & primo nichilo aut. Ablationes vero diuine ab imis & extremis. Cum enim inque ponimus eum qui supra omnem positionem est: eius rei significatæ affirmationem ponere oportet / quæ sibi propinquior sit. Cuius vero id tollimus quod omni ablatione eminet: ab his que magis ab eo distat oportet auferre. An vero (ait) deus



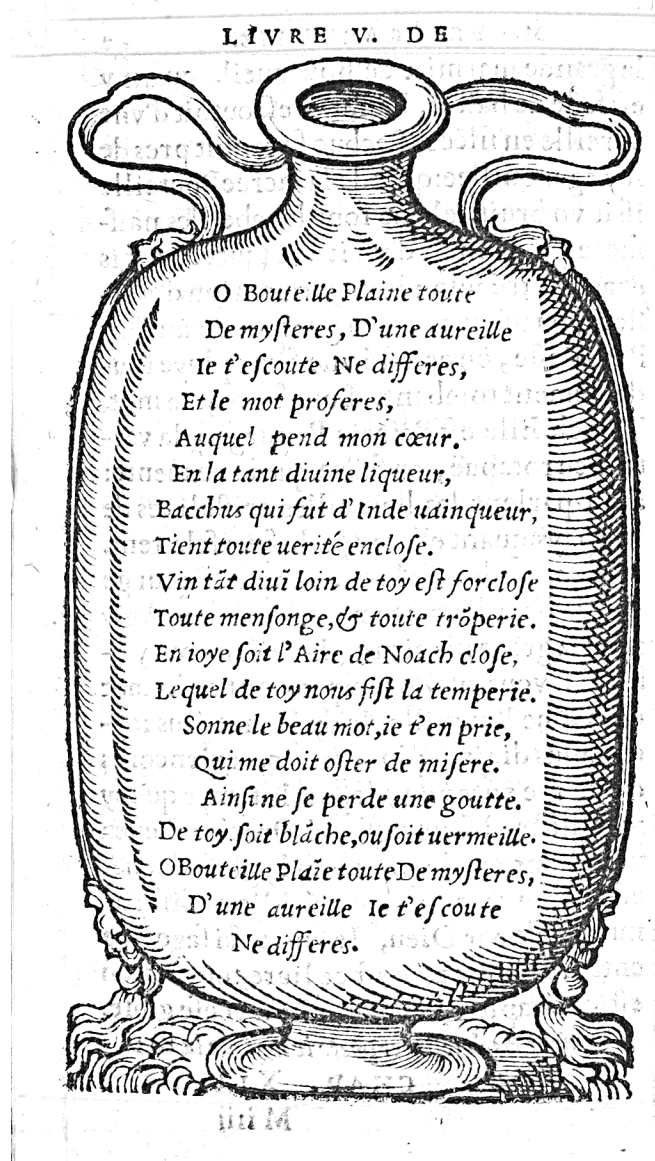
Deus est qui est: id est qui vere & simpliciter est. Diuus Dionysius.

Annexe VII. Épigramme du *Cinquiesme livre* (édition de 1565)



Source : François Rabelais, *Cinquiesme et dernier livre des faicts et dictz héroïques du bon Pantagruel*, 1565. (©BNF)

Annexe VIII. Épigramme du *Cinquiesme livre* (édition de 1564)



Source : François Rabelais, *Les œuvres de M. François Rabelais...*, Lyon, 1564. (©Bibliothèque municipale de Tours, cliché François Joly)

TABLEAUX

Tableau 1 – *Præexercitamenta* et séquence du cursus progymnasmatique

	Aphthonios	Pseudo-Hermogène	Nicolaos de Myra	Ælius Théon
Fable	1	1	1	2
Récit	2	2	2	3
Chrie	3	3	3	1
Maxime	4	4	4	-
Contestation	5	5	5	-
Confirmation	6	5	5	-
Lieu commun	7	6	6	4
Éloge	8	7	7	7
Blâme	9	-	7	7
Parallèle	10	8	8	8
Éthopée	11	9	9	6
Description	12	10	10	5
Thèse	13	11	11	9
Loi	14	12	12	10
Exercices complémentaires	-	-	-	11-14

Tableau 2 – Occurrences du vocabulaire de la description dans les cinq Livres

Numéro	Œuvre	Occurence
1	<i>Gargantua</i>	« descripvoient quelques plaisans epigrammes en latin » (G, 73)
2	<i>Gargantua</i>	« le bon homme feut tant joyeux, que possible ne seroit le describe » (G, 136)
3	<i>Gargantua</i>	« belles grandes galleries toutes pintes des antiques prouesses, histoires et descriptions de la terre » (G, 140)
4	<i>Gargantua</i>	« Je ne veulx oublier vous describe un enigme » (G, 150)
5	<i>Gargantua</i>	« une description du Jeu de Paulme » (G, 153)
6	<i>Tiers livre</i>	« la montaigne de vertus heroicque descrite par Hesiodé » (TL, 362)
7	<i>Tiers livre</i>	« les quelles [conditions] descrivent Hippocrates lib. περί ενυπνίων, Platon, Plotin [...] » (TL, 388)
8	<i>Tiers livre</i>	« C'est un tel Polypragmon, que décrit Plutarque » (TL, 429)
9	<i>Tiers livre</i>	« Le bon Dieu nous a faict ce bien, qu'il nous les a revelez, annoncez, declairez, et apertement descriptz par les sacrez bibles » (TL, 447)
10	<i>Tiers livre</i>	« la femme forte descrite par Salomon » (TL, 448)
11	<i>Quart livre</i>	« Hippocrates en plusieurs lieux [...] descript l'institution du medicin son disciple » (QL, 517)
12	<i>Quart livre</i>	« comme descrivent Cor. Nepos, Pomp. Mela, et Pline apres eulx » (QL, 540)
13	<i>Quart livre</i>	« sa jeunesse descrite par Stace Papinie » (QL, 541)
14	<i>Quart livre</i>	« sa mort et exeques descriptz par Ovide » (QL, 541)
15	<i>Quart livre</i>	« sacrifice de Polyxene descript par Euripides » (QL, 541)
16	<i>Quart livre</i>	« Homere fricassoit il Congres, lors qu'il descript les prouesses de Agamemnon ? » (QL, 563)
17	<i>Quart livre</i>	« le naïf banquet des Lapithes, descript par le philosophe Samosatoys » (QL, 575)
18	<i>Quart livre</i>	« Comment par Xenomanes est anatomisé et descript Quaresmeprenant » (QL, 608)
19	<i>Quart livre</i>	« C'est, par la mort bœuf, Leviathan descript par le noble prophete Moses » (QL, 616)
20	<i>Quart livre</i>	« ressembloit au Scolopendre serpent ayant cent pieds, comme le descript le saige ancien Nicander » (QL, 620)
21	<i>Quart livre</i>	« Les Himantopodes peuple en Æthiopie bien insigne sont Andouilles scelon la description de Pline » (QL, 628)
22	<i>Quart livre</i>	« en vous est est proprement contenue et descrite la parfaicte institution de vray Christian » (QL, 657)
23	<i>Quart livre</i>	« le manoir de Areté (c'est Vertus) par Hesiodé descript » (QL, 671-672)
24	<i>Quart livre</i>	« à l'exemple des membres conspirans contre le Ventre, ainsi que descript Æsope » (QL, 672)

25	<i>Quart livre</i>	« une statue de boys mal taillée et lourdement paincte, telle que la descrivent Plaute, Juvenal, et Pomp. Festus » (<i>QL</i> , 676)
26	<i>Cinquiesme livre</i>	« Platon voulant descrire un homme niais, imperit et ignorant, le compare à gens nourris en mer dedans les navires » (<i>CL</i> , 730-731)
27	<i>Cinquiesme livre</i>	« Car nous fusmes presentez [...] devant un monstre le plus hideux, que jamais fut descrit » (<i>CL</i> , 751)
28	<i>Cinquiesme livre</i>	« on ne sçauroit, les bonnes viandes qu'on nous sertit [...] descrire » (<i>CL</i> , 770)
29	<i>Cinquiesme livre</i>	« Par Geber mon premier Tabachin y serez descriz » (<i>CL</i> , 775)
30	<i>Cinquiesme livre</i>	« tenant un aspersoir mouillé en eau mercuriale, descrite par Ovide en ses <i>Fastes</i> » (<i>CL</i> , 790)
31	<i>Cinquiesme livre</i>	« J'y vy un Chameleon, tel que le descrit Aristoteles » (<i>CL</i> , 801)
32	<i>Cinquiesme livre</i>	« Dont pourrez doresnavant entendre, mieux que n'a descrit Aristoteles, en ses <i>problemes</i> » (<i>CL</i> , 818)
33	<i>Cinquiesme livre</i>	« Au bout [de la mosaïque] estoit descrit le pays d'Egipte » (<i>CL</i> , 821)
34	<i>Cinquiesme livre</i>	« je vous descriray la figure admirable d'une Lampe » (<i>CL</i> , 821)
35	<i>Cinquiesme livre</i>	« lampes cy dessus descriptes » (<i>CL</i> , 827)
36	<i>Cinquiesme livre</i>	« toutes choses estre par les antiens descriptes » (<i>CL</i> , 840, var. c)

Tableau 3 – Ascension hiérarchique dans la description de Thélème

	Régime minéral (inférieur)	Régime végétal	Régime animal	Femmes	Hommes	Domaine du sacré (supérieur)
Mouvement de la description	—————→					
1 ^{ère} progression	Albâtre, Calcédoine, Porphyre (G, LV)		Cornes de cerfs, licornes, rhinocéros, hippopotames et dents d'éléphants (G, LV)	Logis des dames (G, LV)		
2 ^e progression		Jardin, verger et parc (G, LV)	Écuries, fauconnerie et vénerie (G, LV)	Logis des dames (G, LV)		
3 ^e progression				Vêtements des dames (G, LVI)	Vêtements des hommes (G, LVI)	Énigme en prophétie (G, LVIII)

Tableau 4 – Composition sous forme de diptyque dans l’excipit du *Gargantua* et du *Tiers livre*

Séquence	<i>Gargantua</i>		<i>Tiers livre</i>	
	Concion de Gargantua (G, L)	Description de l’abbaye de Thélème (G, LVIII-LVIII)	Description du Pantagruélion (TL, XLIX-L)	Éloge du Pantagruélion (TL, LI-LII)
Dimension rhétorique	Déclamation d’apparat	<i>Ekphrasis</i> inversée	<i>Ekphrasis</i>	Éloge paradoxal
Nature	Modèle sérieux	Contre-modèle	Modèle sérieux	Modèle ludique
Fonction	Mise en scène de la virtuosité oratoire	Effacement de la <i>narratio</i>	Extinction de la voix narrative (« sécheresse discursive »)	Chant oratoire (« fureur chanvrière »)
Effet	<i>Diminuendo</i>		<i>Crescendo</i>	

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE RABELAIS

- Œuvres complètes

RABELAIS, François. *Œuvres complètes*, Mireille Huchon (éd.), Paris, Gallimard, 1994.

- Autres éditions

RABELAIS, François. *L'Abbaye de Thélème*, Raoul Morçay (éd.), Paris, Droz, 1949 [1947].

RABELAIS, François. *Almanach pour l'an M.D.XXXV*, Alessandro Vitale-Bovaroni (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

II. ŒUVRES DE L'ANTIQUITÉ

ANONYME. *Rhétorique à Herennius*, Guy Achard (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2003 [1989].

APHTHONIOS. *Progymnasmata*, dans Michel Patillon (éd. et trad.), *Corpus rhetoricum. Tome I*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2008, p. 47-162.

ARISTOTE. *Histoire des animaux*, Pierre Louis (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002 [1964-1968], 3 vol.

CICÉRON. *De l'orateur. Livre II*, Edmond Courbaud (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002.

DÉMÉTRIUS. *Du style*, Pierre Chiron (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1993.

JEAN DE GAZA. *Description du tableau cosmique*, Delphine Lauritzen (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2015.

JEAN GÉOMÈTRE. *The Progymnasmata of Johannes Geometres*, Anthony Robert Littlewood (éd.), Amsterdam, A. M. Hakkert, 1972.

LIBANIOS. *Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Craig A. Gibson (éd. et trad.), Atlanta, Society of Biblical Literature, 2008.

LUCIEN DE SAMOSATE. *Œuvres complètes*, Anne-Marie Ozanam (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Editio minor », 2018.

NICÉPHORE BASILAKÈS. *The Rhetorical Exercises of Nikephoros Basilakes. Progymnasmata from Twelfth-Century Byzantium*, Jeffrey Beneker et Craig A. Gibson (éd. et trad.), Cambridge, Harvard University Press, 2016.

NICÉPHORE GRÉGORAS. « Nicephori Gregoræ opuscula nunc primum edita », *Annali della Facolta' di lettere e filosofia*, vol. III-IV, n° 2, 1970-1971, p. 729-782.

NICOLAOS DE MYRA. « Le manuel de *progymnasmata* de Nicolas de Myra. Traduction de l'Édition Felten », dans Henry Fruteau de Laelos (éd. et trad.), *Les Progymnasmata de Nicolaos de Myra dans la tradition versicolore des exercices préparatoires de rhétorique*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1999, p. 121-213.

OVIDE. *Les Métamorphoses*, Olivier Sers (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2019.

PAUSANIAS. Description de la Grèce, Michel Casevitz (éd.), Jean Pouilloux *et al.* (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1992-2005, 6 vol.

PHILOSTRATE. *La Galerie de tableaux*, François Lissarrague (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 2013.

PLATON. *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2016.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*, Stéphane Schmitt (éd. et trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

PROCOPE DE GAZA. *Discours et fragments*, Pierre Maréchaux (éd. et trad.), introduction d'Eugenio Amato, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2014.

PSEUDO-HERMOGÈNE. *Progymnasmata*, dans Michel Patillon (éd. et trad.), *Corpus rhetoricum. Tome I*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2008, p. 163-206.

QUINTILIEN. *Institution oratoire*, Jean Cousin (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1975-1980.

THÉON, Ælius. *Progymnasmata*, Michel Patillon (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 2002.

VITRUVÉ. *De l'Architecture*, Pierre Gros (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Editio minor », 2015.

III. ŒUVRES DU MOYEN ÂGE ET DE LA RENAISSANCE

- Éditions de la Renaissance

ANEAU, Barthélemy. *Décades de la description. Forme et vertu naturelle des animaux, tant raisonnables que brutz*, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1549.

APHTHONIOS, ÉSOPE *et al.* *Vita et Fabellæ Æsopi*, Venise, Aldo Manuzio, 1505.

CALCAGNINI, Celio. *Opera aliquot*, Bâle, Froben, 1544.

COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia ou Discours du songe de Poliphile*, Jean Martin (trad.), Paris, Jacques Kerver, 1546.

DOLET, Étienne. *Carminum libri quatuor*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1538.

ÉRASME. *De duplici copia verborum*, Paris, Robert Estienne, 1546.

ESTIENNE, Charles. *La dissection des parties du corps humain*, Paris, Simon de Colines, 1546.

MARLIANO, Bartolomeo. *Topographia antiquæ Romæ*, François Rabelais (éd.), Lyon, Sébastien Gryphe, 1534.

LONGUS. *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé*, Jacques Amyot (trad.), Paris, Jean l'Évangéliste, 1559.

TATIUS, Achille. *Les amours de Clitophon et de Leucippe*, François de Belleforest (trad.), Paris, Jean Borel, 1575 [1568].

- Éditions critiques modernes

ANONYME. *Les Chroniques gargantuines*, Christiane Lauvergnat-Gagnière et Guy Demerson (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1988.

ALBERTI, Leon Battista. *L'Art d'édifier*, Pierre Caye et Françoise Choay (éd. et trad.), Paris, Seuil, 2004.

ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture. De Pictura (1435)*, Jean Louis Schefer (trad.), Paris, Macula, Dédale, 1992.

ALBERTI, Leon Battista. *Propos de tables. Intercenales*, texte établi par Roberto Cardini, Claude Laurens, Frank La Brasca et Roberto Cardini (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques de l'humanisme », 2018.

ANEAU, Barthélemy. *Alector ou le coq. Histoire fabuleuse*, Marie Madeleine Fragonard (éd.), Genève, Droz, 1996.

COLONNA, Francesco. *Le Songe de Poliphile*, Jean Martin (trad.), Gilles Polizzi (éd.), Paris, Éditions de l'Imprimerie nationale, 1994 (nouvellement réédité chez Paris, Pocket, coll. « Agora », 2017).

COLONNA, Francesco. *Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie*, Claudius Popelin (trad.), Genève, Slatkine Reprints, 2 vol., 1981 [1883].

DE VINCI, Léonard. *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo Da Vinci*, Irma A. Richter (éd. et trad.), Oxford, Oxford University Press, 1949.

DOLET, Étienne. *Carmina*, Catherine Langlois-Pézeret (éd. et trad.), Genève, Droz, 2009.

DU PRÉ, Jehan. *Le palais des nobles dames*, Brenda Dunn-Lardeau (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2007.

ÉRASME. *Érasme*, Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager (éd. et trad.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

FABRI, Pierre. *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, Alexandre Héron (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1969.

FLORE, Jeanne. *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, Régine Reynolds-Cornell (éd.), Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

GOYET, Francis (éd.). *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

JEHAN D'ABUNDANCE. *Le disciple de Pantagruel : les navigations de Panurge*, Guy Demerson et Christiane Lauvergnat-Gagnière (éd.), Paris, Nizet, 1982.

LE POGGE. *Un vieux doit-il se marier ?*, Véronique Bruez (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1998.

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*, Pierre Villey et Verdun-Léon Saulnier (éd.), Paris, Presses universitaires de France, 2019 [1965].

PARÉ, Ambroise. *Des monstres et prodiges*, Michel Jeanneret (éd.), Paris, Gallimard, 2015.

PHILANDRIER, Guillaume. *Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De architectura de Vitruve. Livres I à IV*, Frédérique Lemerle (éd.), Paris, Picard, 2000.

RAOUL DE HOUDENC. *Meraugis de Portlesguez*, Michelle Szkilnik (éd. et trad.), Paris, Champion, 2004.

RENART, Jean. *Le Roman de la Rose ou De Guillaume de Dole*, Félix Lecoy (éd.), Jean Dufournet (trad.), Paris, Champion, 2008.

SCHMIDT, Albert-Marie (éd.). *Poètes du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

IV. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE RABELAIS

ANTONIOLI, Roland. *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARAZ, Michaël. « Rabelais et l'utopie », *Études rabelaisiennes*, vol. XV, Genève, Droz, 1980, p. 1-29.

BAYLE, Ariane. « Nasier / Homenaz. Un cas de contamination rhétorique », dans Diane Desrosiers et al. (dir.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, 2017, p. 645-655.

BEAULIEU, Jean-Philippe. « La description de la nouveauté dans les récits de voyage de Cartier et de Rabelais », *Renaissance et Réforme*, vol. IX, n° 2, 1985, p. 104-110.

BELLEAU, André. *Notre Rabelais*, Diane Desrosiers et François Ricard (éd.), Montréal, Boréal, 1990.

BELLENGER, Yvonne. « “Paindre à son plaisir”. Les belles emblématiques du temple de Bacchus », dans Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquiesme Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 291-301.

BILLACOIS, François. « Thélème dans l'espace et dans son temps », *Études rabelaisiennes*, vol. XV, 1980, p. 97-115.

BRANCHER, Dominique. « Un monstre de langage : l'anatomie de Quaresmeprenant », *Versants*, vol. LVI, n° 1, 2009, p. 115-137.

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

BREITENSTEIN, Renée-Claude. *La rhétorique épideictique de François Rabelais*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2003.

BUTOR, Michel. « 6/7 ou les dés de Rabelais », *Littérature*, vol. II, n° 2, 1971, p. 3-18.

CAPELLEN, Raphaël. « L'Énigme en prophétie, entre dualité auctoriale et pluralité interprétative (*Gargantua*, LVIII) », *Op. cit.*, n° 17, 2017, en ligne (URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/267>).

CAPELLEN, Raphaël. « L'habit métatextuel : les robes de Rabelais », dans Danièle Duport et Pascale Mounier (dir.), *Voir l'habit. Discours et images du vêtement du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 257-373.

CÉARD, Jean. « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », dans Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque international de Tours (24-29 septembre 1984)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXI, 1988, p. 237-248.

CHOAY, Françoise. *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980.

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

COOK, Patrick J. « “En figures exagone” : The Geometry of Rabelais’s Abbey of Thélème », *Romance Notes*, vol. XXXIII, n° 2, 1992, p. 141-148.

COOPER, Richard. « Rabelais and the *Topographia Antiquæ Romæ* of Marliani », *Études rabelaisiennes*, vol. XIV, 1987, p. 71-87.

COOPER, Richard. « Rabelais et la parodie littéraire », *L’Année rabelaisienne*, n° 1, 2017, p. 101-119.

CORNILLIAT, François. « On Sound Effects in Rabelais », Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XLII, 2003, p. 7-55.

DAUVOIS, Nathalie. « Le Bacchus du *Cinquième Livre* ou la logique de la description (chapitres XXXVIII-XXXIX) », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du Centre d’études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 405-413.

DEFAUX, Gérard. « “Hoc est porcus meus” : Rabelais et les monstres du *Quart Livre* », *Travaux de littérature*, n° 9, 1996, p. 37-50.

DEFAUX, Gérard. *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l’histoire de l’humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.

DELÈGUE, Yves. « Le Pantagruelion ou le Discours de la Vérité », *Bulletin de l’Association d’étude sur l’Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, vol. XVI, n° 1, 1983, p. 18-40.

DEMERSON, Guy. *Humanisme et facétie. Quinze études sur Rabelais*, Paris, Paradigme, 2000 [1994].

DEMERSON, Guy. « Le peintre Zeuxis, modèle de Rabelais », dans Fabrice Galtier et Yves Perrin (dir.), *Ars pictoris, ars scriptoris. Peinture, littérature, histoire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 357-367.

DEMERSON, Guy. *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991.

DEMERSON, Guy. « Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais », *Études de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne*, n° 2, 1984, p. 3-23.

DEMERSON, Guy et Myriam MARRACHE-GOURAUD. *François Rabelais*, Paris, Memini, coll. « Bibliographie des écrivains français », 2010.

DEMONET, Marie-Luce. « Dessiner Thélème », dans Stéphan Georget (dir.), *Études rabelaisiennes*, vol. LVIII, 2019, p. 9-39.

DESROSIERS, Diane. « L'Abbaye de Thélème et le temple des rhétoriciens », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 241-248.

DESROSIERS, Diane. « *An mundi faciendi*, La pratique des *Progymnasmata* dans l'œuvre de François Rabelais », dans Pierre Chiron et Benoît Sans (dir.), *Les "Progymnasmata" en pratique, de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international (18-20 janvier 2018, Université Paris-Est-Créteil)*, Paris, Rue d'Ulm, 2020, p. 218-226.

DESROSIERS, Diane. « "*An muri faciendi*". Les *progymnasmata* dans le *Pantagruel* de Rabelais », dans Romain Menini et al. (dir.), *Mélanges Mireille Huchon*, Paris, Classiques Garnier, 2020. (À paraître)

DESROSIERS, Diane. « Les *Chroniques gargantuines* et la parodie du chevaleresque », *Études françaises*, vol. XXXII, n° 1, 1996, p. 85-95.

DESROSIERS, Diane. *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992.

DESROSIERS, Diane. « Le *Tiers livre* de Rabelais et la tradition des *progymnasmata* », dans Mireille Huchon, Nicolas Le Cadet et Romain Menini (dir.), *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 305-316.

DE SWARDT, Delphine. « Le nez de Nasier », dans Mireille Huchon, Nicolas Le Cadet et Romain Menini (dir.), *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 749-756.

DIXON, J. E. G. et John L. DAWSON. *Concordance des œuvres de François Rabelais*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXVI, 1992.

DOBBY-POIRSON, Florence. « Entre les *mirabilia* et l'étude anatomique. Quaresmeprenant », dans Diane Desrosiers et al. (dir.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. LVI, 2017, p. 513-522.

DUVAL, Edwin M. *The Design of Rabelais's "Pantagruel"*, New Haven, Yale University Press, 1991.

DUVAL, Edwin M. *The Design of Rabelais's "Quart livre" de Pantagruel*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXVI, 1998.

DUVAL, Edwin M. *The Design of Rabelais's "Tiers livre" de Pantagruel*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIV, 1997.

DUVAL, Edwin M. « Rabelais architecte », dans Denis Hollier (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 150-155.

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

ESCLAPEZ, Raymond. « La parodie des Antiquités chez Rabelais », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. VII, 1989, p. 25-36.

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

FONTAINE, Marie Madeleine. « Une narration biscornue : le Tarande du *Quart Livre* » dans François Marotin et Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Poétique et Narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 407-427.

FRECCERO, Carla. « Rabelais's "Abbaye de Thélème" : Utopia as Supplement », *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 1, 1985, p. 73-87.

GEONGET, Stéphan. *La notion de perplexité à la Renaissance*, Genève, Droz, 2006.

GIACONE, Franco. « Deux suppliques inédites de François Rabelais au pape Paul III », dans Jean Dupède et al. (dir.), *Esculape et Dionysos : mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 683-705.

GLAUSER, Alfred. *Fonctions du nombre chez Rabelais*, Paris, Nizet, 1982.

GOUMARRE, Pierre. « Rabelais, ou le regard humilié », *Littératures*, n° 6, 1982, p. 15-21.

GRAY, Floyd. *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Classiques Garnier, 1994.

GUILLAUME, Jean. « Le "Manoir des Thélémites" : rêve et réalités », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 249-264.

HALÉVY, Olivier. « "Fay ce que voudras". Le dispositif d'encadrement de *Gargantua* », *L'Année rabelaisienne*, n° 3, 2019, p. 115-132.

HAMPTON, Timothy. « Signs of Monstrousness : The Rhetoric of Description and the Limits of Allegory in Rabelais and Montaigne », dans Laura Lunger Knoppers et Joan B. Landes (dir.), *Monstrous Bodies / Political Monstrousness in Early Modern Europe*, New York, Cornell University Press, 2004, p. 179-199.

HUCHON, Mireille. *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011.

HUCHON, Mireille. « Rabelais fabulateur », dans Frédéric Calas et Nora Viet (dir.), *Séductions de la fable, d'Ésope à La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 179-192.

HUCHON, Mireille. *Rabelais grammairien : de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981.

HUCHON, Mireille. « Le sel rabelaisien », dans Véronique Duché-Gavet et Jean-Gérard Lapacherie (dir.), *Du sel. Actes de la Journée d'études « Le sel dans la littérature française » (Pau, 28 novembre 2003)*, Biarritz, Atlantica, 2005, p. 91-113.

HUCHON, Mireille. « Thélème et l'art stéganographique », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 149-160.

HUON, Antoinette. « Alexandrie et l'alexandrinisme dans le *Quart Livre* : l'escale à Medamothi », *Études rabelaisiennes*, n° 1, 1956, p. 98-111.

IBEAS VUELTA, Maria Nieves. « La distribución espacial en la utopía rabelesiana », *Studium : Filologia*, n° 3, 1987, p. 71-81.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « L'artifice de description dans le *Tiers livre* et le *Quart livre* de Rabelais », thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2010.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « Décrire l'invisible dans l'épisode des paroles gelées du *Quart livre* de Rabelais », *Le Verger*, n° 1, 2012, en ligne (URL : http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/Verger1_IWASHITA-KAJIRO.pdf).

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « L'*Emphasis* dans la description de l'île de Ruach du *Quart livre* de Rabelais », dans Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous (dir.), *L'emphase : copia ou brevitās ? XVI^e-XVII^e siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 101-113.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « Les descriptions dans le *Quart Livre* de Rabelais : autour du pourceau volant de Mardigras », *Bulletin d'études de langue et littérature françaises*, n° 17, 2008, p. 15-27.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « Les descriptions dans le *Quart Livre* de Rabelais : les cas de l'île de Medamothi et de Quaresmeprenant », *Bulletin d'études de langue et littérature françaises*, n° 16, 2007, p. 101-116.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « Fabriquer des monstres. Le *Quart Livre* et l'art des grotesques », dans Franco Giaccone (dir.), *Langue et sens du Quart Livre*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 399-409.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « Le monstrueux et la narration fabuleuse dans le *Quart livre* de Rabelais », *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, n° 9, 2012, p. 209-217.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « Quelques remarques sur les variations génériques dans les portraits de Triboulet et de Quaresmeprenant », dans Véronique Montagne et al. (dir.), *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 215-226.

IWASHITA-KAJIRO, Aya. « La topographie de l'île de Gaster dans le *Quart livre* de Rabelais », *La Société japonaise de Langue et Littérature françaises*, n° 98, 2011, p. 1-16.

JEANNERET, Michel. *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.

JEANNERET, Michel. « Quand la fable se met à table : nourriture et structure narrative dans *Le Quart Livre* », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 163-180.

JEANNERET, Michel. *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des Œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

JUNOD, Samuel. « Lecture du Phisetère ou le Phisetère se dégonfle », Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXV, 1988, p. 161-174.

JUNOD, Samuel. « Résurgence et surgissements de la parole dans l'œuvre de Rabelais », dans Diane Desrosiers et al. (dir.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. LVI, 2017, p. 263-273.

KESTNER, Joseph. « Ekphrasis as Frame in Longus' *Daphnis and Chloe* », *The Classical World*, vol. LXVII, n° 2, 1973-1974, p. 166-171.

KRITZMAN, Lawrence D. « La quête de la parole dans le *Quart livre* », *French Forum*, vol. II, n° 3, 1977, p. 195-204.

KRITZMAN, Lawrence D. « Représenter le monstre dans le *Quart livre* de Rabelais », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 349-359.

LA CHARITÉ, Claude. « Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le *Cinquiesme livre* et l'exemplaire BSB de l'édition érasmienne de l'*Histoire naturelle* (Bâle, Froben, 1525) », *L'Année rabelaisienne*, n° 5, 2021, p. 185-199.

LA CHARITÉ, Claude. « Rabelais scénariste des mondes imaginaires de Pline l'Ancien. Le *Quart livre* et l'exemplaire BSB de l'édition érasmienne de l'*Histoire naturelle* – Bâle, Froben, 1525 »,

dans Mireille Huchon, Nicolas Le Cadet et Romain Menini (dir.), *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 317-339.

LA CHARITÉ, Claude. *La rhétorique épistolaire de Rabelais*, Montréal, Nota Bene, 2013.

LA CHARITÉ, Claude (dir.). « TYXH ΑΓΑΘΗ ΞΥΝ ΘΕΩ. Rabelais éditeur des Anciens et des Modernes », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, p. 17-212.

LA CHARITÉ, Raymond C. « The Framing of Rabelais's *Gargantua* », dans Emanuel J. Mickel (dir.), *The Shaping of Text. Style, Imagery and Structure in French Literature*, Londres/Toronto, Bucknell University Press/Associated University Press, 1993, p. 45-57.

LANHAM, Richard A. *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1976.

LAUVERGNAT-GAGNIERE, Christiane. *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1988.

LE CADET, Nicolas. « Rabelais architecte comique. La structure de *Gargantua* », *L'Année rabelaisienne*, n° 3, 2019, p. 133-151.

LE CADET, Nicolas. « Le topos lucianesque des “histoires vraies” et la poétique du *Quart Livre* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 74, 2012, p. 7-24.

LE CADET, Nicolas et Adeline DESBOIS-IENTILE. *Gargantua*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », 2017.

LENORMANT, Charles. *Rabelais et l'architecture de la Renaissance*, Paris, Crozet, 1840.

LESTRINGANT, Frank. « D'un insulaire en terre ferme : éléments pour une lecture topographique du Cinquiesme Livre, ou l'autre monde de Rabelais », dans Franco Giacone (dir.), *Le Cinquiesme Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 81-102.

LESTRINGANT, Frank. « Le souffle et le sens. À propos du Physétère (ch. 33-34) », dans Marie-Luce Demonet et Jean Céard (dir.), *Rabelais et la question du sens. Actes du colloque international de Cerisy-La-Salle (1^{er} au 11 août 2000)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XLIX, 2011, p. 37-58.

LESTRINGANT, Frank. « L'exotisme en France à la Renaissance de Rabelais à Léry » dans Dominique de Courcelles (dir.), *Littérature et exotisme, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 1997, p. 5-16.

LOSSE, Deborah. *Rhetoric at Play. Rabelais and Satirical Eulogy*, Berne, Peter Lang, 1980.

MACPHAIL, Eric. « The Masters of Medamothi : Rabelais and Visual Prose », Genève, Droz, coll. « *Études rabelaisiennes* », vol. XXXV, 1998, p. 175-190.

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

MARQUIS, Lou-Ann. « L'Abbaye de Thélème de Rabelais et le discours utopique », dans Yves Bourassa, Alexandre Landry, Marie Lise Laquerre et Stéphanie Massé (dir.), *Critique des savoirs sous l'Ancien Régime : érosion des certitudes et émergence de la libre pensée*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 173-183.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam. « Hors toute intimidation ». *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, coll. « *Études rabelaisiennes* », vol. XLI, 2003.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam (dir.). *Rabelais, aux confins des mondes possibles*, Paris, CNED / Presses universitaires de France, 2012.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam. « Représentation et démonstration dans l'«Éloge des dettes» », *Cahiers FoReLLIS*, n° 10, 1999, p. 67-75.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam. « Souvenirs de voyage. Le mémorable dans le *Quart livre* », dans Stéphan Geonget et Marie-Luce Demonet (dir.), *Un joyeux quart de sentence*, Genève, Droz, coll. « *Études rabelaisiennes* », vol. LII, 2012, p. 89-102.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam. « Trois détours signifiants : les blasons de Rabelais », *La Licorne*, n° 54, 2000, p. 153-166.

MATORÉ, Georges. « Le vocabulaire des sensations au XVI^e siècle. Étude lexicologique », *L'Information Grammaticale*, n° 9, 1981, p. 3-5.

MÉNAGER, Daniel. « Le pays de Satin », dans Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquiesme Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « *Études rabelaisiennes* », vol. XL, 2001, p. 357-366.

MENINI, Romain. *Rabelais altérateur : « græciser en françois »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

MENINI, Romain. *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève, Droz, 2009.

MENINI, Romain et Olivier PÉDEFLOUS. « «Æsopé le François» : autour de dix-sept fables ésopiques éditées par Rabelais », dans Frédéric Calas et Nora Viet (dir.), *Séductions de la fable, d'Æsopé à La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 193-222.

MILHE-POUTINGON, Gérard. « Rabelais, Érasme et le pourceau », Genève, Droz, coll. « *Études rabelaisiennes* », vol. XXXIX, 2000, p. 39-57.

MILLET, Olivier. « Le bruit et la musique dans le *Cinquième livre* », dans Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquième Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 251-264.

MILLION, Louise. « “Quelles bestes sont ce la” ? L’humanisme rabelaisien à l’épreuve de ses bestiaires », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle/École des hautes études en sciences sociales, 2017.

MILLION, Louise. « Le tremblement de la figure analogique chez Rabelais. Entre la bête et l’homme », *Images Re-vues*, n° 6, 2009, en ligne (URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/385>).

MOREAU, François. *Un aspect de l’imagination créatrice chez Rabelais. L’emploi des images*, Paris, Société d’édition d’enseignement supérieur, 1982.

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

NEEDLER, Howard I. « Of Truly Gargantuan Proportions : From the Abbey of Thélème to the Androgynous Self », *University of Toronto Quarterly : A Canadian Journal of the Humanities*, vol. LI, n° 3, 1982, p. 221-247.

NORTON, Glyn N. « Rabelais and the Epic of Palpability: *Enargeia* and History (*Cinquième Livre* : 38-40) », *Symposium*, vol. XXXIII, n° 2, 1979, p. 171-185.

NYKROG, Per. « Thélème, Panurge et la Dive bouteille », *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° 3, 1965, p. 385-397.

OGINO, Anna. *Les éloges paradoxaux dans le “Tiers” et le “Quart Livre” de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, France Tosho, 1989.

PARKIN, John. « Quaresmeprenant revu », dans Diane Desrosiers et al. (dir.), *Rabelais et l’hybridité des récits rabelaisiens*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. LVI, 2017, p. 503-512.

PÉDEFLOUS, Olivier. *Dans l’Atelier de Rabelais. Des recherches philologico-antiquaires à l’archéologie de la geste de Pantagruel*, thèse de doctorat, Paris, Paris IV-Sorbonne, 2013.

PÉRIGOT, Béatrice. « L’éloge ambigu du Prince dans le *Gargantua* de Rabelais », dans Isabelle Cogitore et Francis Goyet (dir.), *L’Éloge du Prince. De l’Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, UGA Éditions, 2003, p. 189-208.

PETRIS, Loris. « Vestiges de la bibliothèque du cardinal Jean Du Bellay », *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, vol. LXIX, n° 1, 2007, p. 131-146.

PLATTARD, Jean. *L'œuvre de Rabelais (sources, invention et composition)*, Paris, Honoré Champion, 1910.

POLIZZI, Gilles. *Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans "Le Songe de Poliphile"*, thèse de doctorat, Département de littérature française, Université de Provence, 1987.

POLIZZI, Gilles. « Seuil générique, seuil symbolique. Thélème est-elle une utopie ? », dans Tania Collani et Peter Schnyder (dir.), *Seuils et rites, littérature et culture*, Paris, Orizons, 2009, p. 173-190.

POLIZZI, Gilles. « Thélème ou l'éloge du don : le texte rabelaisien à la lumière de l'*Hypnerotomachia Poliphili* », *Renaissance, Humanisme, Réforme*, n° 27, 1987, p. 39-59.

POLIZZI, Gilles. « Le tombeau de Gargantua et le temple de la Dive : l'illusion référentielle du *Gargantua* au *Quart livre* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 72, 2011, p. 27-42.

POLIZZI, Gilles. « Le voyage vers l'oracle ou la dérive des intertextes dans le *Cinquiesme Livre* », dans Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquiesme Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 577-596.

RAWLES, Stephen et M. A. SCREECH. *A New Rabelais Bibliography*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XX, 1987.

RIGOLOT, François. *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 2009.

ROUDAUT, François. « Quelques remarques sur le "blason du fou" (Rabelais, *Le Tiers Livre*, chapitre XXXVIII) », *L'Information littéraire*, vol. XLVIII, n° 2, 1996, p. 3-9.

SAINÉAN, Lazare. *La langue de Rabelais*, Paris, E. de Boccard, 1922.

SALAS, Irène. « L'effet-liste. Volubilité et énumération chez Rabelais », dans Isabelle Garnier *et al.* (dir.), *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 693-711.

SAULNIER, Verdun-Louis. « L'Énigme du Pantagruélion, ou du *Tiers* au *Quart livre* », Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. I, 1956, p. 48-72.

SCHWARTZ, Jérôme. « Gargantua's Device and the Abbey of Theleme : A Study in Rabelais' Iconography », *Yale French Studies*, n° 47, 1972, p. 232-242.

SCHWARTZ, Jérôme. « Rhetorical Tensions in the Liminary Texts of Rabelais's *Quart livre* », Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XVII, 1983, p. 21-36.

SCREECH, Michael. *Rabelais*, M.-A. de Kisch (trad.), Paris, Gallimard, 2009 [1992].

SÉGUIN-BRAULT, Olivier. « Bibliographie thématique et chronologique des études rabelaisiennes (2007-2018) », *Almanach de L'Année rabelaisienne*, 2018, en ligne (URL : <https://anneerab.hypotheses.org/bibliographie>).

SÉGUIN-BRAULT, Olivier. « Pratiques de l'*excipit* ekphrastique chez Rabelais », *Renaissance, Humanisme, Réforme*, n° 91, 2020, p. 55-69.

SÉGUIN-BRAULT, Olivier. « Thélème. Parcours descriptif et mécanique rhétorique », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, p. 283-293.

SÉGUIN-BRAULT, Olivier. « Vitruve à Thélème. Rabelais lecteur du *De architectura* », *Renaissance, Humanisme, Réforme*, n° 87, 2018, p. 9-22.

SÉGUIN-BRAULT, Olivier et Diane DESROSIERS. « De la vue à l'ouïe. Les *ekphraseis* du temple de la Dive Bouteille et la tradition des *progymnasmata* », *Exercices de rhétorique*, n° 16, 2021. (À paraître)

SIMONIN, Michel. « Le statut de la description à la fin de la Renaissance », dans Jean Lafond et André Stegmann (dir.), *L'automne de la Renaissance (1580-1630)*, Paris, Vrin, 1981, p. 129-139.

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

SMITH, Paul J. « Aspects du discours zoologique du *Cinquiesme Livre* », dans Franco Giacone (dir.), *Le Cinquiesme Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 103-114.

SMITH, Paul J. « Description et zoologie chez Rabelais », *Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et littérature françaises*, n° 17, 1987, p. 1-20.

SMITH, Paul J. *Dispositio. Problematic Ordering in French Renaissance Literature*, Leiden, Brill, 2007.

SMITH, Paul J. « Fable ésopique et *dispositio* épideictique : pour une approche rhétorique du *Pantagruel* », dans Michel Simonin (dir.), *Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XXXIII, 1998, p. 91-104.

SMITH, Paul J. « Medamothi : peinture et rhétorique (Rabelais, *Quart livre*, chap. 2) », *Neophilologus*, n° 70, 1986, p. 1-12.

SMITH, Paul J. *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XIX, 1987.

TETEL, Marcel. « Le Phisetère bicéphale », dans Floyd Gray et Raymond C. La Charité (dir.), *Writing the Renaissance. Essays on Sixteenth-Century French Literature in Honour of Floyd Gray*, Lexington, French Forum, 1992, p. 57-64.

TIN, Louis-Georges. « Le Pantagruelion. Réflexions sur la notion d'exégèse littéraire », dans Marie-Luce Demonet et Jean Céard (dir.), *Rabelais et la question du sens. Actes du colloque international de Cerisy-La-Salle (1^{er} au 11 août 2000)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XLIX, 2011, p. 113-124.

TOURNON, André, « De l'interprétation des "Mots de gueule". Notes sur les chapitres LV-LVI du *Quart livre* de Pantagruel », dans *Hommage à François Meyer*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1983, p. 145-153.

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

TOURNON, André. « *Sub specie phantasiae* : énonciation et interlocution dans le *Cinquième livre* », dans Franco Giaccone (dir.), *Le Cinquième Livre. Actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*, Genève, Droz, coll. « Études rabelaisiennes », vol. XL, 2001, p. 467-484.

VIGLIANO, Tristan. *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais. Essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le miroir des humanistes », 2009.

YLLERA, Alicia. « Un tratamiento cómico del tópico del *locus horribilis* : Rabelais », dans Esperanza Bermejo Larrea (dir.), *Regards sur le locus horribilis : manifestations littéraires des espaces hostiles*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, p. 67-90.

YOUH, Seuk-Ho. « La fiction de l'oralité chez Rabelais », dans James Dauphiné et Béatrice Périgot (dir.), *Conteurs et romanciers de la Renaissance. Mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse*, Paris, Champion, 1997, p. 424-437.

V. OUVRAGES SUR LA RHÉTORIQUE ET L'EKPHRASIS

AMATO, Eugenio, Aldo CORCELLA et Delphine LAURITZEN (dir.). *L'École de Gaza : espace littéraire et identité culturelle dans l'Antiquité tardive. Actes du colloque international de Paris, Collège de France, 23-25 mai 2013*, Paris, Peeters, 2017.

ANGENOT, Marc, Marc André BERNIER et Marcel CÔTÉ (dir.). *Renaissances de la rhétorique. Perelman aujourd'hui*, Montréal, Nota Bene, 2016.

AYGON, Jean-Pierre. « L'ecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas*, n° 41, 1994, p. 41-56.

BLOOMER, Martin W. (dir.). *A Companion to Ancient Education*, Hoboken, Wiley, 2015.

BREITENSTEIN, Renée-Claude. *La rhétorique encomiastique dans les éloges collectifs de femmes imprimés de la première moitié du XVI^e siècle (1493-1555)*, Paris, Hermann, 2016.

BRIAND, Michel (dir.). « La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine », *La Licorne*, n° 101, 2013.

CAVE, Terence. « *Enargeia* : Erasmus and the Rhetoric of Presence in the Sixteenth Century », *L'Esprit créateur*, vol. XVI, n° 4, 1976, p. 5-19.

CAZES, Hélène. « La dissection dans "Démonstrer à l'œil" l'ombre d'une dissection. L'illusion théâtrale du corps humain selon Charles Estienne (1545, 1546) », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 29, 2015, p. 305-343.

CHIRON, Pierre. « Les *progymnasmata* de l'Antiquité gréco-latine », *Lustrum*, n° 59, 2017, p. 7-130.

CHIRON, Pierre. *Manuel de rhétorique. Comment faire de l'élève un citoyen*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

CHIRON, Pierre et Benoît SANS (dir.), *Les "progymnasmata" en pratique, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Rue d'Ulm, 2020.

CRIBIORE, Raffaella. *Gymnastics of the Mind : Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

CRIBIORE, Raffaella. *Libanius the Sophist. Rhetoric, Reality, and Religion in the Fourth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 2013.

CRIBIORE, Raffaella. *The School of Libanius in Late Antique Antioch*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

DANDREY, Patrick. *L'éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, Paris, Hermann, 2015.

ELSENER, J. (dir.). « The Verbal and the Visual : Cultures of Ekphrasis in Antiquity », *Ramus*, vol. II, n° 31, 2002.

FELMMING, David J. « The Very Idea of a *Progymnasmata* », *Rhetoric Review*, vol. XXII, n° 2, 2003, p. 105-120.

FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.

GALAND-HALLYN, Perrine. *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

GALAND-HALLYN, Perrine. *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

GALLY, Michèle et Michel JOURDE (dir.). *L'inscription du regard. Moyen Âge – Renaissance*, Fontenay, ENS Éditions, 1995.

GOEKEN, Johann. « Éloge et description : l'esprit du banquet dans *La Salle (Peri tou oikou)* de Lucien », dans Giancarlo Abbamonte *et al.* (dir.), *Discorsi alla prova*, Naples, Giannini, 2009, p. 189-215.

GOYET, Francis. *Le regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

GRAZIANI, Françoise. « Figurer et dire : la peinture parlante », dans Jackie Pigeaud (dir.), *Les arts quand ils se rencontrent*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 91-98.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

JONGENEEL, Els et Valérie ROBILLARD (dir.). *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press, 1998.

KRAUS, Manfred. « *Progymnasmata* and Progymnasmatic Exercises in the Medieval Classroom », dans Juanita Feros Ruys, John O. Ward et Melanie Heyworth (dir.), *The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom : The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 175-197.

LA CHARITÉ, Claude. « L'Âge de l'éloquence et l'angle mort de l'histoire littéraire de la Renaissance », *Œuvres et Critiques*, vol. XXXII, n° 1, 2007, p. 57-71.

LESTRINGANT, Frank. « Une esthétique picturale : la poétique de l'évidence à la Renaissance », dans Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire*, tome 1, Paris, Gallimard, 2007, p. 331-350.

MARGOLIN, Jean-Claude. « La rhétorique d'Aphthonius et son influence au XVI^e siècle », dans Raymond Chevalier (dir.), *Colloque sur la rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 239-269.

MARROU, Henri-Irénée. *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1948.

MEERHOFF, Kees. « La description : réflexions sur un manuel rhétorique », dans Yvette Went-Daoust (dir.), *Description – Écriture – Peinture*, Groningue, Institut de langues romanes, 1987, p. 21-35.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie générale française, 2018.

POIGNAULT, Rémy. « Exercices rhétoriques dans la correspondance de Fronton », *Cahier des études anciennes*, vol. L, 2013, p. 17-65.

ROMAGNINO, Roberto. *Décrire dans le roman de l'âge baroque (1585-1660). Formes et enjeux de l'ecphrasis*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

ROMAGNINO, Roberto. *Théorie(s) de l'ecphrasis entre Antiquité et première modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

SCHOULER, Bernard. *La tradition hellénique chez Libanios*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

SIMONIN, Michel. « Le statut de la description à la fin de la Renaissance », dans Jean Lafond et André Stegmann (dir.), *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, p. 129-139.

SPICA, Anne-Élisabeth. *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 2002.

SPITZER, Leo. « The "Ode on a Grecian Urn," or Content vs. Metagrammar », *Comparative Literature*, vol. VII, n° 3, 1955, p. 203-225.

STANLEY PEASE, Arthur. « Things Without Honor », *Classical Philology*, vol. XXI, n° 1, 1926, p. 27-42.

STARKEY, Kathryn. « From Enslavement to Discernment. Learning to See in Gottfried's *Tristan* », dans Andrew James Johnston, Ethan Knapp et Margitta Rouse (dir.), *The Art of Vision. Ekphrasis in Medieval Literature and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 124-148.

VAN HOOFF, Lieve (dir.). *Libanius : A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009 [1999].

WEBB, Ruth. « *Ekphrasis* in the Classroom and in the Progymnasmata », dans Pierre Chiron et Benoît Sans (dir.), *Les Progymnasmata en pratique, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Rue d'Ulm, 2020, p. 150-162.

WEBB, Ruth. « The *Progymnasmata* as Practice », dans Yun Lee Too (dir.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Boston, Brill, 2001, p. 289-316.

YATES, Frances. *The Art of Memory*, Londres, The Bodley Head, 2014 [1966] (traduit en français sous le titre *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987).

VI. AUTRES TRAVAUX CITÉS

BLUNT, Anthony. *Artistic Theory in Italy (1450-1600)*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

CHARTIER, Roger et GUGLIELMO CAVALLO. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001 [1997].

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984.

EISENSTEIN, Elizabeth. *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris, La Découverte, 1991 [1983].

EISENSTEIN, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

FEBVRE Lucien et Henri-Jean MARTIN. *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999 [1958].

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire universel*, La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690, 3 vol.

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

GIACOMOTTO-CHARRA, Violaine et Myriam MARRACHE-GOURAUD (dir.). « Voir pour savoir ? », dans *La Science prise aux mots. Enquête sur le lexique scientifique de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 231-251.

HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001 [1980].

PUCCINI, Géraldine (dir.). *Le débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècle)*, Paris, Klincksieck, 1963.

INDEX NOMINUM

A

Abbamonte, Giancarlo	102
Achard, Guy	14
Achille	35
Agricola, Rudolph	10
Alberti, Leon Battista	11, 32, 33, 66, 86
Alcibiade	20
Amyot, Jacques	95
Aneau, Barthélemy	34, 98, 99
Angenot, Marc	2
Antonioli, Roland	46
Apelle	79, 80
Aphthonios4, 8, 9, 10, 12, 13, 38, 42, 44, 59, 87, 88, 101	
Apulée	70
Aristide	79, 80
Aristote	18, 42, 99
Arnoullet, Balthazar	34
Arzoumanov, Anna	82

B

Bakhtine, Mikhail	7
Barriot-Salvadore, Évelyne	41
Bayle, Ariane	19
Beaulieu, Jean-Philippe	44, 71
Belleau, André	92
Bellenger, Yvonne	89
Beneker, Jeffrey	9
Bénévent, Christine	10
Bermejo Larrea, Esperanza	67
Bernier, Marc André	2
Bloomer, Martin W.	7
Blum, Claude	4
Borel, Jean	95
Bracciolini, Poggio	11
Brault, Gérard J.	3, 7
Breitenstein, Renée-Claude	2, 7
Bruez, Véronique	11
Bruno, Giordano	20
Butor, Michel	55

C

Calas, Frédéric	10, 44
Calcagnini, Celio	45

Campanella, Tommaso	58
Cardini, Roberto	32
Cartier, Jacques	44, 64, 72
Cattaneo, Giovanni Maria	10
Cave, Terence	15
Caye, Pierre	86
Cazes, Hélène	45
Céard, Jean	1, 41, 46, 50, 107
César, Jules	103
Chevalier, Raymond	10
Chiron, Pierre	2, 3, 8, 10, 13, 82
Choay, Françoise	49, 58, 86
Choricios	9
Cicéron	3, 5, 8, 14, 32
Clément, Michèle	10
Cogitore, Isabelle	3
Coleman, James A.	41
Colonna, Francesco	42, 49, 51, 57, 78, 79, 83, 87, 90, 91
Corrozet, Gilles	11
Côté, Marcel	2
Courbaud, Edmond	32
Cousin, Jean	14
Cribiore, Raffaella	2, 10

D

D'Abundance, Jehan	30, 31, 76
Dauphiné, James	92
Dauvois, Nathalie	89, 103
De Belleforest, François	94, 95
De Bergerac, Cyrano	18
De Colines, Simon	41
De Courcelles, Dominique	65
De Crenne, Hélisenne	11
De Houdenc, Raoul	96, 97
De La Fontaine, Jean	10, 44
De la Mirandole, Pic	20
De Swardt, Delphine	19
De Vigenère, Blaise	13, 108
De Vinci, Leonard	32, 46
Demerson, Guy	2, 7, 26, 30, 104
Démétrios	82
Demonet, Marie-Luce	107
Démosthène	8
Desbois-Ientile, Adeline	17, 26, 29

Desrosiers, Diane 2, 19, 24, 44, 49, 50, 68, 92, 103
 Diogène 20
 Dobby-Poirson, Florence 44, 47
 Dolet, Étienne..... 40
 Doré, Gustave..... 18
 Douglas, Mary..... 87
 Du Pré, Jehan..... 97
 Dubuisson, Michel 82
 Duché-Gavet, Véronique..... 108
 Dufournet, Jean 96
 Dunn-Lardeau, Brenda..... 97
 Dupèbe, Jean 1
 Duval, Edwin..... 104

E

Édouard V 25, 83
 Eichel-Lojkine, Patricia..... 6
 Eisenstein, Elizabeth 33
 Épicure 66
 Érasme..... 4, 11, 14, 15, 20, 36
 Ésopé 2, 10, 11, 35, 44
 Estienne, Charles..... 41, 45, 47, 100
 Estienne, Robert 15
 Euripide..... 36

F

Febvre, Lucien..... 33
 Fezandat, Michel 64
 Fleming, David J. 7
 Flore, Jeanne..... 43, 97
 Fontaine, Marie Madeleine 98
 Fontaine, MarieMadeleine 41
 Froben, Johann 20, 36, 45
 Fronton 8
 Furetière, Antoine..... 34

G

Galand-Hallyn, Perrine..... 13, 36
 Galien 41
 Garnier, Isabelle 70
 Gazeau, Jacques 64
 Genette, Gérard 15
 Georges Pachymère..... 101
 Giacone, Franco 1, 67, 70, 72, 89, 92
 Gibson, Craig A..... 9
 Girault, François..... 26, 30
 Glauser, Alfred..... 54
 Godin, André..... 4
 Goeken, Johann 102

Gorris-Camos, Rosanna..... 53
 Gouazé, André..... 46
 Goumarre, Pierre 19, 30, 92
 Goyet, Francis..... 3, 52, 106
 Gracchus, Tiberius..... 3
 Graziani, Françoise..... 90
 Grolier, Jean 13
 Gryphe, Sébastien..... 10, 40

H

Halévy, Olivier 104
 Hamon, Philippe 41, 43, 54, 84
 Hartog, François 71
 Heath, Malcom 8
 Hérodote 12, 71, 82
 Hésiode 68, 99
 Hippocrate 1, 34, 41
 Homère 8, 13, 36, 90, 101
 Huchon, Mireille1, 4, 5, 19, 21, 26, 36, 41, 44, 49, 55,
 64, 78, 108
 Huon, Antoinette 65

I

Iwashita-Kajiro, Aya 67, 68, 74, 77, 93

J

Jean de Gaza 9
 Jean Doxopatès..... 101
 Jean Géomètre 9, 101
 Jeanneret, Michel..... 24, 28
 Jehan d'Abundance 77
 Junod, Samuel..... 92
 Juste, François 10

K

Keats, John 13
 Kestner, Joseph..... 96
 Kraus, Manfred..... 9

L

L'Évangéliste, Jean..... 96
 La Charité, Claude..... 1, 36
 Lafond, Jean 104
 Lagacherie, Odile 4
 Langlois-Pézeret, Catherine 40
 Lapacherie, Jean-Gérard..... 108
 Lauritzen, Delphine 9
 Lauvergnat-Gagnière, Christiane 26, 30
 Le Cadet, Nicolas 17, 19, 26, 29, 36, 75, 104

Le Double, A. F.....	46
Lecoy, Félix.....	96
Lefranc, Abel.....	65
Lemaire de Belges, Jean.....	68
Lestringant, Frank.....	24, 65
Lewis, J.....	30
Libanios.....	4, 9, 10, 13, 90, 101
Lissarrague, François.....	90
Littlewood, Anthony Robert.....	9
Longus.....	95
Lucien de Samosate.....	8, 74, 75, 77, 79, 91, 101, 102
Lulle, Raymond.....	42

M

Mallary Masters, George.....	86
Malosse, Pierre-Louis.....	4
Manardi, Giovanni.....	41
Manuce, Alde.....	13
Manuzio, Aldo.....	9
Marc Aurèle.....	8
Maréchaux, Pierre.....	9
Margolin, Jean-Claude.....	4, 10, 46
Marliano, Bartolomeo.....	38
Marot, Clément.....	68
Marrou, Henri-Irénée.....	4
Marsh, David.....	11
Martin, Henri-Jean.....	33
Martin, Jean.....	43, 90
Matoré, Georges.....	21, 104
Melanchthon, Philippe.....	4
Ménager, Daniel.....	4, 72, 73
Menini, Romain.....	1, 2, 10, 19, 24, 36, 45, 53, 82, 91
Millet, Olivier.....	92
Million, Louise.....	46
Montagne, Véronique.....	93
Montaigne, Michel de.....	28
Morçay, Raoul.....	49
More, Thomas.....	58

N

Narjoux, Cécile.....	82
Negri, Stephano.....	13
Nicéphore Basilakès.....	9
Nicéphore Grégoras.....	9
Nicolaos de Myra.....	8, 12, 13, 88
Nicostrate de Macédoine.....	13
Norton, Glyn P.....	33, 53, 79, 81

O

Ogino, Anna.....	7
Ong, Walter.....	33
Oporinus, Johannes.....	41
Ovide.....	18, 19, 36, 66, 80
Ozanam, Anne-Marie.....	8

P

Paré, Ambroise.....	28, 41
Patillon, Michel.....	38, 53
Paul III.....	1
Paulus, Æmilius.....	3
Pausanias.....	38
Pease, Arthur Stanley.....	101
Pédeflous, Olivier.....	1, 10, 49, 80, 91
Perelman, Chaïm.....	2
Périgot, Béatrice.....	3, 5, 92
Pernot, Laurent.....	99
Pétrarque.....	68
Philostrate.....	9, 11, 13, 90, 108
Pineau, Guylaine.....	41
Platon.....	23, 32, 66
Pline l' Ancien.....	35, 36, 74, 78, 79, 80, 100
Plutarque.....	11, 34, 53, 97
Poignault, Rémy.....	8
Politién, Ange.....	4, 99
Polizzi, Gilles.....	43, 49, 51, 87
Procopé.....	9
Pseudo-Hermogène.....	8, 10, 13, 38, 101
Puccini, Géraldine.....	33

Q

Quintilien.....	14, 108, 109
-----------------	--------------

R

Renart, Jean.....	96, 97
Rey, Alain.....	82
Reynolds-Cornell, Régine.....	43
Ricard, François.....	92
Richeome, Louis.....	90
Richter, Irma A.....	32
Rigolot, François.....	22, 52, 55, 58, 101, 102, 103
Romagnino, Roberto.....	13, 34, 90, 94
Ruys, Juanita Feros.....	9

S

Salas, Irène.....	70
Sanchi, Luigi-Alberto.....	4
Sans, Benoît.....	2

Saulnier, Verdun-Léon.....	28
Schefer, Jean Louis	66
Schmidt, Albert-Marie	43
Schmitt, Stéphane.....	79
Schouler, Bernard.....	4, 10
Scollen-Jimack, Christine M.	41
Screech, Michael	69, 100
Sébillot, Thomas.....	52, 53, 100
Sers, Olivier.....	66
Simonide.....	32
Simonin, Michel.....	89, 103, 104
Smith, Paul J.....	2, 15, 44, 66, 70, 73, 78
Socrate.....	20, 23
Sôsos de Pergame.....	78, 80
Spica, Anne-Élisabeth.....	13
Spitzer, Leo	13
Stegmann, André.....	104
Szkilnik, Michelle	96

T

Tatius, Achille	65, 94, 95
Théon, Ælius	8, 10, 38, 53, 62, 90, 99, 101
Théopompe.....	12
Thucydide.....	12, 90, 101
Tin, Louis-Georges.....	107
Too, Yun Lee.....	7

V

Van Hoof, Lieve	10
Vanautgaerden, Alexandre	53
Vascosan, Michel de.....	10
Verlaine, Paul	2
Vésale, André	41
Viet, Nora	10, 44
Villey, Pierre.....	28
Villon, François	25
Virgile.....	99
Vitale-Bovarone, Alessandro	1
Vitruve.....	51, 64, 86

W

Webb, Ruth.....	7, 13
Wechel, Chrestien.....	10

X

Xénocrate.....	22
----------------	----

Y

Yllera, Alicia	67
Youh, Seuk-Ho	92

Z

Zeuxis	78, 79, 80
Zumthor, Paul	15