Université de Poitiers

A.Do.N.I.

Analyse de documents . numérisation et interprétation

Université de Poitiers

U.F.R. de Lettres et Langues

HORS TOUTE INTIMIDATION
PANURGE
OU
LA PAROLE SINGULIÈRE

THÈSE

pour le Doctorat (arrêté du 23 novembre 1988)
en littérature française

présentée et soutenue publiquement

par

Myriam MARRACHE-GOURAUD

le 4 décembre 2000

sous la direction de
Madame Marie-Luce DEMONET, Professeur à l'Université de Poitiers

JURY

Monsieur Jean CÉARD, Professeur émérite de l'Université de Paris X-Nanterre
Monsieur Pierre MARTIN, Maître de Conférences à l'Université de Poitiers
Monsieur Paul J. SMITH, Professeur à l'Université de Leyde
Monsieur André TOURNON, Professeur émérite de l'Université de Provence



AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépendant de l'état général de la microfiche, l'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance envers Madame Marie-Luce Demonet, professeur dont le savoir, l'exigence et l'esprit curieux ont été et demeurent pour moi une source d'admiration et un modèle. Qu'elle reçoive ici le témoignage de ma gratitude la plus sincère pour ses conseils et attentions discrètes, sa disponibilité et son amitié, ses encouragements toujours habiles, prévenants, mais par-dessus tout pour m'avoir accordé sa confiance en acceptant de diriger mes recherches. Je souhaite la remercier aussi pour quelques moments uniques au cours desquels j'ai fait, grâce à elle, la rencontre infermelle de professeurs qui me sont restés proches.

Je dois de nombreuses inspirations à des échanges stimulants que j'ai eu la chance de partager notamment avec Messieurs Terence Cave et Ullrich Langer, qui ont accordé une attention subtile à mes recherches. Je conserve un excellent souvenir de ces conversations ; elles m'ont beaucoup appris. J'ai été très touchée que Messieurs André Tournon et Jean Céard, dont les écrits m'ont tellement guidée ces dernières années, acceptent si diligemment de lire et de juger mon travail, de même que Messieurs Paul Smith et Pierre Martin, exemples de rigueur et de modestie. Parmi mes anciens professeurs, je tiens à honorer le souvenir de Monsieur Roger Fromont, qui a éveillé mon goût pour la singularité littéraire, la marginalité, et la différence.

Ce travail n'aurait cependant pas vu le jour sans le soutien fervent et la présence généreuse de Cyrille, mon époux, qui a simplement cru en la nécessité de ce doctorat, et a su avec tant d'astuce déjouer les difficultés du quotidien. Sa patience, jamais découragée, mérite de vifs remerciements.

Enfin, je n'oublie pas mes « lecteurs benevoles », conseillers ou correcteurs, au verdict sévère ou au regard sensible, Agnès, Stéphan, Marie-Françoise, Louis, Sophie et Renaud. Mes pensées vont aussi à tous ceux qui à leur manière m'ont empêché de renoncer, en me faisant rire, en me bousculant, en m'entourant, en m'accompagnant dans ce périple de recherche et d'écriture, en m'encourageant en somme, comme disent les montagnards, à faire ma trace.

INTRODUCTION

L'homme sans qualités

Dans l'œuvre de Rabelais, Panurge est un personnage piquant. Piquant par ses réparties souvent mordantes dont nul ne sort indemne. Piquant aussi par les multiples arêtes qui composent son personnage, et qui rendent sa saisie hasardeuse. Panurge pique dès lors la curiosité du lecteur, après avoir aiguillonné celle des compagnons de hasard qu'il a croisés un beau jour sur le pont de Charenton pour ne plus les quitter. Omniprésent dès son apparition, Panurge est d'emblée un personnage essentiel dans l'univers rabelaisien. C'est un événement à lui tout seul : il ne cesse d'être l'objet de l'attention des autres personnages, comme des lecteurs « rabelaisants »[1] pour qui il demeure une énigme.

Cet invraisemblable touche-à-tout apparaît en premier lieu comme un personnage jovial. Auteur de farces ingénieuses, il aime à faire rire, et à rire lui-même des postures étonnantes dans lesquelles il met ses victimes. La ruse et les inventions qu'il déploie sont

[1] Nous reprenons là le néologisme inauguré par L. Spitzer pour désigner ceux qui se consacrent aux études rabelaisiennes (voir « Rabelais et les 'rabelaisants' » [1960 - *Studi Francesi* IV], *Etudes de style*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des Idées », 1970, p. 134-165).

indissociables du plaisir, origine et fin des entreprises panurgiennes. L'absence de pudeur caractérise également le personnage, qui, au mépris de la plus élémentaire contenance, laisse éclater sa joie, comme sa peur ou sa colère. Ces passions que la bonne société incite à réfréner en les maîtrisant, Panurge les exhibe en public, de même qu'il profère des grossièretés ou des jeux de mots scabreux, sans craindre ni le jugement d'autrui, ni le rire moqueur. Il est certes souvent risible, effrayé d'un simple bruit ou de l'ombre d'un chat, craignant de devenir un mari cocu avant même d'être marié, jamais découragé malgré les annonces funestes des prophéties, brûlant de désir mais ne parvenant pas à prendre femme. Paradoxal à plus d'un titre, Panurge frise le grotesque, confine au drame, touche au sublime selon les circonstances. C'est un personnage des plus imprévisibles, dont les discours et les exploits vont le plus souvent déjouer les attentes du lecteur et le surprendre. Son existence protéiforme se définit dans l'aventure au sens littéral, à savoir dans le vif de ce qui advient : il coïncide à merveille avec l'univers de la fiction conçu comme une création continue. Subites volte-face, actions à contre-temps, discours au rebours, fondent le comique du personnage.

Le bref aperçu tente de poser sur Panurge un regard naïf et englobant : les rouages comiques du personnage nous paraissent une donnée relevant de l'évidence, même si elle tient à plusieurs facteurs complexes. La critique ne saurait cependant s'en contenter. Véritable pomme de discorde pour les rabelaisants, Panurge est, parmi les motifs rabelaisiens, l'un de ceux qui provoquent le plus de perplexité. Qui est ce personnage si changeant, si différent des autres ? Comment lui trouver une cohérence ? Doit-on y chercher une logique ? Comment peut-il faire partie de la compagnie de Pantagruel alors qu'il paraît profondément indépendant ? Comme de nombreuses interprétations sont possibles sans s'exclure[2], il est permis d'y reconnaître le chatoiement du sens à l'œuvre chez Rabelais, dont les multiples analyses n'épuisent pas la richesse[3].

[2] Parmi les synthèses importantes qui ont été effectuées concernant les points de vue critiques sur Panurge, il faut citer M. Roques, « Aspects de Panurge » (article paru dans *François Rabelais 4e centenaire de sa mort, 1553-1953*, Genève, Droz, 1953, p. 120-130), et L. Schrader, auteur de « Panurge : théories récentes, observations méthodologiques, conséquences possibles », *Rabelais en son demi-millénaire*, *ER* XXI, 1988, p. 145-156, ainsi que les notices de M. Huchon dans l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Rabelais (sur *Pantagruel*, p. 1221 ss., et sur le *Tiers Livre*, p. 1343 ss.).

[3] Un récent colloque intitulé « la question du sens », s'est tenu du 1er au 11 août 2000 à Cerisy-la-Salle sous la direction de Jean Céard et Marie-Luce Demonet. Il a mis en évidence le « tonneau inexpuisible » des interprétations très diverses dont l'œuvre de Rabelais est porteuse.

Le panorama critique concernant Panurge se répartit selon trois tendances[4]. La première consiste à tenter de comparer le personnage à d'illustres prédécesseurs, de façon à pouvoir le classer. La seconde lecture exerce sur Panurge un jugement sévère, le plus souvent d'ordre moral, et pourrait être appelée une « panurgophobie ». La troisième se propose d'aborder le personnage selon un œil « pantagruélien », c'est-à-dire en prenant en bonne part ce qu'elle y trouve. Les trois tendances diffèrent essentiellement en termes de méthode.

des étiquettes

[illegible]st naturellement tentée par le classement. Il serait commode de trouver à c[illegible] rabelaisien une place et une cohérence dans le monde littéraire. C'est ain[illegible]rtaine partie de la critique a pu être séduite par l'idée de chercher quels modèles avaient pu inspirer Panurge à Rabelais. L'auteur donne peu d'indices, ne livrant pas au lecteur au sujet de Panurge – alors qu'il le fait pour Pantagruel – une généalogie construite. L'entreprise s'avère alors d'autant plus stimulante que le lecteur est totalement libre de trancher.

La mythologie a fourni un vaste terrain d'investigation. Panurge fut considéré comme un nouvel Hermès, compte tenu de ses boniments parfois mensongers, de ses manipulations économiques, de son attrait pour le voyage : Panurge le bavard exploite à ses fins personnelles les mécanismes économiques, il n'est d'aucun lieu, c'est un personnage sans racines. Mercure est en effet le dieu des larrons et du commerce, mais aussi de l'éloquence, puisqu'il tient le rôle de messager des divinités. Les Anciens le considèrent enfin comme le maître des arts, ce qui constitue un nouveau point commun avec Panurge qui connaît, par exemple, une manière nouvelle de bâtir les murailles de Paris. Ce fut la thèse de L. Schrader[5]. Cependant, si Panurge effectue de longs voyages épiques, pourquoi ne pas reconnaître en lui la figure légendaire d'Ulysse, puisque le

[4] Sans prétendre à l'exhaustivité, car les publications sont très nombreuses, nous nous limiterons à la mise en perspective des trois principaux axes méthodologiques par rapport auxquels nous comptons nous situer au cours de cette étude

[5] L. Schrader, *Panurge und Hermes*, Bonn, Romanische Seminar der Universität, 1958. Nous résumons considérablement, pour les besoins de la présentation, et ne rappelons ici que les grandes lignes d'une thèse maintenant bien connue.

comportement du personnage rabelaisien indique qu'il peut lui aussi être appelé « l'homme aux mille ruses » ? L'idée a été défendue par certains, comme M. Downes, qui voit en Panurge l'Ulysse courtisan (« curieux ») du XVIe siècle ; T. Cave reconnaît un épisode de l'*Odyssée* (Ulysse chez Alkinoos) dans la manière qu'a Panurge d'établir le contact avec ses nouveaux compagnons. G. Defaux repère une analogie entre Panurge et Ulysse dans leur commune *curie* [illegible] dans l'ambiguïté de leur caractère[6]. Panurge a pu être également considéré [illegible] image du Diable par R. C. La Charité et R. Griffin[7] ; les ambiguïtés de son apparence et les frasques diaboliques dont il se délecte appuient cette hypothèse.

L'analyse psychologique du personnage le fait entrer dans d'autres catégories génériques. A l'aide de la théorie des humeurs, O. Pot[8] reconnaît en Panurge les principaux traits du mélancolique : l'hydrophobie, la polyglossie, la tendance à la superstition et l'attirance pour le démoniaque signalent traditionnellement la mélancolie du sujet. Cependant, on aura peine à considérer comme mélancolique le joyeux farceur du *Pantagruel*, ou l'euphorique rimailleur de la dive bouteille. Passons rapidement sur l'éventualité que Panurge soit resté un enfant, hypothèse fondée sur le constat de son irresponsabilité[9]. Plus généralement, les analyses psychologiques s'intéressent au caractère anxieux, irrésolu, perplexe, du malheureux personnage que l'on estime prisonnier de ses angoisses. Outre qu'il s'agit là d'une observation limitée sans doute au Panurge du *Tiers Livre*, ce point de vue consiste à prêter à Panurge « la psychologie du premier venu », souligne A. Tournon, tandis que nous sommes dans le cadre d'une fiction : « C'est là une

---

[6] M. Downes, « Panurge, Ulysse et les 'gens curieux' », *ER* XIII, 1976, p. 139-145 ; T. Cave, « Panurge and Odysseus », *Myth and Legend in French Literature. Essays in honour of Alan John Steele*, edited by K. Aspley, D. Bellos, P. Sharratt, London, 1982, p. 47 ss. ; G. Defaux, *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVIe siècle. L'exemple de Panurge (Ulysse, Démosthène, Empédocle)*, Lexington, French Forum Publishers, 1982, théories reprises dans *Rabelais agonistes : du rieur au prophète*, Genève, Droz, *ER* XXXII, 1997, ch. 4 ; « Panurge est l'Ulysse français », dit le critique (*Rabelais agonistes, op. cit.*, 1997, p. 280, n. 5).

[7] R. C. La Charité, « Recreation, Reflection and Re-Creation. Perspectives on Rabelais's *Pantagruel* », Lexington (*French Forum Monographs*, 19), 1980 (cité par L. Schrader, « Panurge : théories récentes... », art. cit., 1988, p. 146), et R. Griffin, « The Devil and Panurge », *Studi Francesi*, 16, 1972, p. 329-335.

[8] O. Pot, « La mélancolie de Panurge », *Etudes de Lettres*, n°2, avril-juin 1984, p. 89-114.

[9] Voir les travaux de M.-E. Ragland, cités par L. Schrader dans sa synthèse (« Panurge : théories récentes... », art. cit., 1988, p. 147-148).

invention de la critique moderne, ce n'est pas le roman »[10]. Les analyses psychologiques comportent fréquemment l'inconvénient de fausser le profil du personnage, parce qu'elles se concentrent sur un point précis qui se trouve artificiellement amplifié afin de vérifier l'exactitude de l'hypothèse.

D'autres chercheurs se sont tournés vers des sources littéraires. Invoquant tantôt des héros picaresques italiens[11], issus du monde merveilleux de Folengo et de Pulci, ou du folklore allemand comme Till Ulespiègle, tantôt des filous français, la critique a pu voir en Panurge un nouveau Renart[12], ou retrouver chez lui les méfaits de Cingar ou de Margutte. Le personnage est « l'archétype du Fripon divin, de l'esprit de désordre », dit L. Spitzer[13]. Plus audacieuse est la comparaison entre Panurge et Hamlet, avancée par J. Paris qui voit en Panurge un héros tragique parce qu'il est confronté au problème du sens introuvable, de la décision impossible[14]. En cela, Panurge est pour le critique le premier personnage moderne de la littérature. Il stigmatise l'effondrement du sens et des savoirs traditionnels ; J. Paris lit dans les hésitations et les provocations de Panurge le doute d'un héros révolutionnaire envers les institutions qui l'entourent et qu'il juge obsolètes. D'après L. Spitzer (*Etudes de style, op. cit.*, 1970, p. 145), le personnage, « héros de l'action gratuite », se comporte ainsi parce qu'il est confronté à la perte du sens due à l'absurde de sa situation. Selon L. Spitzer, il n'est pas excessif de penser que Panurge représente le père spirituel du héros gidien Lafcadio. « Dis-moi comment tu vois Panurge, je te dirai qui tu es », déclare plaisamment G. Defaux (*Rabelais agonistes, op. cit.*, 1997, p. 243).

Toutes ces études, qui tentent de ramener de l'inconnu à du connu, courent le risque de simplifier la complexité du personnage : c'est la réduire que de chercher à la faire correspondre en tous points à un modèle donné. En outre, la méthode paraît discutable au

---

[10] Voir la discussion qui a suivi la communication de M. Freeman lors du colloque de Montpellier, dans *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse. Actes du colloque du Montpellier, 26-28 mai 1994*, éd. M. Bideaux, Montpellier, Editions Jeanne Laffitte, 1997. A. Tournon développe cette objection p. 182.

[11] L. Sainéan récuse catégoriquement l'héritage italien au nom du génie français de Rabelais (« Les sources modernes du roman de Rabelais », *RER* X, 1912, p. 375-420), tandis que les études de M. Tetel développent les comparaisons entre les héros rabelaisiens et les personnages italiens : « Pulci and Rabelais : a Revaluation », *Studi Francesi* n°25, 1965, p. 89-93, et « Rabelais et Folengo : *De Patria Diabolorum* », *ER* XXI, 1988, p. 203-211 ; récemment, R. Cooper a proposé une synthèse des différentes analyses, dans « Les lectures italiennes de Rabelais, une mise au point » (*ER* XXXVII, 1999, p. 25-49).

[12] Voir G. C. Volpe, *Panurge Artist and Fool*, Diss. Princeton Univ. 1963 ; Diss. Abstracts 25, 1 (1964/65), p. 488.

[13] Voir *Etudes de style, op. cit.*, 1970, n. 8, p. 161.

sens où le personnage évolue parfois considérablement d'un livre à l'autre. Comment le faire entrer dans une catégorie arrêtée s'il n'est jamais le même ? Par ailleurs, ces analyses témoignent souvent de l'engouement de certaines époques pour des idées données, qui se voient appliquées arbitrairement à l'œuvre de Rabelais, plutôt que d'une étude véritable du texte pour lui-même. Le personnage devient porteur d'idéologies datées, et finalement bientôt périmées.

La panurgophobie

Une autre tendance de la critique considère Panurge comme une menace, parce qu'il incarne le mal. Le personnage est envisagé comme le double inversé de Pantagruel : s'il est vrai que le géant est bon, généreux, instruit, sage, prudent, en un mot parfait, alors Panurge est l'élément noir du couple. Cette conception essentiellement binaire des personnages rabelaisiens se fonde sur un manichéisme de principe qui voudrait que l'endroit soit accompagné d'un envers, et le monde rabelaisien ordonné selon cette loi des oppositions. La rigueur du classement est manifeste et, encore une fois, sans doute simplificatrice. Il n'est pas, néanmoins, de classement de ce type sans jugement de valeur. Si Pantagruel est le géant positif, alors Panurge est négatif. Un tel point de vue se complaît naturellement dans l'énumération de tous les indices qui font de Panurge un homme sans qualités. Selon le principe des vases communicants, il apparaît que Panurge manque de tout ce que le géant possède : Panurge est « sans hauteur morale, sans charité humaine, sans souci ni respect des hommes et des femmes, d'une imagination déconcertante dans la grossièreté... » selon l'inventaire liminaire de M. Roques[13]. Curieusement, ce type de constat est généralement annoncé au début des travaux comme un présupposé qu'il n'est pas besoin de justifier tant il relève de l'évidence.

De fait, il est aisé de faire endosser à l'anti-héros la responsabilité de la débauche de celui qui est considéré comme le véritable héros, Pantagruel. Comme la rencontre de Panurge intervient dans le *Pantagruel* immédiatement après la lettre du père composée de sages conseils pour une éducation humaniste, certains estiment que Panurge est le mauvais

[13] Voir J. Paris, *Rabelais au futur*, Paris, Seuil « Change », 1970, ainsi que *Hamlet et Panurge*, Paris, Seuil, 1971.

génie de Pantagruel, celui qui pourrait écarter ce dernier du droit chemin que lui montrait son père. Perçu comme un égarement, Panurge représente pour Pantagruel ainsi sanctifié la tentation du mal : J. Schwartz insiste sur le fait qu'il s'agit pour le géant d'une mauvaise fréquentation. Le trublion, « a rogue » (un escroc), est susceptible de l'entraîner hors du droit chemin, il est par conséquent des plus indésirables[16]. Panurge terrifie d'autant plus qu'il est séduisant et fascinant : il attire par de nombreux aspects (il est drôle et divertissant, notamment) qui sont aussi mis au compte des points négatifs, sous prétexte qu'ils ne font que renforcer le danger qu'il représente pour son entourage[17]. A en croire les dispensateurs de la bonne parole, Panurge est un véritable fléau, et dans l'économie actantielle du roman, un opposant. Il signifierait symboliquement selon J. Schwartz la confrontation de Pantagruel à lui-même, à ce qu'il pourrait devenir, ou plutôt à ce qu'il ne faut pas qu'il devienne. Panurge est l'image d'un Pantagruel mauvais ; il incarne l'*indignitas hominis*. On a pu estimer, dans la ligne de telles considérations, que Panurge était l'image de l'Humanisme doutant de lui-même : c'est le point de vue notamment de F. Gray et de G. Defaux.[18]

La couardise du personnage est systématiquement opposée au courage et à l'engagement de frère Jean dans l'action, tandis que sa superstition constitue le gouffre d'ignorance dans lequel ne tombe pas l'évangélisme de Pantagruel. Il est clair que cette peur que la critique nourrit envers Panurge, ou panurgophobie, fonctionne selon la référence aux modèles inébranlables incarnés par les géants. Il n'est dès lors pas surprenant que ces chercheurs ne voient en Panurge qu'une absence de qualités : pris du point de vue focal de Pantagruel, et mesuré à l'aune du géant idéal, Panurge ne peut apparaître que beaucoup plus petit, et très imparfait. Panurge est jugé uniquement en fonction de ce qu'il peut apporter ou retirer à Pantagruel. Le pantagruélocentrisme, ainsi que nous pourrions le nommer, considère le géant comme l'idole rayonnante du roman, ce qui fausse nécessairement la perspective. De cette manière, Panurge apparaît nécessairement comme l'imposteur, l'usurpateur, qui non content d'imposer ses vues à Pantagruel dans le *Tiers*

---

[15] Voir M. Roques, « Aspects de Panurge », art. cit., 1953, p. 122.

[16] J. Schwartz, « Panurge's impact on Pantagruel (*Pantagruel*, chapter 9) », *Romanic Review*, vol. XLVII, n°1, 1976, p. 1-8.

[17] Remarque faite par E. Duval, lorsqu'il inventorie la critique négative affectée à Panurge : *The Design Of Rabelais's* Pantagruel. New Haven & London, Yale University Press, 1991, p. 63.

[18] F. Gray, *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974, p. 140 ; G. Defaux, *Rabelais agonistes, op. cit.*, 1997, chapitre 5

Livre, envahit la fiction de tous ses vices. Le malheureux renferme, selon G. Defaux[19], toutes les formes de la *mala curiositas*. Il tombe dans tous les pièges, tantôt *curiosus* et *peregrinus* (perdu par son trop grand désir de savoir dans le *Tiers Livre*), tantôt *aretalogus*, alignant des sophismes, élaborant une rhétorique creuse et trompeuse qu'il fait passer pour une somme de vérités, tantôt encore *gloriosus*, c'est-à-dire victime de la *vana gloria* qui l'apparente à Empédocle, lorsqu'il s'exhibe en public, ou se pavane après avoir vaincu Thaumaste. Par-dessus tout, il est honteusement égoïste, car il ne peut se départir de sa philautie qui l'étouffe et l'aveugle au point de l'empêcher de respecter ou d'aider autrui. Il est vain de penser qu'il pourrait avoir accès à la connaissance de soi. Il suffit d'ajouter à cela l'obscénité, le manque de goût, le non respect des valeurs de Pantagruel, pour obtenir un portrait absolument abject, totalement odieux, dont la plupart des tenants de la morale bien pensante s'offusquent. D'autres critiques, comme M. Screech[20], préfèrent se consoler en supposant qu'il n'y a dans ce personnage qu'inconsistance et vide. Panurge ne vaut rien, tout simplement. Comme le suggèrent F. Weinberg et G. Mallary-Masters[21], Panurge n'exprime que sa propre bassesse, et Rabelais l'a fait figurer dans son roman pour illustrer cet aspect de l'humanité.

Dans de telles perspectives, la seule cohérence de Panurge est d'ordre négatif. Comme les personnages sont classés selon leur valeur morale, voire leur mérite dans l'action, le prix de bonne conduite ne lui revient évidemment pas puisqu'il n'a aucune qualité pour y prétendre. Tournant tout en dérision, fuyant quand il faut combattre, ne pensant qu'à satisfaire ses désirs charnels quand il s'agit de débattre sérieusement en vue d'un choix de vie, se payant de jolis contes, il retarde sans cesse l'action principale par des détours qui dérangent, au gré des panurgophobes, l'ordonnancement général. Mais ces critiques se livrent là à une lecture bien sérieuse, voire sévère, et risquent fort de ressembler à ces censeurs « agelastes » chassés dès le prologue par Rabelais parce qu'ils ne savent pas rire. Leur lecture déroge au contrat établi par l'auteur, de sorte qu'elle est en porte-à-faux par rapport aux exigences du texte rabelaisien.

---

[19] G. Defaux, *Rabelais monstre*, *op. cit.*, 1997, chapitre 5.

[20] M. Screech, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1992 (1979).

[21] F. M. Weinberg, *The Wine and the Will Rabelais's Bachic Christianity*, Detroit, Wayne State University Press, 1972 ; G. Mallary Masters, *Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic Tradition*, Albany, State University of New York Press, 1969 (cité par L. Schrader, art. cit., p. 149).

La lecture « pantagruélienne »[22]

« On ne fronce pas les sourcils devant un clown », résume efficacement A. Tournon. Ce dernier juge en effet les lectures que nous venons d'évoquer comme de graves erreurs d'appréciation. La méthode « porte atteinte au principe de cordialité qui inspire les quolibets des amis de Pantagruel et doit en régir la lecture », déclare-t-il dans « Le rire et l'énigme » (art. cit.).

Si Panurge est certes un homme sans qualités, doit-on pour autant ne voir en lui qu'une somme de défauts ? Toute la question est là. Il est possible en effet, à la manière de Pantagruel, de prendre les différences de Panurge en bonne part. La lecture « pantagruélienne » telle que la conçoit A. Tournon se propose d'accueillir les paradoxes avec les inconforts qu'ils supposent en adoptant un rire de « connivence », qui n'a rien à voir avec un enthousiasme admiratif envers les frasques de Panurge, lequel serait tout aussi déplacé, pour la prise de position excessive qu'il engagerait, que le reproche systématique : « il ne blâme ni n'approuve, il questionne en riant », dit A. Tournon de Pantagruel, pour décrire la juste mesure qui doit orienter une position critique médiane. L'*aurea mediocritas* peut dès lors caractériser cette forme de prudence critique qui s'abstient de juger, mais ne sous-estime pas pour autant les bizarreries du personnage.

L'équilibre, loin des positions extrêmes, se manifeste par exemple dans les études qui se sont consacrées à dépeindre l'ambiguïté du personnage : c'est la position de J. Starobinski en 1963, ou de M. Beaujour qui décrit le *Tiers Livre* sous le signe d'une ouverture du sens[23], mais aussi d'E. Duval lorsqu'il montre que l'étymon « panourgos » est ambivalent, puisqu'il a une connotation positive dans l'*Ancien Testament*, mais négative dans les *Evangiles* et les *Epîtres de Paul*[24], avant de montrer que les définitions des différents dictionnaires, loin de résoudre le dilemme, entretiennent l'ambiguïté. Ailleurs, le critique met en évidence l'utilité du caractère atypique de Panurge pour l'éducation du

[22] Nous empruntons ce terme et cette méthode à A. Tournon, qui en a tracé les lignes directrices dans deux articles, « Le Pantagruélisme, mode de lecture du *Tiers Livre* », *Littératures*, 33, 1995, p. 5-16, et « Le rire et l'énigme. Essai d'herméneutique pantagruélienne », à paraître.

[23] J. Starobinski, « Note sur Rabelais et le langage », *Tel Quel* 15, 1963, p. 79-82 ; M. Beaujour, *Le Jeu de Rabelais*, Paris, L'Herne « Essais et philosophie », 1969, p. 113.

[24] E. Duval, *The Design Of Rabelais's* Pantagruel, *op. cit.*, 1991, ch. 4.

jeune géant et l'édification du lecteur[25]. Les incohérences qui composent le personnage peuvent donc être considérées comme porteuses de sens, tout autant que la cohérence apparente de Pantagruel. Nous reconnaissons là l'attitude critique d'U. Langer, qui pourra évoquer sans les condamner le fait que Panurge n'aide pas Pantagruel au plus fort de la bataille, et ses jérémiades paralysées au cœur de la tempête[26]. Il est possible de se demander ce que révèlent ces incidents du texte, ces éléments inattendus, sans s'en indigner. Aussi M.-L. Demonet traite-t-elle des implications des changements de langues, de l'usage des interjections, de l'intérêt pragmatique des gestes, des surprises sémantiques du signe, qui tantôt signifie dans un sens, tantôt à l'opposé, selon la volonté de tel ou tel personnage, sa place sur la route, ou l'état de ses réflexions (pour les cloches de Varennes par exemple)[27]. Quand d'autres n'y verraient qu'absurde incohérence, inconstance illogique, il est envisageable de considérer les variations herméneutiques comme des indices qui concourent à l'élaboration du sens entier de l'œuvre[28]. M. Jeanneret partage cette approche dans son étude, par exemple, du vêtement insolite que revêt Panurge au chapitre 7 du *Tiers Livre*. Cet accoutrement met en lumière ce que le critique appelle la « sémiotique sauvage » du personnage, outil d'analyse qui peut s'appliquer à d'autres manifestations insolites de la volonté de Panurge[29]. Principalement, il convient de montrer que les écarts dont fait preuve le personnage ne sont dus ni à son cerveau dérangé (l'approche psychologique n'est d'aucune utilité), ni à ses mauvais penchants (le jugement moral condamne sans expliquer) ; ils ne sont pas à prendre en compte non plus comme révélateurs d'un *altior sensus* indéfinissable, supérieur et sublime. Cette dernière position est décelable chez certains critiques qui considèrent, par exemple comme F. Rigolot, que

---

[25] E. Duval montre ainsi dans le chapitre cité (*op. cit.*, 1991) que le contre-exemple incarné par le compagnon inséparable du héros épique n'est pas forcément infructueux ; au contraire, il représente le *comes* du héros, son complément crucial.

[26] Voir U. Langer, *Perfect Friendship*, Genève, Droz, 1994 (ch. 3), et *Vertu du discours, discours de la vertu. Littérature et philosophie morale au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1999 (p. 111 ss.).

[27] Voir M.-L. Demonet, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992. Les différents passages consacrés à Panurge témoignent de sa prise en considération en tant que personnage extrêmement signifiant, notamment par les anomalies qu'il manifeste par rapport à la norme.

[28] Il convient de citer l'éclairante étude que M. Bastiaensen consacre, dans cette perspective, à l'apparition de Panurge : « La rencontre de Panurge », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* LII, 3, 1974, p. 544-565, ainsi que l'ouvrage essentiel dans lequel A. Tournon s'attache à analyser les paradoxes acrobatiques du *Tiers Livre* : *« En sens agile ». Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995.

[29] Voir M. Jeanneret, « La sémiotique sauvage de Panurge (*Tiers Livre*, ch. 7-18) », *ER* XXXIII, 1998, p. 339-347.

l'obscénité du langage serait au service du lyrisme[30] : si les éléments dérangeants sont transformés en qualités supérieures, la lecture s'en trouve faussée, autant que si elle s'en offusquait.

Les écarts de Panurge ne sont ni blâmables, ni au service d'une noble cause, ils sont simplement chargés de sens à même enseigne que le reste des éléments de l'œuvre de Rabelais. Il convient de déceler le ludique dans la bigarrure, un sens dans les apparentes pertes de sens. Pour cela, il est indispensable d'écarter les verdicts péremptoires (effronterie, filouterie, philautie, lucidité, aveuglement, *indignitas*...), et d'accepter la joyeuseté et la raillerie, qui supposent que toutes les attentes naturelles d'un lecteur ne seront peut-être pas comblées.

Objectifs et méthode

Les divers types d'approches existants donnent tous leur conception de Panurge Cependant ce personnage tient une position paradoxale au sein des études rabelaisiennes : en dépit des nombreuses contributions de tous ordres dont il a fait l'objet – qui ont pour conséquence le fait que chacun ait « son opinion » sur l'énergumène – aucun chercheur ne s'est réellement penché sur la complexité du cas de Panurge dans la narration rabelaisienne : une analyse du personnage seul manquait Cette lacune nous a incité à lui consacrer une recherche entière et exclusive.

Pour mener cette étude, nous avons opté pour une lecture « pantagruélienne ». Avant tout, il nous a semblé utile de tirer leçon de l'aventure de Panurge : nous n'avons pas souhaité aller chercher trop loin ce qui était peut-être déjà présent sous nos yeux. C'est pourquoi, afin de tenter d'élaborer le portrait de Panurge, nous avons avant tout observé les moments où le personnage s'exprimait, en regardant de près ses gestes autant que ses paroles, et plus globalement la manière dont Rabelais choisissait de le mettre en scène dans le roman : parlait-il, gardait-il le silence, imitait-il ses compagnons, était-il différent, quel type de discours lui était alloué ?... Il nous importait de « rendre la parole » au personnage, c'est-à-dire de prendre pour premier objet d'étude les discours que Rabelais lui prête. Ce point de départ devait permettre, par recoupements, d'envisager le statut narratif du

[30] F. Rigolot, *Les langages de Rabelais*, *ER* X, Genève, Droz, 1972, p. 111-118.

personnage, enfin sa fonction dans l'œuvre. Il n'était question que de chercher le sens de la présence de Panurge, si décriée, si intriguante, dans l'univers de Rabelais.

Les occurrences de la parole de Panurge ont donc délimité notre corpus de recherche. Comme Panurge en est absent, nous n'évoquerons que rarement le *Gargantua*, sauf pour quelques comparaisons. Le *Cinquième Livre* est pris en considération, en dépit des doutes concernant son authenticité. Il en a été décidé ainsi parce que les passages qui nous occuperont principalement dans ce livre sont ceux dont des recherches récentes laissent supposer qu'ils ont pu être écrits de la main de Rabelais à l'époque de la rédaction de la fin du *Tiers Livre* ou du *Quart Livre* : nous pensons au dernier épisode qui se tient dans le temple de la Bouteille, ainsi qu'aux dialogues de Panurge avec Grippeminaud et avec le frère Fredon[31].

Afin d'étudier la spécificité de la parole de Panurge, il importait de faire ressortir ses aspects particuliers, en la comparant notamment avec celle des autres personnages rabelaisiens. L'expression de Panurge nous a paru cependant si différente de toutes les autres que nous avons souhaité faire apparaître cette spécificité de cette parole dans l'intitulé cette étude, à l'aide du qualificatif « singulière ».

L'adjectif est pris tout d'abord dans le sens de l'unicité qu'il révèle. En grammaire, est singulier ce qui est seul : dans la grammaire des personnages rabelaisiens, nous montrerons que Panurge n'a pas d'équivalents en terme de prise de parole, tant du point de vue de la mise en scène de la langue choisie, que des jeux avec la tradition, de l'abondance de termes ou du choix du lexique. Notre première partie s'attachera à mettre en perspective cette différence panurgienne. Le seul personnage avec lequel on peut raisonnablement envisager de comparer Panurge pourrait être le narrateur Alcofrybas, ce qui constitue peut-être un indice de la fonction de la parole de Panurge. Si elle n'est pas reproduite ailleurs dans l'œuvre, c'est peut-être parce que, comme celle d'un narrateur, elle se situe par certains aspects à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du livre, sur sa limite.

---

[31] Dans un article récent, « De la dive bouteille à la quête du *Tiers Livre* », *ER* XXXIII, 1998, p. 265-278, E. Duval, en comparant terme à terme certains passages du *Tiers Livre* avec l'épisode final du *Cinquième Livre* (ch. 33-47), corrobore les conclusions de M. Huchon quant aux dates voisines de la rédaction de ces deux textes (voir la Notice de l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Rabelais, 1994, p. 1597-1604). Cette dernière ajoute que l'épisode des chats fourrés est relié par l'*Isle Sonante* et le manuscrit à l'épisode des Chicanous du *Quart Livre*, alors que « seul, l'éditeur du *Cinquième Livre*, par une phrase de son cru, le rapproche de Cassade » ; le nombre important de points communs, tant dans les mots employés que dans la répartition des rôles des personnages, donne de la solidité à l'hypothèse (p. 1601-1602). L'âpreté

Si Panurge se trouve, par son type de parole, sur la marge, cela nous mène au second sens de l'adjectif « singulier », dont il sera question dans notre deuxième partie. Le terme signifie aussi un décalage irréductible (qui confirme l'unicité de l'individu) : Panurge est « au rebours » des attentes surtout lorsqu'il se fait lecteur et glossateur. L'étude de ses interprétations surprenantes nous renseignera sur l'étrangeté de son attitude herméneutique parfois tout à fait insolite, exerçant une liberté entière par rapport à la sémantique ou à la sémiotique. Le mode de lecture de Panurge est sans doute essentiellement rieur, mais aussi iconoclaste et foncièrement original. De la mise en évidence de ces mécanismes, nous pourrons déduire la fonction de la singularité de Panurge dans la fiction rabelaisienne.

Tel sera l'enjeu de notre troisième partie, qui tentera d'unifier les conclusions exposées lors des étapes précédentes, en vue de déterminer le statut et la pertinence du personnage dans l'œuvre. Non pas que celle-ci soit mise en doute. Nous entendons uniquement faire ressortir les fils dont Panurge est tissé, en nous demandant quelles pièces disparates ont dû être assemblées pour élaborer ce personnage si composite. Différentes images de marginaux se devinent dans la charade énigmatique que constitue Panurge : s'il ressemble à un gueux, il est aussi l'ami parfait, en même temps que le fou des fêtes de village et des cours princières. Toutes ces couleurs mêlées, antinomiques, apparentent finalement le personnage à un leurre, ou à un atout dans le jeu subtil de l'auteur qui promènerait à plaisir la curiosité du lecteur. Cependant ce jeu a sans doute un rôle plus essentiel pour Rabelais, qui ne dispose pas à la légère dans son œuvre un personnage aussi riche.

Nous chercherons enfin, pour conclure cette étude, à savoir si le nom de Panurge est identifié à une voix reconnue par la postérité comme un héritage de l'univers rabelaisien. La parole atypique dont Rabelais dote ce personnage a-t-elle eu des suites en dehors de son œuvre ? Si tel était le cas, cela supposerait que l'auteur a réellement fondé avec Panurge un type de parole qui dépasse le strict champ littéraire pour exprimer la singularité d'un locuteur, une parole de l'écart dont les échos se feraient entendre avec une énergie intacte jusqu'à nos jours.

---

de la critique des Fredons, dont le nom rappelle les Bretons franciscains, est sans doute à mettre au compte de Rabelais (p. 1604).

PREMIERE PARTIE

Trouver une voix

Un personnage se reconnaît à son apparence physique, à ses mimiques, et à ses tics de langage. Son style de parole peut être unique au point de le caractériser. Il peut arriver aussi, sans que cette deuxième possibilité soit incompatible avec la première, que le discours confié au personnage soit un discours d'emprunt, qui aura pour fonction de signaler au lecteur l'appartenance du locuteur à un groupe social ou culturel : discours de savant, de paysan, de marchand, de religieux... Là réside sans doute la différence primordiale entre l'écolier limousin et Panurge, rencontrés à quelques chapitres d'intervalle par Pantagruel. La distance entre deux types de parole que tout oppose est sans doute à envisager comme l'origine des événements à venir, qui feront du premier un sot, et du second l'ami exemplaire.

Dès la présentation de leur nom, le lecteur est en mesure de se représenter les linéaments de leur parole. L'écolier limousin n'a pas de « nom propre », alors que Panurge en est pourvu. D'emblée, cette privation de nom à majuscule laisse supposer que l'écolier sera non seulement minuscule, mais qu'il ne manifestera aucune individualité. Etre générique, « l'écolier » n'est qu'un représentant non distinct de la cohorte nombreuse de ses camarades. Alors que la première partie du syntagme dit cette fusion dans le groupe social, l'adjectif précise son appartenance d'origine à la région du Limousin. De fait, son discours déploiera une énergie démesurée pour faire ressortir la « science » de l'écolier, par le biais d'un étrange sabir, dont les colorations latines prétendront donner l'illusion d'un commerce avec l'Antiquité ; mais d'autre part, les paroles de l'écolier trahiront ses origines rustiques, ne tardant pas à révéler sa véritable nature de lourdaud ignorant et patoisant. Son discours fait ainsi ressortir les deux caractéristiques linguistiques que son

nom laissait deviner : il est à la fois sorbonicole et agricole. Malheureusement, il ne retient de ces deux écoles que les traits les plus caricaturaux.

Il n'en va pas de même pour Panurge, riche d'un nom propre, et qui étonne favorablement, loin des discours d'emprunt, au moment de sa rencontre avec Pantagruel. En effet, comme nous le verrons dans notre premier chapitre, bien malin celui qui pourrait deviner grâce à son discours de quelle région vient le personnage. Le choix de langues différentes, parce qu'il introduit une variation non prévue, désoriente les auditeurs qui, perdant tout repère spatial, sont dans l'incapacité de déterminer l'origine géographique du locuteur. Sans entrer dans le détail, remarquons simplement que le discours de Panurge s'affiche dès les premiers moments comme un discours foncièrement original, c'est-à-dire qui a pour origine non pas un endroit ou un groupe identifiables, mais le personnage seul, irréductible à toute autre source. La parole de Panurge, comme son nom, lui est propre.

Il semble que Rabelais affecte ainsi une voix particulière à ce personnage. Une parole, forme d'idiolecte, se dessine peu à peu sous les yeux du lecteur. Pour trouver une voix, Panurge commence par choisir une langue ; le français n'est élu qu'au terme d'un trajet. La langue à employer ne va pas « sans dire ». Ensuite, parmi les nombreux et différents discours qui sont autant de possibilités d'expression dans l'idiome choisi, il convient de tracer un chemin. Ainsi, progressivement, s'élabore la voix ou la parole de Panurge, suffisamment singulière pour caractériser son locuteur et faire fonctionner un système de reconnaissance accessible au lecteur. Les quatre chapitres de cette première partie s'emploieront à rendre compte des tours et des traits les plus saillants de la parole de Panurge. Les tons ainsi que des domaines lexicaux mis à l'essai dans son discours montrent que Rabelais modèle une parole foisonnante et copieuse, fondée notamment sur celle des autres personnages qu'elle s'emploie à pasticher. Panurge fait entendre une voix neuve dans l'œuvre, pleine de verve, et inspirée à la manière de celle du narrateur Alcofrybas : les deux paroles, subtilement complémentaires, échangent et se croisent dans une heureuse complicité.

CHAPITRE 1

LA LANGUE EN QUESTION

A. LA QUESTION DE LA LANGUE NATURELLE

Lorsqu'à la fin du chapitre 9 du *Pantagruel*, Panurge se décide enfin à parler français, il ajoute aussitôt : « c'est ma langue naturelle, et maternelle, car je suis né et ay esté nourry jeune au jardin de France, c'est Touraine » (P9, 249)[1]. La place finale de cette affirmation a de quoi intriguer. Certes son auditoire a, cette fois, demandé explicitement à Panurge de s'exprimer dans cette langue. Mais pour le locuteur, il semble que ce soit le critère de la langue naturelle qui justifie le fait de parler français. Or, si elle est naturelle, pourquoi la langue française n'est-elle pas parlée spontanément, dès le commencement du dialogue ? Comment se fait-il que son apparition soit ainsi retardée, au point d'être repoussée à la fin du chapitre ? De telles questions incitent à s'interroger sur ce que recouvre ce concept de « langue naturelle » à l'époque, pour comprendre quelle place prend cette notion dans l'élaboration de la voix panurgienne.

[1] François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon et F. Moreau, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1994. Sauf mention particulière, les numéros de pages renverront à cette édition. Les titres des ouvrages sont abrégés comme suit : P pour *Pantagruel*, G pour *Gargantua*, T pour *Tiers Livre*, Q pour *Quart Livre*, C pour *Cinquième Livre*, PP pour *Pantagruéline prognostication*, BD pour *Briefve Declaration*. Les lettres indiquant le titre sont immédiatement suivies du numéro de chapitre, puis, après une virgule, du numéro de page dans l'édition sus nommée. Si un seul numéro figure après l'abréviation, c'est qu'il s'agit de celui du chapitre, et que nous ne mentionnons pas de page particulière. Les prologues n'ayant pas de numéro, nous les abrégerons par les lettres minuscules « pr ».

1. La « langue naturelle » au XVIe siècle

Le qualificatif de « naturelle » ne s'applique à l'époque qu'aux langues vernaculaires. Par opposition au latin, et dans le contexte de l'affirmation de l'idiome propre à chaque peuple, la langue dite « naturelle » est celle que l'on n'a pas eu besoin d'apprendre par la fréquentation des livres et témoignages anciens, mais qui se pratique quotidiennement, oralement, sans étude. C'est une langue d'usage. On la dit aussi « vulgaire », parce qu'elle est utilisée spontanément (naturellement) par le peuple (« *vulgus* ») de tout un territoire ou de toute une région.

D'emblée, une telle langue est dépréciée par ceux qui affirment qu'elle est forcément soumise à des variations, « nature » signifiant évolution, altération, vie. Ces langues sont en quelque sorte victimes de leur caractère « naturel », qui peut sembler anarchique à certains. Erasme, Budé, Bovelles par exemple en déplorent l'absence de stabilité. Selon eux, l'évolution de ces langues qui suivent l'usage les corrompt. La comparaison avec le latin et le grec, défavorable aux langues vernaculaires, ne peut que déprécier celles-ci : tandis que les langues anciennes sont jugées stables et parfaites, les langues vulgaires subissent les altérations que connaît aussi la nature. Toutefois, à la nostalgie de stabilité vient s'ajouter le manque d'harmonie, l'absence de beauté de ces langues qui inquiètent par leur aspect pragmatique, presque artisanal. Dante considère ainsi, dans *De Vulgari Eloquentia*, que c'est parce que le latin est une « langue d'art » qu'il est si radicalement et heureusement différent des langues vernaculaires. Ce faisant, Dante effectue une nette distinction entre la pure expressivité des langues naturelles et le caractère artiste du latin. Langue latine et langues naturelles sont dès lors distinguées par leur degré d'évolution : la matière encore brute des langues naturelles s'oppose au niveau d'excellence du latin ciselé.

Mais de telles considérations ne sont pas sans conséquences : cantonner les langues vernaculaires à une pure fonction expressive suppose que le respect de l'origine importe effectivement assez peu aux utilisateurs de telles langues. Le souci de celui qui s'exprime dans une langue naturelle n'est pas d'être artiste, mais de se faire comprendre. Castiglione

montre, dans *Le Courtisan*, que la langue naturelle est liée à l'*enarge* [illegible]. Or, former des mots et les placer dans le discours de façon à être compris suppose de la part du courtisan qu'il se plie aux usages changeants de la cour et du peuple. L'idéal du « bien parler » est d'être « compris par tous » (XXXIV). Le lexique ne gagne donc pas à se confiner dans la reprise de termes anciens, célébrés pour leur splendeur perdue ; bien au contraire, il convient de suivre les évolutions que subit la langue sans s'en offusquer :

> Quant à moi, je voudrais (...) me garder toujours d'employer des mots anciens, excepté en certains endroits, et là encore peu souvent ; car il me semble que celui qui s'en sert autrement ne commet pas une faute moindre que celui qui voudrait, pour imiter les anciens, se nourrir encore de glands, alors qu'il y a maintenant du blé en abondance. (XXXIII)

Si l'on prétend se faire comprendre, plutôt que de s'en remettre à une norme grammaticale, il est préférable de suivre une norme issue des usages de la cour ou du peuple. Cette dernière étant soumise à des variations, le courtisan qui parle une langue vernaculaire pratique nécessairement une langue en devenir ; Castiglione propose qu'il soit possible de l'enrichir à l'aide de tournures lexicales empruntées à l'usage d'autres langues vulgaires, comme l'espagnol (XXXV, p. 70)[2].

La langue naturelle n'est certes pas sans défauts : elle ne présente ni la perfection des langues premières comme l'hébreu, ni la rectitude des langues anciennes comme le latin et le grec. Pourtant les thèses des nostalgiques des langues anciennes sont bientôt dépassées. Chez Bembo ou Speroni, le « naturel » devient progressivement une notion valorisée, exprimant à l'inverse une forme de noblesse de la langue vulgaire, envisagée dans la perspective de la pureté liée à l'origine : ses racines sont celles des utilisateurs. Pourquoi s'exprimer autrement ? La langue est naturelle parce qu'elle s'impose, évidence aussi incontestable que le sol natal. De surcroît, elle devient une valeur commune qui permet de définir un groupe par son unité linguistique, et dans laquelle, réciproquement, un peuple se reconnaît. La langue naturelle soude et fonde une unité de naissance et de culture entre les membres d'une même communauté. En somme, c'est la langue maternelle. D'après Bembo, la langue vernaculaire n'est pas moins estimable que le latin ou le grec, puisque la langue naturelle est la première langue utilisée par l'enfant, et qu'elle tire sa légitimité du

[2] B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, (d'après la version de Gabriel Chappuis, 1580), éd. A. Pons, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 : livre premier, XXXI-XXXVII, p. 62-75.

fait qu'elle était parlée par ses parents. Elle a dès lors une légitimité de fait, de sol et de pratique. Les qualités de chaque langue naturelle (formation des mots, lexique approprié, choix des figures) sont à trouver dans les écrits qui les mettent en lumière. Ainsi, pour Bembo, les textes italiens classiques jouent le même rôle pour la langue italienne que la Bible pour l'hébreu. La question qui se pose alors dans les années 1520 est plutôt celle du statut littéraire des langues naturelles.

La langue dite « naturelle » est avant tout, nous l'avons souligné, une langue naturellement expressive, c'est-à-dire dépouillée de tout artifice. En cela elle se distingue de la langue des pédants. Qu'elle soit brute et grossière par rapport au raffinement des langues anciennes ne l'empêche pas d'être valorisée pour sa simplicité. Nous retrouvons là le point de vue de Castiglione qui se prononce en faveur d'une langue vivante capable de former ses propres mots sans emprunter au latin. C'est l'usage qui en fixe le lexique : il est donc important de pratiquer cette langue pour la cultiver. L'auteur déplore effectivement le dédain des Toscans qui, faute de l'exercer, risquent de voir leur langue tomber dans l'oubli :

> Et vous autres, messieurs les Toscans, vous devriez rénover votre langue et ne pas la laisser périr, comme vous faites, car désormais on peut dire qu'on la connaît moins bien à Florence qu'en beaucoup d'autres endroits de l'Italie. (XXXI)

La langue naturelle, malgré une orthographe encore non stabilisée, a l'élégance rustique de ne pas être formée d'une somme d'artifices. Geoffroy Tory insiste sur l'importance du dépouillement, lorsqu'il met en garde le lecteur de *Champfleury* contre les « écumeurs de latin », qui par pédantisme mêlent français et latin, bousculant deux langues à la fois, pour n'obtenir finalement qu'un idiome monstrueux et incompréhensible. Personnage de sottie dès le XVe siècle, l'Escumeur de Latin est un sot régulièrement parodié[4]. La cuistrerie du pédant est certes la cible de ce type de satire ; néanmoins l'institution qui lui a enseigné ce vice n'en sort pas indemne. La raillerie touche aussi l'université de Paris, dont les théologiens affectionnent un langage compliqué, rendu

[3] Nous reprenons pour toutes ces théories les mises au point et analyses que développe Marie-Luce Demonet dans *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992 : voir I, III, 5 (p. 114-125).

[4] M. Huchon le rappelle en citant des exemples, dans la note 8 de la page 232 (éd. cit., 1994, p. 1258). Par ailleurs, G. Defaux rapproche pour sa part la langue de l'écolier limousin des « vices d'incongruité » et « vices de innovation » dénoncés par Fabri dans sa rhétorique de 1521 (*Rabelais agonistes : du rieur au prophète*, Genève, Droz, (*ER* XXXII), 1997, ch. II : « Pantagruel et les sophistes »).

obscur par une abondance de néologismes[5]. L'écolier limousin est le produit de cette double satire :

> « Mon amy dont viens tu à ceste heure ? » L'escolier luy respondit. « De l'alme inclyte et celebre academie que l'on vocite Lutece.
> -- Qu'est ce à dire ? dist Pantagruel à un de ses gens.
> -- C'est (respondit il) de Paris. (P6, 232)

L'incompréhension manifestée par Pantagruel rend nécessaire une traduction (« de Paris »). Rabelais choisit pour l'écolier limousin les discours ridicules (P6, 232-233) qu'il emprunte textuellement au *Champfleury*. Les phrases des « escumeurs de latin » fustigées par G. Tory,

> Quand Escumeurs de Latin disent Despumon la verbocination latiale, & transfreton la Sequane au dilucule & crepuscule, puis deambulon par les Quadrivies & Platees de Lutece, & comme verisimiles amorabundes captivon la benivolence de lomnigene & omniforme sexe feminin (...) (*Au lecteur de ce Present Livre*).

se retrouvent dans le discours de l'écolier limousin :

> Nous transfetons la Sequane au dilucule, et crepuscule, nous deambulons par les compites et quadriviers de l'urbe, nous despumons la verbocination Latiale et comme verisimiles amorabonds captons la benevolence de l'omnijuge omniforme et omnigene sexe feminin, certaines diecules nous invisons les lunapares, et en ecstase Venereique inculcons nos veretres es penitissimes recesses des pudendes de ces meritricules amicabilissimes (P6, 232-233)

Pour comprendre ce dont il est question, il convient tout d'abord de reconnaître les mots latins et les mots français maquillés, puis de procéder à une traduction. Tel quel, le discours est donc très obscur. Pantagruel insistera justement sur un souci de clarté lorsqu'il blâmera finalement l'écolier limousin pour ces latinismes absurdes, « mots épaves » qu'il qualifie, en citant Octavien Auguste, de « dangers », à fuir autant que les « rochers en mer » car ils provoquent les « naufrages »[6] :

> il faut eviter les motz espaves en pareille diligence que les patrons des navires evitent les rochiers de mer. (P6, 235)

La langue est en perdition si elle procède par emprunts au mépris de ses ressources naturelles. Elle court le risque de faire naufrage, autant dire de disparaître, au profit d'un

---

[5] D'après G. Defaux, cette satire du style des théologiens reprend les accusations d'Erasme et de Vivès (*Rabelais agonistes*, *op. cit.*, 1997, ch. II).

[6] Cette image est un lieu commun rhétorique rapporté par Aulu-Gelle.

« diable de langage ». Cette dernière métaphore suppose un lien entre langue naturelle et orthodoxie, puisque Pantagruel considère la langue hybride de l'écolier limousin comme « diabolique » ou même « hérétique » (P6, 233-234). En effet, elle cultive l'opacité et la mystification pour aboutir à une forme monstrueuse, tandis que le patois limousin a le mérite d'apparaître sans fard, dans toute sa rusticité originelle. Le contraste comique qui sépare les deux réponses successives de l'écolier à la question de Pantagruel « dont es tu », rend compte de la distance qui éloigne le langage artificiel de l'expression naturelle :

> « (...) responds moy dont es tu ? » A quoy dist l'escolier. « L'origine primeve de mes aves et ataves fut indigene des regions Lemovicques, où resquiesce le corpore de l'agiotade sainct Martial.
> -- J'entends bien, dist Pantagruel. Tu es Lymosin, pour tout potaige. Et tu veulx icy contrefaire le Parisian. (...) Lors commença le pauvre Lymosin à dire. « *Vee dicou, gentilastre. Ho sainct Marsault adiouda my. Hau hau laissas a quau au nom de dious, et ne me touquas grou.* »
> A quoy dist Pantagruel : « A ceste heure parle tu naturellement ! » (P6, 234)

La remarque finale de Pantagruel exprime alors un ironique soulagement. Si la langue maltraitée par l'hybridation latine mettait en effet en péril la compréhension, la langue naturelle est progressivement considérée comme une référence parce qu'elle est conforme à la nature et à l'origine du locuteur. Tout autre langage s'apparente à une distorsion, une anomalie d'ordre diabolique, à un abus. C'est une thèse que partagent les théoriciens des années 1550 qui cherchent à fixer les cadres normatifs des langues vernaculaires.

2. La langue naturelle dans le discours de Panurge

Lors de son échange avec l'écolier limousin, Pantagruel employait l'expression « langue naturelle » au sens de langue simple, pure, et dépourvue d'artifice. La position tenue par Panurge n'est, quant à elle, pas normative : elle présente une conception de la langue naturelle qui prend en considération les différents courants de pensée évoqués ci-dessus.

Panurge est d'accord avec Pantagruel lorsqu'il laisse entendre que le « naturel » est fondamentalement lié au « maternel » : les deux adjectifs se trouvent associés dans son discours. Le personnage insiste sur cet aspect qui suscite à l'époque mépris ou nostalgie, selon les auteurs : la langue parlée est fonction de l'éducation et du lieu de naissance (« je

suis né et ay esté nourry jeune au jardin de France, c'est Touraine », P9, 249). Ce type de rapprochement entre la langue naturelle et le pays d'origine rappelle les réflexions de Dante ou de Bembo. La langue est naturelle d'abord parce qu'elle est associée à une histoire personnelle, et notamment à des racines géographiques. Ainsi, Panurge définit le français par rapport aux autres langues comme sa langue maternelle, caractéristique qui n'échoit qu'à une seule, et lui donne son caractère d'évidence. La langue française est jugée différente de toute autre parce qu'elle est historiquement la première pour le personnage.

Certes Panurge sait parler les autres langues qu'il a utilisées dans le reste du chapitre aussi bien que sa langue maternelle. Toutefois le français est fermement distingué par l'emploi d'un adjectif possessif (que nous soulignons ici) : « c'est *ma* langue naturelle, et maternelle » (*ibid.*). La langue n'est naturelle qu'à partir du moment où on la reconnaît pour sienne, et la possession définit cette fois la langue non par rapport aux autres langues, mais par rapport aux interlocuteurs présents, et à tout autre utilisateur. M.-L. Demonet (*Les Voix du signe, op. cit.*, 1992, p. 185) observe au sujet de la langue naturelle que pour qu'elle se manifeste, il faut à chaque fois – aussi bien pour l'écolier limousin que pour Panurge – qu'elle soit stimulée par autrui. En l'occurrence, ce rôle revient à Pantagruel, violent avec le premier interlocuteur, diplomate avec le second, mais toujours agent révélateur. Si l'idée de nature se double effectivement de la notion de possession, il est logique que l'interlocuteur joue un rôle moteur au moment où cette langue advient : on définit ce que l'on possède par rapport au bien d'autrui. Panurge établit ainsi son identité linguistique par rapport aux autres personnages.

Or, si cette donnée fondamentale n'apparaît qu'en fin de dialogue, c'est que la notion de naturel se définit d'autant mieux qu'elle est retardée. Que la langue soit naturelle ne signifie nullement qu'elle soit spontanée ; l'individu peut choisir de s'exprimer dans une langue différente – c'est ce que font l'écolier limousin et Panurge. La connaissance d'une langue naturelle est le fruit d'un apprentissage, d'une culture (« j'ay esté nourry »), mais son usage n'en demeure pas moins un choix. Quand sa langue naturelle retient finalement la préférence de Panurge, il semble que ce soit un choix de cœur, mais aussi de raison, suite à cet essai préalable d'autres langues possibles.

Pour Panurge, l'élection de la langue ne se fait donc pas au hasard, il n'est pas non plus dicté par une norme extérieure au sujet parlant : en précisant que le français est sa langue naturelle et maternelle, Panurge détaille en fait ses raisons. En outre, l'usage de

l'adjectif possessif insiste sur le fait qu'il exerce consciemment une volonté individuelle. Si la langue française est pour lui naturelle, cela signifie qu'il la considère comme sienne parce que telle est sa volonté de polyglotte – il a eu tout loisir de comparer cette langue avec les nombreuses autres langues qu'il connaît. C'est pourquoi il ne laisse aucune autorité ou norme quelconque lui en dicter l'usage. Les critères de beauté et de pertinence seront les siens. Cette acception de la langue « naturelle » – elle désigne une langue qui lui est propre, et qu'il a élue – au sens d'une langue individuelle nous mène au fondement même de la prise de parole de Panurge, que nous pourrons vérifier dans les chapitres suivants de cette première partie (art de la collection, manipulation de figures rhétoriques, jeu sur les statuts narratifs...) : la parole du personnage est essentiellement guidée par le principe du bon plaisir, de la « thélémie ». Le naturel implique d'une part le choix volontaire issu de la comparaison, d'autre part l'appropriation.

La langue naturelle n'est donc pas seulement liée au lieu de naissance, arbitraire, du personnage. Le discours de Panurge montre qu'elle correspond en outre à l'exercice du libre-arbitre du locuteur qui n'a pas trouvé mieux que le français, malgré treize essais. Le choix tardif qui donne à la langue française la position finale dans le cortège des quatorze langues confirme encore, s'il était besoin, que cette langue n'est imposée au locuteur par aucun impératif extérieur. L'argument du lieu de naissance n'arrive que plus tard, comme une justification *a posteriori*.

Le français est donc naturel parce qu'il répond à un besoin pragmatique d'expressivité (se faire comprendre des autres) mais aussi et surtout parce qu'il est le résultat de la volonté individuelle du locuteur de le reconnaître comme tel. C'est parce qu'aucune nécessité extérieure, convention ou choix institutionnel, n'est reconnue *a priori* par Panurge pour l'imposer que la langue naturelle se fait attendre. Cette position ultime lui donne la plus authentique légitimité : elle couronne toutes les autres au lieu de les devancer, et acquiert ainsi une solidité qu'une première place, trop attendue ou « normale », n'aurait pas révélée. Pour Panurge, « nature » n'est pas synonyme de norme ou de priorité banale, mais de primauté réfléchie.

Le retardement de l'apparition de la langue naturelle a permis de remettre en question la notion de priorité aveugle. S'exprimer en français ne va pas de soi, c'est un privilège conquis, qui se justifie par défaut (on ne peut communiquer dans les autres langues) et par préférence (cette langue est conforme aux racines de celui qui la choisit). Par cette mise en question de la langue, Panurge a ôté à la langue française son caractère

d'évidence imposée et irréfléchie. Bien au contraire, l'utilisation se confond avec l'idée d'une appropriation et d'une décision libres. Cela n'autorise toutefois pas notre personnage à faire n'importe quoi sous prétexte qu'il exerce son bon plaisir. Son apparition, pendant inverse de celle de l'écolier limousin écumeur de latin, modèle déjà une ligne actantielle double associée à la fois au « rebours » (Panurge arrive après et se différencie nettement des personnages qui ont déjà parlé) et au respect de la langue.

Rabelais fait en effet réagir son personnage contre les abus qui nuisent à la langue française, en écho aux postulats de G. Tory :

> les Plaisanteurs, que je puis honnestement appeler, Dechiqueteurs de Langage, (...) me semblent faire aussi grand dommage a nostre Langue, quilz font a leurs Habitz, en dechiquetant & consumant a oultrage ce qui vault myeulx entier que decise et mutile meschantement. (*Champfleury, Au lecteur de ce present livre)*[1]

A l'exemple de l'auteur du *Champfleury*, Rabelais fait tenir à Panurge un discours sévère à l'encontre des « plaisanteurs » ou « déchiqueteurs de langage ». Envers le marchand de moutons du *Quart Livre*, qui utilise des métaphores ridicules ou précieuses, Panurge est l'instrument d'une raillerie que le sot Dindenault est le seul à ne pas discerner :

> (...) ce sont moutons extraictz de la propre race de celluy qui porta Phrixus et Helle par la mer dicte Hellesponte.
> -- Cancre (dist Panurge) vous estez *clericus vel adiscens*. (Q7, 552)

L'ironie de Panurge, exprimée par son exclamation et le ton de la fin de la réplique restitué à l'écrit par l'italique, se manifeste dans une admiration moqueuse.

Selon G. Tory, ce sont néanmoins encore les « jargonneurs » qui sont responsables des abus qui corrompent et dénaturent la langue. Ils utilisent en effet une langue de groupe, code chiffré qui nie l'universalité d'une langue naturelle :

> quant les Jargonneurs tiennent leurs Propos de leur malicieux Jargon & meschant langage, me semblent quilz ne se monstrent seullement estre dediez au Gibet, mais quil seroit bon quilz ne feussent oncques nez (*Champfleury, Au lecteur de ce present livre*)

La vigilance de Panurge s'exerce aussi à l'encontre de ceux-là, lorsqu'il se fâche par exemple dans le *Tiers Livre* contre ceux qui se payent de mots sans délivrer aucun message. Cependant, c'est précisément dans ces circonstances de révolte ou d'extrême

[1] G. Tory, *Champ fleury au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques*, éd. J. W. Jolliffe, Paris, La Haye, Mouton, 1970.

agacement envers les jargonneurs que Panurge devient « forgeur » de mots. Son discours se charge alors des mots « forgés » donnés en exemple par G. Tory, qui les considère comme une dernière catégorie d'abus[8]. Comme ils apparaissent dans le cadre d'une riposte aux jargonneurs, il semble que le personnage réponde à un abus par un autre abus, à un langage caricatural par une expression elle aussi caricaturale. L'accusation entend sans doute gagner en efficacité. Outre leur forte expressivité, les mots étranges que l'on ne peut s'empêcher de remarquer prétendent coïncider avec la dénonciation d'une pareille obscurité dans les discours des interlocuteurs : « emburelucoquer » (T22, 418) et « incornifistibuler » (T36, 465)[9] figurent dans les violents discours de Panurge à l'encontre de Raminagrobis et de Trouillogan. Ces termes expriment sa complète désapprobation face à des paroles qui, trop confuses, demeurent pour lui incompréhensibles.

La dérision perceptible dans l'emploi de ces mots forgés montre que le discours de Panurge rejoint celui de Pantagruel, même si la manière n'est pas la même. Panurge refuse les discours d'autrui s'ils entravent la communication. Il est préférable de parler une langue naturelle, c'est-à-dire une langue pure et limpide. Le plus sûr moyen d'y parvenir est de la faire sienne. En fait, même si Panurge manipule parfois la langue selon son bon vouloir, il admet plus difficilement cette liberté chez autrui, et s'attache à l'usage commun ; sa préoccupation essentielle demeure, en l'occurrence, la communication.

Cependant, cette dernière exigence n'est pas clairement respectée quand Panurge apparaît dans l'univers romanesque. Le lecteur a plutôt tendance à retenir de l'épisode du chapitre 9 du *Pantagruel* l'incompréhension et le manque de communication entre les interlocuteurs, puisque le polyglotte soliloque en des langues qui ne sont pas décryptées par son auditoire. Panurge ne semble apparemment pas beaucoup se soucier de se faire comprendre. Toutefois, ces apparences sont trompeuses. En réalité, le nouveau personnage sert de guide à ses interlocuteurs.

[8] Cependant, G. Tory ne prend pas en considération les exigences fantaisistes ou ironiques propres à la fiction : son analyse porte sur les usages courants de la langue, hors de l'espace de la fiction.

[9] G. Tory citait « encornimatibuler » et « emburelucoquer ».

B. LES CHEMINS QUI MÈNENT À LA LANGUE FRANÇAISE

1. L'intriguant « estranger »

Surprises

Panurge intervient pour la première fois dans la fiction rabelaisienne au chapitre 9 du *Pantagruel* : le géant devise avec ses gens lorsqu'arrive par le pont de Charenton

> un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux et tant mal en ordre qu'il sembloit estre eschappé es chiens, ou mieulx resembloit un cueilleur de pommes du pais du Perche. (P9, 246)

Dès qu'il l'aperçoit, Pantagruel est intrigué par cet individu qui va attirer son attention à cause d'une anomalie. Le géant remarque immédiatement un décalage entre l'aspect misérable de Panurge et sa noblesse naturelle :

> Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous asseure que à sa physionomie nature l'a produict de riche et noble lignée. (*ibid.*)

Etrangeté première. Frappé par ce paradoxe initial, Pantagruel s'enquiert de l'identité du nouveau venu. Il lui pose un certain nombre de questions, toutes destinées à renseigner l'ensemble de la compagnie pantagruélique, mais ne reçoit que des réponses énigmatiques. Panurge, en effet, au lieu de répondre en français, se sert d'autres langues inintelligibles pour les auditeurs. Bien que ces derniers manifestent alors le besoin, et le désir, d'entendre une réponse qu'ils seraient en mesure de comprendre, Panurge réitère le procédé, changeant d'idiome mais parlant toujours dans une langue étrangère. A chaque fois, il plonge ses interlocuteurs dans une perplexité plus profonde qui les oblige à renouveler leur demande. Cet étrange échange, réitéré treize fois, durera pendant presque tout le chapitre. Quand Panurge prend la parole pour la quatorzième fois et qu'il choisit enfin de le faire en français, le lecteur se demande dans quel but il a « différé » la langue française, qui semblait pourtant évidente, « par le moyen de la différence des langues »[10].

Cette entrée en scène polyglotte a souvent été interrogée. E. Pons a identifié les langues parlées par Panurge, allemand, antipodien, italien, basque, écossais, lanternois,

[10] Nous reprenons là les termes de M.-L. Demonet (*Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 178).

néerlandais, espagnol, danois, hébreu, grec, utopien, latin, français. Les messages proférés dans chacune des langues ont ensuite été traduits : le personnage crie qu'il a faim et soif, et que le récit de ses aventures attendra qu'il se soit restauré[11]. Bien que les langues soient toutes différentes, elles sont donc employées à exposer un contenu équivalent. C'est une expérience qui rappelle celle des enfants de Psammétic[12], au sens où le pouvoir de parler des langues semble donné à Panurge par l'urgence et la nécessité du besoin vital de manger. M.-L. Demonet remarque néanmoins (*Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 94) que l'expérience est ici renversée dans ses modalités d'application, par rapport à celle, monolingue, des enfants de Psammétic ; unique en son genre dans l'œuvre, elle n'en est pas moins spectaculaire, et la polyglossie lui confère une étrangeté miraculeuse.

Au total, trois groupes de langues sont distingués par la critique, les langues vernaculaires (allemand, italien, basque, écossais, néerlandais, espagnol, danois, français), anciennes (hébreu, grec, latin), enfin les idiomes imaginaires (antipodien, lanternois, utopien)[13]. De fait, même si les savants critiques ont pu reconnaître et étiqueter ces langues, elles se présentent essentiellement aux auditeurs dans la fiction comme nombreuses et incompréhensibles, parce qu'elles sont enchaînées les unes aux autres, que ce sont des langues rares, complexes ou imaginaires, et qu'aucun outil de traduction n'est proposé par le locuteur pour accompagner les efforts de son auditoire.

Force est de constater cependant, si l'on examine chaque nouvelle tirade de Panurge, que notre personnage maîtrise les systèmes linguistiques des langues qu'il utilise. E. Pons l'a vérifié, les systèmes morpho-syntaxiques et sémantiques des langues non fictives sont respectés par Panurge ; qu'une traduction soit possible en demeure sans doute la meilleure

[11] Voir Emile Pons, « Les langues imaginaires dans le voyage utopique. Les jargons de Panurge dans Rabelais », *Revue de Littérature comparée*, 11, 1931, p. 185-218.

[12] L'anecdote des enfants de Psammétic, rapportée par Hérodote (*Histoires*, II), a connu une fortune réelle à la Renaissance ; elle relate l'histoire de ces enfants élevés parmi des chèvres loin de tout commerce humain, et qui pourtant prononcent spontanément le mot « bekkos » quand ils voient de la nourriture. Ce mot, qui signifie « pain » en phrygien, ils l'appliquent à un référent correct, alors que personne ne leur a appris la langue. L'histoire illustre l'idée que la langue originelle et spontanée de l'homme pourrait être le phrygien, et que les noms donnés aux choses n'ont pas besoin d'être appris pour être déjà connus, selon une forme de cratylisme. Pourtant, si l'expérience séduit les hommes de la Renaissance elle est aussi largement controversée, comme le rappelle M.-L. Demonet dans *Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 93-94.

[13] M.-L. Demonet souligne que l'ordre d'apparition des langues anciennes correspond à l'ordre canonique de l'inscription sur la Croix. A propos des langues imaginaires, elle note encore que ces catégories ne sont pas définitives et peuvent connaître une certaine perméabilité, dans la mesure où des langues vernaculaires ou orientales inconnues du non-initié passent facilement pour des langues imaginaires. Pour plus de précisions, nous renvoyons aux analyses de détail de l'ouvrage cité (*Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 178-179).

preuve. Notons également que les auditeurs en identifient la plupart, ce qui signifie qu'ils reconnaissent certains des systèmes linguistiques utilisés par Panurge. Ainsi, contrairement à l'écolier limousin qui « écorchait » la langue, Panurge n'écorche ni ne déforme. En dépit de talents linguistiques réels, il n'a pas le discours du pédant des farces médiévales, c'est pourquoi Pantagruel ne le traite pas comme l'écolier limousin. Panurge est accueilli comme un étranger. Il suscite cependant une curiosité si grande que Pantagruel va lui aussi différer son aide charitable, et ne lui donnera à manger que lorsqu'il aura parlé français[14].

L'usage de Panurge témoigne en outre d'une distance discrètement ironique : une observation minutieuse montre que ses discours associent chaque langue à un style rhétorique qui reflète les mœurs de ceux qui la parlent[15]. Grossissant le trait, ils s'apparentent à des formes de pastiches, voire de caricatures, à travers lesquels il est possible de reconnaître les tendances et les manies de chaque culture. Le personnage ne se contente donc pas de parler différentes langues, mais la manière qu'il emploie ébauche une réflexion susceptible d'illustrer le mimétisme qu'il peut y avoir entre l'esprit et la lettre des langues.

Le cosmopolitisme des discours de Panurge est dès lors manifeste ; cependant, il importe de souligner qu'il n'est pas envisagé par l'auteur comme le scandale de la diversité babélienne. La parole de Panurge prend acte de la multiplicité des langues, en la considérant non pas comme le signe de la faiblesse humaine ou du péché, mais plutôt comme une richesse offrant de nombreuses possibilités d'expressions et de styles – voire de jeux ironiques à différents niveaux, d'une part avec le savoir des auditeurs et d'autre part au sujet des identités culturelles des peuples visés. Les langues représentent à la fois différents lieux, différentes époques, et la dichotomie réel / imaginaire. L'utopien et le lanternois, mêlés aux langues réelles, sont des langues fictives issues de l'univers du roman, qui font ainsi pénétrer doublement le lecteur dans le monde de la fiction. Elles mettent en place un système auto-référentiel qui révèle deux aspects essentiels du personnage dès son entrée en scène. D'une part, l'utopien fait entrer sans conteste Panurge, dès sa première apparition, dans le monde fictionnel mis en place par Rabelais : il s'agit en effet de la langue qui caractérise le mieux le héros Pantagruel (« c'est langaige de mon

[14] Nous reviendrons à la fin du présent chapitre sur la question du retardement par Pantagruel de son aide charitable.

[15] M.-L. Demonet remarque que l'italien de Panurge est métaphorique, le basque impératif, l'espagnol pompeux, le danois rude et gothique. (*Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 179)

pays de Utopie », P9, 249). Ce trait distinctif, qui intègre d'emblée l'étranger à la compagnie du géant, comme s'il avait toujours fait partie du groupe de personnages rabelaisiens, le distingue encore radicalement de l'autre nouveau venu rencontré précédemment, l'écolier limousin. D'autre part, ce déploiement de langues illustre déjà la « panurgie » de Panurge : expert en toutes sortes de langues, le personnage est présenté comme étant particulièrement habile, « apte-à-tout », adroit, puisque sa compétence polyglotte le rend potentiellement capable de s'exprimer en présence de n'importe quel interlocuteur, lointain, ancien, fictif ou réel[16]. Cette universalité apparaît dans le texte comme sa caractéristique première, la singularité qui le définit par rapport aux autres personnages dès son arrivée dans le roman[17].

Cependant, malgré toute la dextérité de Panurge, l'incompréhension demeure radicale pendant tout le chapitre, et il faut attendre la fin de la suite des langues pour entrevoir la possibilité d'un dialogue.

Paradoxes

Concernant cette incompréhension, qui dure pendant tout le chapitre, A. Tournon relève deux paradoxes, et nous en soulignerons un troisième. Tout d'abord, comment expliquer que les auditeurs présents, qui sont censés être savants, déclarent ne rien comprendre à des langues qui devraient leur être familières ? Latin, grec, italien sont au moins couramment parlés et compris par tous les humanistes de cette époque ; l'hébreu devrait être déchiffré sans trop de difficulté, puisque, comme l'indique Epistémon, il est « bien Rhetoricquement pronuncé » (P9, 248)[18]. Deuxièmement, comment se fait-il que Panurge tarde tant à donner des informations qui semblent pourtant si urgentes ?

---

[16] Nous reviendrons par la suite de manière plus approfondie sur cette notion de « panurgie ».

[17] Nous ne pouvons donc partager le point de vue de C.-G. Dubois, qui voit dans le Panurge du chapitre 9 « un paumé qui a tout oublié et cherche sa langue pour parler » (« Panurge-Pangloss. L'enfant trouvé à la langue perdue », *Europe*, 1992, p. 62).

[18] Dans son ouvrage *« En sens agile » Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995 (p. 126, notamment n. 69 p. 126-127), André Tournon précise qu'on ne résout pas le paradoxe de ces langues qui ne sont pas comprises en affirmant, comme le fait G. Defaux, que si Pantagruel ne les comprend pas, c'est qu'il n'a rien retiré de ses études, ou comme l'avance G. Demerson, que c'est la faute de Panurge, qui d'après ce dernier « évite de parler naturellement », et se donne en spectacle selon un « égocentrisme linguistique », ce qui a pour effet de produire une « expression volontairement insaisissable ». G. Demerson ne fait pas de différence entre l'écolier limousin qui pérore et Panurge (« Le plurilinguisme chez Rabelais », *RHR* 1981, rééd. dans *Humanisme et facétie*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 191-217).

Le troisième élément qui nous semble paradoxal consiste dans le fait que Panurge, que l'on sait francophone d'après la fin du chapitre, ne tienne pas compte des exhortations – qu'il doit comprendre, puisqu'elles lui sont faites en français – à parler « aultre langaige ». Ces demandes, dans la mesure où elles sont formulées en français, signifient implicitement que l'« aultre langaige » attendu est la langue française. L'usage des interlocuteurs rend cette déduction évidente. Toutefois Panurge n'y répond que partiellement (il change bien d'idiome, mais sans utiliser le français), ce qui implique deux remarques : s'il a, certes, entendu et compris la demande, il a aussi choisi de ne pas parler français. Reconnaissons d'abord que cela le distingue à double titre de l'écolier limousin, qui, d'une part, ne changeait pas de langue même s'il indisposait très visiblement son interlocuteur, et d'autre part n'adoptait pas finalement une langue transparente. La question reste toutefois entière : pourquoi Panurge met-il en place des obstacles là où il pourrait si facilement installer des passerelles ? En fait, Panurge répond strictement à ce qui lui est demandé. Seul un changement de langue est sollicité par la phrase « parlez aultre langaige » (P9, 247) ou « dictes nous ce que vouldrez en quelque langue que puissions entendre » (P9, 248) : « aultre » est un adjectif aussi indéfini que « quelque ». Les injonctions de ses interlocuteurs ne précisent nullement qu'ils attendent de lui qu'il s'exprime en français. Panurge a donc toute latitude pour jouer les naïfs, en ne considérant que le sens littéral de « aultre », s'accommodant ainsi de son caractère indéfini, ce qui lui permet de négliger l'implicite contenu dans le discours de Pantagruel[19] -- évidemment aussi important que le sens littéral, si ce n'est plus. Il est permis de considérer, néanmoins, que ce littéralisme est comparable à celui de Pantagruel : le géant a parfaitement saisi l'implicite de l'allure déguenillée du nouveau venu, cependant il attend une mention claire de l'état de nécessité dans lequel se trouve le malheureux pour lui venir en aide. Si nous revenons à Panurge, nous comprenons qu'il suppose expressément, en privilégiant le sens littéral, que le sens sous-entendu pour lui n'existe pas, et qu'il ne s'agit pas d'interpréter en extrapolant. Cet aspect aura son importance lorsque nous évoquerons dans la deuxième partie l'attitude interprétative de Panurge. Enfin, cet entêtement à ne pas parler français semble destiné à intriguer aussi bien les auditeurs présents pendant la scène, que les lecteurs, qui tous découvrent également Panurge.

[19] L'ignorance montrée par Panurge envers le sens implicite de Pantagruel est un problème déjà soulevé par M. Bastiaensen, dans « La rencontre de Panurge » (*Revue Belge de Philologie et d'Histoire* LII, 3, 1974, p. 544-565). Le critique montre avec précision comment Panurge fait en sorte de ne pas prendre la phrase de Pantagruel au sens où ce dernier l'entendait en la prononçant (p. 547).

Grâce à cette scène initiale, le personnage est d'emblée présenté par son auteur comme un élément libre, incomparable, aux réparties inattendues, voire extrêmement déroutantes. Panurge sera dès lors un personnage dont l'usage de la langue intriguera, car il se définit dès son entrée dans le roman par sa pratique du refus : celui d'un mode « normal » ou du moins implicite de communication. En changeant de langue il insiste sur ce point : je réponds en langue étrangère alors même que je sais qu'on attend de moi que je réponde en langue française. M. Bastiaensen dégage fort justement le sens d'une telle attitude : « qu'ils soient explicites ou implicites, Panurge n'aime pas les ordres, il est réfractaire aux commandements. » (« La rencontre de Panurge », art. cit., 1974, p. 547). Pour échapper à toute règle imposée, il ménage une surprise qu'il impose. Cette étrangeté voulue et recherchée pour elle-même se pose comme une caractéristique primordiale du personnage. Elle indique qu'il ne recherche pas, tel un courtisan, l'approbation de ses nouveaux compagnons. Cela laisse aussi supposer la présence chez Panurge d'une parole singulière et étrange, avant même qu'on la comprenne vraiment, c'est-à-dire avant même l'arrivée de la langue française. Panurge n'a pas besoin de s'exprimer en français pour faire ressortir une parole inattendue. La mise en perspective, à l'aide des langues étrangères, est habile de la part de l'auteur, car elle lui permet de définir d'emblée l'originalité actantielle de son personnage.

Le choix linguistique est problématique dès la première prise de parole : au commencement est l'étrangeté. Là se situe l'origine commune de toutes les langues choisies. Si l'on joue sur les mots et le sens premier d'« étranger », on peut dire que la langue parlée par Panurge, avant même d'être française, a pour principe d'être « étrange » : aussi bien inattendue que venue d'un autre pays. Dès lors, selon cette règle établie au départ, sa pratique du français à son tour sera étrange, à savoir nouvelle, « étrangère » par rapport au commun usage. Panurge réalisera ce paradoxe de faire partie d'une communauté (n'étant donc pas étranger) et en même temps d'être anti-conformiste, irréductible, profondément dissemblable dans sa pratique de la langue. Les treize langues prendraient ainsi le sens programmatique d'un avertissement. Nous tenterons de vérifier cette hypothèse dans la suite de cette étude. Cependant, si l'on parle d'avertissement, c'est que l'on suppose qu'il existe une stratégie, que tout cela n'est pas un jeu gratuit mais correspond à un signal de la part de l'auteur, ce qui n'est pas sans rappeler la problématique des silènes que Rabelais mettra en place de façon plus explicite dans le *Gargantua*. L'épisode en question, ce détour énigmatique de Panurge par les langues et

l'incompréhension des auditeurs, ont été abondamment commentés en des sens divers : comme les silènes sur les boites, le personnage de Panurge prête à confusion, excite la curiosité et provoque le questionnement.

2. Détours et incompréhension

On lit sous la plume de F. Rigolot – et de G. Demerson[20] – que Panurge fait preuve d'un pédantisme symétrique à celui de l'écolier limousin, et s'aventure, en parlant des langues étrangères, dans le « non-sens d'une masse sonore ». Dans le même ordre d'idées, C.-G. Dubois y reconnaît une logorrhée à laquelle il manquerait l'esprit et la raison (le « Νους »), et qui constituerait dès lors une illustration du désastre de Babel[21]. Il ne faut cependant pas conclure trop vite au non-sens et à l'échec de la communication. Alors que bien souvent, le passage est lu comme le parfait exemple d'un dialogue de sourds[22], il apparaît à nos yeux comme un exercice d'agilité proche de la devinette, auquel les autres interlocuteurs se prêtent très volontiers – coopération qui retire toute pertinence à l'hypothèse du dialogue de sourds. Si l'incompréhension s'installe, elle est l'instrument d'un jeu qui forcera les interlocuteurs à se poser des questions qu'ils n'auraient pas envisagées autrement.

Nous en voulons pour preuve l'évolution du dialogue, due à la modification des questions qui sont posées à Panurge. Elles portent tout d'abord sur son identité, son origine, ses intentions, que Pantagruel aimerait connaître :

> dictes moy qui estes vous, dont venez vous, où allez vous, que querez vous et quel est vostre nom. (P9, 246)

En l'absence d'une réponse compréhensible, le motif d'interrogation évolue pour porter sur l'identité non plus du locuteur mais des langues qu'il parle. Le jeu consiste progressivement à deviner quelle est la langue utilisée. Les personnages s'attachent alors davantage à la lettre du texte qu'à ce qui est dit ; ils vont jusqu'à oublier leur question

[20] F. Rigolot, *Les langages de Rabelais*, *ER* X, Genève, Droz, 1972, p. 36, et G. Demerson, « Le plurilinguisme... », art. cit., 1981, p. 198.

[21] Voir C.-G. Dubois, « Panurge-Pangloss... », art. cit., 1992, p. 61-63.

[22] F. Rigolot, *Les langages de Rabelais*, *op. cit.*, 1972, p. 35.

initiale, puisqu'ils ne cherchent plus à traduire ces langues étrangères pour comprendre le message signifié. Les remarques des auditeurs concernent tantôt la volonté de signifier l'incapacité de décoder, tantôt l'ignorance dans laquelle ils sont plongés, ou encore elles prescrivent l'ordre d'utiliser une autre langue[23]. Alors que Pantagruel demande : « Entendez vous rien là ? », et que sa question porte encore sur l'incompréhension du sens des paroles prononcées, la réponse d'Epistémon s'intéresse à l'identification de la langue employée, « Je croy que c'est langaige des Antipodes » (P9, 247). Toutes les interventions suivantes adoptent ce type d'écoute, qui se contente de déterminer quelle langue parle Panurge. Les auditeurs se réjouissent de savoir nommer la langue entendue. Le dialogue évolue alors vers une forme de jeu proche de la devinette. Un peu plus loin, Epistémon demandera de nouveau à Panurge « parlez vous christian, mon amy, ou langaige patelinoys ? Non, c'est langaige lanternoys. » (P9, 248), puis reconnaîtra fièrement l'hébreu (« A ceste heure ay je bien entendu, car c'est langue Hebraicque »), tandis que Carpalim identifie le grec : « Quoy ? (...) c'est Grec, je l'ay entendu. ». Eusthenes également s'essaiera à la devinette, en disant « je croy (...) que les Gothz parloient ainsi. » (*ibid.*) ; il se risque même à des observations de type métalinguistique, en ajoutant « et si dieu vouloit, ainsi parlerions nous du cul ». L'atmosphère ludique engage les personnages à poser des questions au meneur de jeu, questions qui sont censées les mettre sur la piste de la solution : « Estez vous là, respondit Eudemon, Genicoa ? » (P9, 247).

Pourtant tous restent prudents dans leurs conclusions, et n'hésitent pas à avouer leur incapacité à décoder. Leurs réponses sont mesurées, nuancées : « de nous nul n'y entend note » (*ibid.*), « je croy », « ou j'ai failly à entendre »... Pantagruel reste le plus circonspect dans ses approches hypothétiques : « *ou* c'est langaige de mon pays de Utopie, *ou bien luy ressemble quant au son.* » (P9, 249 ; nous soulignons). Ces constats savants – mais incertains – illustrent surtout la confusion qui règne dans les esprits, montrant des auditeurs désemparés, prêts à se raccrocher à n'importe quelle clé, comme le remarque M. Bastiaensen (art cit., p. 549). Souvent, les recherches demeurent superficielles, et sont abandonnées à l'état d'ébauche, parce que l'irruption d'une nouvelle énigme fournie par

[23] Nous synthétisons là les remarques de M. Bastiaensen, qui se livre, dans l'article cité (« La rencontre de Panurge... », 1974), à l'analyse d'un point de vue pragmatique de l'enchaînement des répliques dans le chapitre. Cela lui permet de rendre compte de la manière dont évolue la situation de communication. Nous renvoyons donc à cet article pour l'examen de la structure d'ensemble du chapitre, que nous ne détaillerons pas outre mesure ici. On pourra aussi se reporter aux analyses de M.-L. Demonet (*Les Voix du signe, op. cit*, 1992, p. 176-187) pour une étude systématique de la fonction de chacune des langues étrangères parlées par Panurge.

Panurge les interrompt. Le personnage ne laisse pas aux auditeurs le temps de percer l'énigme, et ne fournit aucune aide susceptible d'accélérer l'enquête. Néanmoins, les tentatives qu'ils mènent pour deviner de quelle langue il est question ont fait dériver, puis finalement délaisser, la question initiale, au profit d'une nouvelle interrogation adressée à Panurge par le géant : « ne sçavez vous parler Francoys ? » (P9, 249). Le sujet d'interrogation a évolué du fond vers la forme. Il faut attendre une réponse affirmative de Panurge pour pouvoir revenir à la question d'origine, qui portait sur son identité. C'est donc bien lui qui emmène son public désorienté vers la direction qui lui convient. Son intervention permet un retour à la question du début du chapitre, qui reparaît dans la bouche de Pantagruel sous cette forme : « racomptez nous quel est vostre nom et dont vous venez » (*ibid.*). Néanmoins cette question de fond a subi une légère variation, dans la mesure où c'est une narration – et non plus une simple série d'informations – qui à présent est demandée à Panurge (« racomptez nous »), comme si Pantagruel, au vu de la dextérité linguistique de ce nouveau compagnon, avait modifié sa question pour pouvoir jouir de son talent de beau parleur, en exigeant qu'il le mette en œuvre dans un « compte »-rendu. Il est possible de supposer aussi que l'auditeur espère plus de clarté d'une histoire construite chronologiquement, ce qui correspondrait alors à un changement de tactique de la part de Pantagruel.

Le fait que les questions posées à Panurge se transforment tout au long du chapitre montre que ses interlocuteurs acceptent de différer leur désir de réponse jusqu'à ce que Panurge soit disposé à le satisfaire – la réponse complète comprenant le récit de ses fabuleuses aventures sera finalement remise au chapitre 14. La réponse partielle donnée par Panurge sous forme de résumé déjoue du reste toutes les hypothèses précédemment formulées concernant ses pérégrinations : « à present viens de Turquie ». Il était impossible de deviner cette provenance d'après les langues parlées par l'étranger. Cela montre une fois encore que c'est désormais Panurge qui mène les autres personnages, qui pose les conditions du dialogue : il oriente par ses répliques les questions que ses interlocuteurs lui posent, et décide ou non de différer ses réponses.

Dès son entrée en scène, Panurge dirige la parole : il ne lui aura pas fallu longtemps pour imposer sa manière déroutante. Dès lors, le détour par les langues ne doit pas être envisagé comme un dialogue de sourds, puisqu'en attendant la réponse de Panurge, les interlocuteurs le suivent sur le terrain sur lequel il les mène, sans s'entêter sur leur question

première. Réciproquement, Panurge tient compte, manifestement, des retours que lui renvoie l'assistance pour pouvoir emmener ses interlocuteurs sur le terrain qu'il a choisi.

De fait, si les compagnons de Pantagruel acceptent, et visiblement apprécient, le détour que leur impose cet étranger, c'est que l'essentiel ne réside pas dans l'immédiateté de la réponse, ni peut-être dans la réponse elle-même. Il importe davantage de préserver la situation de communication. Si les auditeurs étaient restés fixés sur leur question initiale, nous aurions effectivement été en présence d'un dialogue de sourds, puisque tout dialogue aurait été immédiatement rompu par l'incompréhension liée à l'obstacle de la langue, d'une part, et d'autre part, à supposer que les langues eussent été comprises, par le décalage de la réponse par rapport à la question. N'oublions pas en effet que Panurge ne donne pas les renseignements demandés par Pantagruel dans ses réponses, mais manifeste uniquement sa faim et sa soif[24] : puisqu'elles négligent la question, il vaut encore mieux, probablement, que ces réponses soient proférées dans des langues étrangères, et qu'ainsi elles restent obscures. Ceci permet paradoxalement de préserver l'espace du dialogue. Cet épisode n'a donc rien à voir dans son déroulement et son issue avec celui de l'écolier limousin, qui avait vu progressivement monter la colère de Pantagruel, pour se terminer par une agression de ce dernier envers l'écolier (« Lors le print à la gorge... », P6, 234), accompagnée de violentes invectives (« Tu escorche le latin, par sainct Jan je te feray eschorcher le renard, car je te escorcheray tout vif »), couronnée enfin par la moralité que nous avons citée précédemment, évoquant les dangers des mots épaves.

Avec Panurge, la comédie linguistique surprenante et le jeu de devinettes qu'elle a occasionné ont façonné une forme d'échange, paradoxal certes parce qu'on ne se comprend vraiment qu'à la fin, mais qui a su préserver le fil du dialogue. Celui-ci est du reste souvent réamorcé, ou relancé. Songeons par exemple à ce moment où Pantagruel, reconnaissant la langue de son pays d'Utopie, s'apprête à répondre (« Et comme *il vouloit commencer quelque propos*, le compaignon dist... », P9, 249 ; nous soulignons) ou bien celui où Carpalim, reconnaissant la langue grecque, poursuit par cette question qui à elle seule pourrait déclencher tout un récit : « Et comment as tu demouré en Grece ? ». A. Tournon signale à ce titre l'importance de l'ordre des trois dernières langues, l'utopien, le

[24] Les traductions effectuées par la critique (Emile Pons notamment) l'ont suffisamment montré : nous n'y revenons pas. Elles sont rappelées par M. Huchon dans l'édition Pléiade (p. 1275-1277).

latin et le français[25]. Il indique en effet que le texte s'achemine grâce à elles vers l'échange direct : du dialogue fictif et opaque – nous ne comprenons pas l'utopien – mais qui reste virtuel (comme nous l'avons signalé plus haut, il n'est qu'amorcé) au dialogue réel et transparent en français, les langues ont progressé vers une proximité de plus en plus manifeste (de « langaige de mon pays » à « ma langue naturelle et maternelle »). Entre-temps, le latin, langue universelle de l'époque, véhicule de toute connaissance, a permis la transition. Ainsi, de manière assez inattendue, les langues étrangères ne font pas obstacle au dialogue, mais le préparent en permettant d'établir progressivement une proximité plus forte avec les autres protagonistes. C'est ainsi que la confiance s'installe jusqu'au point culminant que constitue la fin du chapitre, qui scelle la communauté linguistique.

Il est clair, dans cette perspective, que toute intervention, même effectuée dans une autre langue que le français, révèle nombre de renseignements sur le locuteur. Finalement on trouve, disséminées dans le texte, des informations sur l'origine de Panurge (« je suys né et ay esté nourry jeune au jardin de France : c'est Touraine. »), sur son nom et sa religion – il est baptisé – (« mon vray et propre nom *de bapteme* est Panurge » ; nous soulignons). Il dit qu'il vient d'une terre d'infidèles, et ne dissimule pas ses intentions, répondant ainsi à la question du début « que querez vous ? » : « pour ceste heure j'ay necessité bien urgente de repaistre ». Pourtant, ces exemples pourront sembler trop évidents, et peu probants, étant tirés de la dernière page du chapitre où Panurge s'exprime en français. Mais les interventions en langues étrangères elles-mêmes renseignent les pantagruélistes sur l'identité du héros, de sorte que leur apparition n'avait pas pour fonction de masquer quoi que ce soit. Lorsque Panurge parle écossais, Carpalim en déduit qu'il a fait étape dans ce pays (« foutys vous d'Escoss »). On devine donc par sa langue sa provenance, même s'il s'agit parfois d'une fausse piste : s'il parle grec, a-t-il nécessairement demeuré en Grèce ? Pantagruel, quant à lui, tire des langues que choisit Panurge des indices sur les qualités de ce dernier : « Dea mon amy je ne fais doubte aulcun que ne sachez bien parler divers langaiges (...) » (P9, 248).

La langue en elle-même, indépendamment du message qu'elle entend transmettre, est donc déjà un signe, même s'il reste partiel ou trompeur, avant d'être un instrument destiné à véhiculer du sens. L'usage qu'en fait Panurge dans ce chapitre l'enseigne à ceux de ses auditeurs qui ne le sauraient pas. C'est là semble-t-il que se situe l'enjeu du détour par

[25] *En sens agile, op. cit.*, 1995, p. 129.

toutes ces langues dont certaines risquent fort de n'être jamais traduites par les auditeurs. Ces derniers s'arrêtent à la lettre du texte de Panurge au lieu d'en explorer le sens, et A. Tournon le déplore, comparant cette attitude à celle de l'imbécile qui regarde le doigt au lieu de regarder la lune qu'il lui désigne[26]. Cependant, s'ils cherchent à savoir quelle langue est utilisée, ce questionnement n'est pas stérile. Au contraire, il fait découvrir des indices nombreux, et aiguise l'observation. En fait, si Pantagruel et ses amis s'intéressent à la lettre du texte, c'est sans doute qu'ils sont guidés sur cette voie par Panurge lui-même, qui leur fait comprendre que l'enjeu de ses réponses énigmatiques consiste à se poser la question du code à employer. La question de la langue remplace celle du sens, la question du moyen se substitue à celle de la fin. C'est justement le moyen qui devient la fin véritable du dialogue. Dès lors, le contenu a moins d'importance que le contenant, qui n'est pas considéré comme une simple écorce, ou comme un ensemble de purs signifiants. La langue fait sens par sa simple présence : le sens littéral est déjà un sens non négligeable, la dénotation la plus évidente a son importance. Si Panurge s'attache au sens littéral, en ne tenant pas compte de l'implicite des questions qu'on lui pose, il semble que cette attitude n'est pas isolée : elle recoupe la logique générale de l'épisode. A. Tournon[27] n'a pas manqué de remarquer l'extrême transparence de ce qui est dit en français (« je suis né... ») : cela revient à dire « je parle français ». Rétrospectivement, il semble qu'il soit possible d'en inférer que là était aussi l'essentiel du sens des messages proférés en langues étrangères. Se trouvent alors justifiées les réactions des auditeurs qui ne comprennent rien de plus que « il parle telle langue, ou telle autre ». Le plurilinguisme n'est pas un moyen, mais un but, remarque M. Bastiaensen[28]. Il n'y a sans doute rien de plus à comprendre que cela, et le critique suppose de façon tout à fait intéressante que lorsque Pantagruel indique à Panurge le code linguistique à employer en lui demandant s'il parle français, c'est qu'il est entré dans le jeu du virtuose. Voyant que le jeu consiste à changer de langue à chaque réplique, il lui donne une consigne linguistique pour la prise de parole suivante.

Cependant, ces observations nous ramènent aux silènes évoqués plus haut. La boîte est en effet drôle et prometteuse. La tentation contenue dans le titre de l'enseigne ou dans le dessin tracé sur la boîte, a son importance, car c'est grâce à elle qu'on ouvre la boîte ; c'est elle qui dessine les contours de notre attente et l'entretient :

---

[26] *En sens agile, op. cit.*, 1995, p. 127.

[27] *En sens agile, op. cit.*, 1995, p. 129.

> ...Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers et aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire. (Gpr, 5)

Il n'est pas inutile de rappeler que Rabelais se sert de cette image des silènes pour introduire la figure de Socrate, personnage qui illustre pareillement un décalage entre le dehors et le dedans. Cela nous renvoie justement à la dichotomie apparence / essence que Pantagruel a immédiatement remarquée chez Panurge. La description qui est faite de Socrate aurait pu convenir à ce dernier, qui est aussi apparemment pauvre, apparemment étranger aux usages des autres hommes :

> le visaige d'un fol : simple en meurs, rustiq en vestimens, *pauvre de fortune*, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la republique, tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant (*ibid.*; nous soulignons)

Les paroles de Panurge n'échappent donc pas à ses interlocuteurs, contrairement à ce qu'une lecture hâtive pourrait laisser croire. Elles leur échapperaient si le fil du dialogue était rompu, mais tel n'est pas le cas. Il apparaît clairement dans ce chapitre que Panurge se présente en déclinant une identité linguistique qui emprunte des détours, de façon à provoquer chez les autres personnages un questionnement fécond. Et de fait, les questions sont multipliées et relancées sans cesse dans un sens différent par les répliques déconcertantes que fournit l'étrange énergumène. C'est ainsi que l'apparente incompréhension mène à une compréhension d'un autre ordre, puisqu'elle conduit à déplacer, en les décentrant, l'objet de ces interrogations. Comme le fou fait ressortir la sagesse, et le sot l'intelligence, Panurge en passant par des langues étrangères, fait ressortir la nécessité du français, qui n'aurait pas été si manifeste si notre héros l'avait d'emblée utilisé, de façon « normale » et spontanée.

L'épisode nous renseigne dès lors sur certaines tendances panurgiennes. En premier lieu apparaît nettement la singularité de sa prise de parole, qui contient des énigmes. Celles-ci incitent à interroger ce que l'on n'a pas coutume de questionner, parce qu'on le tient pour évident. Le personnage provoque ainsi la curiosité et l'étonnement là où ils ne risqueraient pas de surgir, au profit non pas du désarroi, mais d'une forme de vérité. Le chemin qu'il emprunte est cependant ambigu et étrange : il faudra désormais concevoir Panurge comme un personnage qui contourne la norme plutôt qu'il ne lui obéit : son

[28] « La rencontre de Panurge », art. cit., 1974, p. 550.

discours est par essence variable et imprévisible. Dès sa première apparition, il distribue un grand nombre de fausses pistes. Le ridicule de l'écolier limousin, blâmé par le géant, est bien loin. Panurge est écouté.

Ensuite, ce chapitre révèle la capacité mimétique de Panurge, que l'on verra à l'œuvre plus particulièrement dans l'épisode des moutons, où il s'agit de tromper le trompeur avec ses propres armes. Nous reprendrons ici l'idée évoquée plus haut, selon laquelle l'ajournement de la réponse de Panurge correspond symétriquement au retardement de l'aide charitable que devrait lui porter Pantagruel, puisqu'il a remarqué ses haillons et sa condition d'affamé. Or, feignant de ne rien voir, il lui a posé des questions qui pouvaient fort bien attendre. De la même façon (feignant de ne pas comprendre qu'on attend de lui qu'il s'exprime en français) Panurge retardera sa réponse pendant tout l'épisode.

Les grandes lignes actantielles de Panurge sont tracées. On ne parlera donc pas de pédantisme du personnage dans ce chapitre 9, mais d'affirmation par Rabelais de son statut d'actant et de l'importance de la langue dans l'élaboration de celui-ci.

Hasard et nécessité : le choix du français

Les compagnons de Pantagruel, et Pantagruel lui-même, ont accepté de suivre Panurge sur la question de l'identification des langues, selon un jeu de devinettes qui se met en place progressivement. Cette recherche n'a d'autre objectif que de parvenir à une langue commune, le choix du français étant conjointement amené par l'inventaire des langues qui le précède et par la demande explicite des autres acteurs du dialogue. Ce n'est pas uniquement un choix individuel dans lequel entrerait une part de hasard, mais une nécessité imposée par les circonstances : Panurge choisit de parler français après avoir attendu que la communauté à laquelle il s'adresse nomme expressément la langue française. Aussi son choix prend-il sens par rapport à cette exigence du groupe, à cette impatience, qui finalement rend indispensable le recours à cet outil commun. Grâce au détour par les autres langues, Panurge a poussé ses interlocuteurs à définir clairement les conditions de possibilité de l'échange. Ils fondent ainsi un pacte énonciatif dans lequel le français est envisagé comme primordial.

Le nouveau venu offre ainsi aux autres la possibilité de prendre conscience que la langue demande à être élue. Sa présence ne doit rien au hasard – celui d'une norme implicite par exemple. Un effort commun aura été nécessaire pour que le français s'impose comme la langue légitime. Le détour de Panurge a rendu visible le consentement mutuel qui scelle le pacte de communication. Sans cette préférence et adhésion de tous, toute langue paraît « barragouin », idiome non justifié, non attendu. Nous retiendrons que, parmi les personnages, seul Panurge met en question la langue à utiliser, en contraignant les autres à partager la responsabilité de ce choix, et le lecteur à reconnaître la pertinence de la question.

Dès lors, quand apparaît la langue française, sa nécessité est absolue, elle n'est plus seulement un « vulgaire » outil. Pour l'occasion, Panurge met de côté ses besoins les plus urgents, la faim et la soif, et répond par ce biais, même si ce n'est que partiellement, à la question de Pantagruel sur son identité. Outre un instrument reconnu par la communauté pantagruélique, le français est avant tout une langue qui pour le locuteur s'impose de manière particulière, car elle lui appartient en propre. L'exposition de ces qualités spécifiques, et du choix fondateur, sont sans doute ce vers quoi tendait tout le chapitre, et notamment les essais linguistiques nombreux, étant donné la place finale qu'occupe cette décision.

La question du choix de la langue dans laquelle il est préférable de s'exprimer apparaît donc comme capitale pour le personnage de Panurge. L'apparition tardive de la langue française surprend, mais lui donne assurément une légitimité de principe fondée sur l'hypothèse implicite que toutes les autres possibilités tentées auparavant ont été rejetées. La convention ou l'habitude n'ont pas de poids dans cette décision panurgienne, au regard de l'esprit comparatiste et du bon vouloir du locuteur. Pantagruel, enfant, dévore une vache, puis marque son enthousiasme par la répétition de la monosyllabe « bon » (P4, 228) : « il ne sçavoit encores bien parler », dit le texte, et pourtant il parle spontanément français. Panurge, que nous rencontrons adulte, ne parle français qu'après avoir expérimenté maintes autres langues, y compris des langues anciennes ou fictives comme l'utopien. Si sa pratique des langues s'annonce d'emblée comme étonnante, dans la mesure où elle ne semble s'imposer aucune limite, ni aucune restriction (il n'exclut pas l'usage de langues imaginaires), que penser, dès lors, de son français ? Certes il s'agit de la langue que tous comprennent, toutefois le comportement linguistique qui a précédé son usage invite à se demander si Panurge va parler le français auquel tous s'attendent. L'expression

de l'étrange personnage a jusque là contredit toutes les attentes. Pourquoi n'en irait-il pas de même pour les discours qui seront prononcés en français ?

Au lecteur averti par ce premier épisode, l'usage panurgien promet d'être comique ou du moins atypique. Lorsque Panurge mentionne la Touraine, l'indice géographique éveille un soupçon. Revenons à cette phrase, bien anodine en apparence, qui associe la région de Tours à la langue française naturelle et maternelle du personnage : « c'est ma langue naturelle, et maternelle, car je suis né et ay esté nourry jeune au jardin de France, c'est Touraine. ». Il semble, d'après J. Batany, qu'il soit assez insolite, en 1532, de rencontrer « une autre région que celle de Paris comme le centre culturel typique de la langue française »[29]. La précision de Panurge n'étonne guère le lecteur moderne rompu à la tradition qui offre comme modèles de beau langage le parler des habitants du Val de Loire, tradition sans doute issue des séjours fréquents de la cour dans le « jardin de France », et des humanistes fameux qui l'ont vanté. Cependant, elle avait certainement de quoi alerter le lecteur du premier XVIe siècle, si l'on songe que c'est là une précision des plus curieuses. Voici un sujet d'étonnement supplémentaire pour les auditeurs, déjà surpris par l'arrivée tardive du français dans le discours du personnage. Petit à petit, le profil linguistique de Panurge s'esquisse comme « étranger », moins par son expression en langues étrangères que par une conduite qui méconnaît les usages communs.

Par son intermédiaire, Rabelais met en scène un choix qui fut le sien et celui de sa génération[30]. Ecrire dans la jeune langue française n'est pas chose évidente, c'est une position qui demande encore à être explicitée et justifiée en tête d'ouvrage. Le choix du français de Tours ne perd pas son caractère original et intriguant, mais demeure néanmoins imposé par le large détour d'un personnage polyglotte à travers d'autres langues, nobles,

---

[29] C'est même tout à fait nouveau : J. Batany estime que ce passage du *Pantagruel* est le plus ancien texte qui ose déplacer le foyer de la langue française. En outre, au sein même de la région du Val de Loire, le critique note qu'il est assez inattendu de voir la ville de Tours ainsi distinguée, par rapport à Blois et à Orléans notamment (J. Batany, « Langage et identités culturelles dans la France médiévale. Du Concile de Tours à la Touraine de Panurge », *Approches langagières de la société médievale*, Caen, Paradigme, 1992 (1979), p. 77-94 : p. 92). La Touraine est donc la région qui marque l'identité particulière « de Panurge », comme l'indique le titre de l'article. Faut-il y voir un premier signe subtil de l'affirmation par l'auteur de la singularité des discours de Panurge ?

[30] G. Tory pose le problème de ce choix en tête du *Champfleury* : « Jen eusse traitcte & escript en latin, comme je *porroys* bien faire, se croy je (...). Mais *volont* quelque peu decorer nostre langue Francoise, & afin que avec gens de bonnes lettres le peuple commun en puisse user, *jen veulx escrire en Francois. Je suis seur* que tantost surviendra quelque *detracteur*... » (nous soulignons les termes les plus révélateurs d'une position militante et revendicatrice). La lecture des textes réunis en recueil sous le titre *Premiers combats pour la langue française* (éd. C. Longeon, Paris, Livre de Poche, 1989) renseigne concrètement sur la difficulté encore sensible d'imposer la dignité de cette langue à l'écrit.

simples, ou mystérieuses, qui sont à sa disposition – comme à celle des contemporains de Rabelais, qui n'en connaissaient guère plus. L'auteur indique de surcroît que, pour son personnage, le plus important sera souvent situé à la fin.

CHAPITRE 2

PANURGE LE COPIEUX

De la langue à la parole

Rabelais choisit de faire parler Panurge dans sa langue « naturelle », le français. Mais comment, au sein de cette langue, se définit sa prise de parole ? Si son discours est reconnaissable, quelles constantes Rabelais lui a-t-il données ? L'épisode des paroles gelées peut fournir quelques indications préalables. Ces « dragées aux diverses couleurs » qui en dégelant font entendre des sons étranges provoquent chez les personnages des réactions variées et significatives. Les attitudes particulières que l'on observe sont liées au fait que les personnages voient tout à coup les paroles sous une forme solide et que de ce fait, ils peuvent – exceptionnellement – non seulement les toucher, mais aussi les conserver. Panurge manifeste à cette occasion un désir qu'il formule de deux façons différentes en s'adressant à Pantagruel :

> Panurge requist Pantagruel luy en donner encores. Pantagruel luy respondit que donner parolles estoit acte des amoureux.
> « Vendez m'en doncques, disoit Panurge. (Q56, 670)

Les verbes « donner », « vendre », plus loin « prendre » (à la fin du chapitre, dans l'expression « prendre au mot ») témoignent du désir singulier de Panurge : tous expriment la volonté de posséder, de s'approprier, de thésauriser les mots.

Justement, depuis sa première apparition où il a multiplié les langues, Panurge ne cesse de varier les formes de son discours, comme si chaque prise de parole venait enrichir ou compléter une sorte de collection, lexicale mais aussi rhétorique. L'organisation de cette

parole repose à première vue sur le principe de la prolixité. S'il est avéré que l'œuvre de Rabelais est composite, marquetée de genres littéraires divers (formes poétiques, épiques, fables, contes, dialogues...), fondus et intégrés dans le roman, il semble que le cas particulier de la parole de Panurge procède selon une logique comparable. Il a choisi sa langue par élimination ; sa prise de parole relève d'un même type d'expérimentation. Si Rabelais le fait accumuler et inventorier, c'est sans doute pour pouvoir situer sa parole propre parmi tous les possibles linguistiques.

Panurge réitère régulièrement à partir du *Tiers Livre* le vœu d'« avoir » le mot de la bouteille, censé résoudre ses incertitudes. L'espoir de trouver un mot ultime rejoint le type d'ambition qui se trouve à l'horizon de toute collection : par-delà l'accumulation dans la multitude, qui peut aboutir à la répétition compulsive de l'acquisition d'objets quasiment identiques, demeure le secret espoir du collectionneur de découvrir la pièce unique, rare, ou introuvable, qui pourrait arrêter le processus et lui donner son sens. De fait, Panurge oriente sa quête vers le « mot panomphée », qui pourrait contenir toutes les réponses, au gré d'un parcours qui va lui faire rencontrer et expérimenter un grand nombre de mots et de façons de les agencer. Sachant qu'il est délicat de tenter de cerner l'idiolecte d'un bavard, puisque par définition le bavard parle sans compter, multipliant les mots et les emprunts, nous nous proposons d'examiner ce type de parole collectionneuse, et sa boulimie propre, de façon à délimiter les contours du discours de Panurge.

A. LA PAROLE COMME COMPILATION

1. Exercices de style

Panurge est un personnage dont on ne connaît ni la jeunesse ni l'éducation. On ne sait pas, par exemple, si, comme Pantagruel, il a fréquenté les universités, ou reçu les encouragements et les conseils éclairés d'un père aussi attentif que l'ont été Grandgousier ou Gargantua. Panurge est sans parents, vient d'on ne sait où, mais il maîtrise comme personne les formes rhétoriques les plus complexes. Son discours en est tissé, et il semble pouvoir les convoquer sans peine à tout moment.

Pantagruel ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur sur ce trait évident de la parole panurgienne, lorsqu'il qualifie son ami de « bon topicqueur », c'est-à-dire d'orateur habile à manier les topiques, ou lieux communs ; « vous me usez icy de belles graphides et diatyposes, et me plaisent tresbien. » (T5, 367-368) concède-t-il à la fin de l'éloge des dettes. Les topiques ont traditionnellement pour fonction de donner de l'efficacité au discours, en le faisant passer par un certain nombre de « lieux ». Elles consistent, dans l'éloge des dettes, à faire surgir des images frappantes ou animées, qui s'imposent aux yeux du lecteur ou de l'auditeur à la manière des hypotyposes. Les termes techniques utilisés par Pantagruel témoignent de sa reconnaissance de cette qualité rhétorique qui doit lui être familière puisqu'il a fréquenté les universités. Le géant salue ainsi la représentation figurée que Panurge vient de faire émerger. Selon le dictionnaire de Calepin, le mot « graphide » signifie « projet de peinture, degrossement », tandis q·· « diatypose » a le sens d'une courte hypotypose, c'est-à-dire d'une peinture rapide mais cependant très énergique des choses. Les images convoquées font en effet émerger dans le discours d'éloge de véritables scènes qui parlent à l'imagination, à la manière de tableaux vivants. Prenons par exemple le moment où Panurge évoque les créditeurs massés à son chevet :

> Cuidez vous que je suis aise, quand tous les matins autour de moy je voy ces crediteurs tant humbles, serviables, et copieux en reverences ? Et quand je note que moy faisant à l'un visaige plus ouvert, et chere meilleure que es autres, le paillard pense avoir sa depesche le premier, pense estre le premier en date, et de mon ris cuyde que soit argent content. Il m'est advis que je joue encores le Dieu de la passion de Saulmur, accompaigné de ses Anges et Cherubins. (T3, 362)

L'allusion à la passion, la présence du verbe « jouer » introduisent la référence au monde du théâtre, ce qui n'est pas un hasard, puisque si nous parlons de tableaux dans cette représentation, il s'agit bien entendu de tableaux de type dramatique, tableaux vivants comme on en compose au théâtre à l'époque. Il est permis de lire ainsi les assemblages frappants qui sont disposés pour frapper l'œil autant que l'imagination. En effet, ils ne sont pas statiques comme le seraient des peintures, mais sont animés par le locuteur. Le « tableau » de Lucifer sortant de l'Enfer pour déloger les dieux des cieux fournit un exemple parlant :

> Lucifer se desliera, et sortant du profond d'enfer avecques les Furies, les Poines, et Diables cornuz, voudra déniger des cieulx tous les dieux tant des majeurs comme des mineurs peuples. (T3, 363)

Panurge met également en scène le corps humain sous la forme de planches anatomiques animées : la description est dynamisée par une progression de haut en bas, de

l'ingestion à la digestion puis à l'excrétion, enfin elle restitue le rayonnement de la circulation sanguine depuis le cœur jusqu'aux membres, tout en expliquant la formation des esprits animaux. Les nombreux verbes d'action convoqués pour expliquer comment se fabrique le sang sont au service de l'animation de la description, ainsi que la joie supposée des principaux « acteurs », au terme de l'opération :

> La matiere et metal convenable pour estre en sang transmué, est baillée par nature : Pain et Vin. En ces deux sont comprinses toutes especes des alimens. (...) Pour icelles trouver, praeparer, et cuire, travaillent les mains, cheminent les piedz, et portent toute ceste machine : les oeilz tout conduisent. L'appetit en l'orifice de l'estomach moyenant un peu de melancholie aigrette, que luy est transmis de la ratelle, admonneste de enfourner viande. La langue en faict l'essay : les dens la maschent : l'estomach la reçoit, digere, et chylifie. Les venes mesaraïcques en sugcent ce qu'est bon et idoine : delaissent les excremens. Les quelz par vertus expulsive sont vuidez hors par exprés conduictz : puys la portent au foye. Il la transmue de rechef, et en faict sang. Lors quelle joye pensez vous estre entre ces officiers, quand ilz ont veu ce ruisseau d'or, qui est leur seul restaurant ? (T4, 365-366)

Le raisonnement imagé développe la topique du *logos*, telle qu'elle apparaît dans la *Rhétorique* d'Aristote. Au livre II, Aristote distingue trois types de lieux, l'*ethos* (caractère de l'orateur), le *pathos* (ce qui émeut le public), et le *logos* (le raisonnement logique ou imagé prenant appui sur des exemples). Ces derniers, les lieux logiques, visent à assurer une certaine véracité au discours ; la démonstration anatomique que nous venons de citer fonctionne de cette manière. Cependant, Panurge est capable de convoquer des images avec beaucoup moins de moyens grâce à l'allusion, procédé très économique, plus concentré, et extrêmement efficace. Lorsqu'il prononce la suite de comparaisons qui toutes illustrent la misanthropie de l'homme (« comme feurent Lychaon, Bellerophon, Nabugotdonosor, (...) comme Ismael, comme Metabus, comme Timon Athenien », T3, 363), chacun de ces noms fait surgir par sa seule présence si ce n'est son histoire tout entière, du moins une scène précise de l'histoire biblique ou mythologique, sans qu'il soit besoin de la raconter intégralement ; à ce titre, le procédé participe aussi de la diatypose[1]. On reconnaît à travers ces ruses argumentatives la topique de l'exhaustion, qui consiste à

[1] L'allusion sous la forme du sous-entendu ne se limite pas à l'histoire biblique ou mythologique. Elle peut renvoyer aussi au contexte plus immédiat que connaît et côtoie le lecteur du XVIe siècle : « De cestuy monde rien ne prestant ne sera qu'une chienerie : que une brigue plus anomale que celle du Recteur de Paris, qu'une Diablerie plus confuse que celle des jeuz de Doué » (T3, 363). Mentionner l'élection du Recteur de l'université de Paris évoque en soi le désordre, sans développement superflu, tandis que l'image des jeux de Doué rappelle sans doute quelque représentation mémorable où les diables de la Passion ont semé la confusion parmi les spectateurs.

épuiser tous les arguments dans un discours dont la caractéristique essentielle est le diallage : on y voit en effet se succéder toutes sortes d'arguments tendant à la même conclusion, selon une technique qui cherche à examiner les choses sous tous leurs angles[2]. Cela peut aboutir à l'amalgame, système d'accumulation de lieux communs. L'amalgame regroupe, en considérant qu'ils appartiennent à une même catégorie, des notions, des phénomènes ou des objets qui n'ont pas de lien logique évident. On en trouve un bon exemple dans la façon qu'a Panurge de justifier « comment la braguette est premiere piece de harnois entre gens de guerre » Pour les besoins de sa démonstration, le locuteur juxtapose – et amalgame – dans un premier temps l'observation de l'œuvre de la nature :

> nature (...) les a muniz et couvers par admirable industrie de gousses, vagines, testz, noyaulx, calicules, coques, espiz, pappes, escorces, echines poignans : qui leurs sont comme belles et fortes braguettes naturelles. L'exemple y est manifeste en Poix, Febves, Faseolz, Noix, Alberges, Cotton, Colocynthes, Bleds, Pavot, Citrons, Chastaignes : toutes plantes generalement. (T8, 374)

Si les gousses de tous ordres protègent les plantes sensibles, les arguments médicaux de Galien qui stipulent que les testicules sont des organes plus vitaux que le cœur viennent ensuite donner de la vigueur à la théorie :

> C'est ce que meut le gualant Cl. Galen. lib. I. *de spermate*, à braver ient conclure, que mieulx (c'est à dire moins mal) seroit, poinct de cœur n'avoir, que poinct n'avoir de genitoires. (T8, 375)

Enfin, les arg ments conjugaux de la femme du seigneur de Merville donnent à l'ensemble disparate une conclusion qui a un accent vrai. Cette épouse aimante chérit plus que tout autre endroit du corps le « pacquet et baston commun de mariage » de son mari, si bien que lorsqu'elle le voit essayer une armure neuve, elle lui demande de renforcer la protection qui profite à cet endroit du corps :

> *(...) car sa paour la plus grande*
> *De perdre estoit, le voyant animé,*
> *Le bon morceau, dont elle estoit friande.* (T8, 376)

La topique, ou ensemble de lieux communs, principalement utilisée dans l'éloge des dettes reste cependant, si l'on reprend les distinctions aristotéliciennes, le *pathos*, destiné à émouvoir le public, grâce à l'hyperbole, figure classique du discours épidictique. Les

[2] Selon B. Dupriez, la tactique discursive du diallage est le résultat de l'évolution des lieux communs logiques, qui cèdent la place, à partir de Cicéron, à des lieux plus empiriques (voir *Gradus Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 73).

images sont fortes, voire excessives, les dettes étant définies par exemple comme « cette grande âme de l'univers » , ou encore comme la « connexion et colligence des Cieux et Terre » ; les listes qui exposent ce que deviendront les hommes qui ne se doivent rien sont terrifiantes (« briguans, assassineurs, empoisonneurs, malfaisans, malpensans, malveillans » T3, 363) ; des couleurs tragiques rendent plus poignant l'emploi du futur (« la Lune restera sanglante et tenebreuse », *ibid.*) ; ces procédés ne font qu'amplifier la dramatisation du monde sans dettes, en la faisant passer pour inéluctable, plus que pour simplement hypothétique ; enfin, les répétitions de « tout », « rien », « nul » donnent à l'ensemble un aspect radical et définitif, toujours sous le signe de l'excès[3]. Panurge reproduit donc les schémas traditionnels de certaines formes contraintes à la manière d'un bon élève respectueux des règles formelles ; nous voulons parler ici de celles de la représentation figurée dans l'éloge, et des topiques de l'argumentation – rappelons à ce titre que tout l'éloge procède de la technique rhétorique de l'esquive, puisque l'ensemble des propos de l'exposé dévie la question posée (« quand serez-vous hors de dettes ? ») en s'appliquant au développement oiseux d'une réponse évasive (« es calendes grecques »).

L'exercice de style du bon élève, le lecteur avait pu l'apprécier lors de la première apparition de Panurge. Le « fort en thème » y pratiquait déjà la traduction, du français en treize autres langues, tout en respectant l'esprit de chaque langue, qu'elle soit abstraite ou concrète, économe ou prolixe, assurant donc aussi bien le texte du message que le souci d'un style, dans la transposition.

Mais mieux encore, on peut observer dans le discours de Panurge la capacité à reproduire des genres littéraires, aussi bien qu'à emprunter à d'autres personnages traditionnels leur type de discours. Considérons d'abord les genres poétiques.

Rabelais pratique en maints endroits de son œuvre la poésie à la mode, par l'insertion, par exemple, de différents types d'épigrammes, et d'assez peu de rondeaux, répondant ainsi aux exigences du goût de l'époque[4]. Il fait dire à Panurge un grand nombre de ces épigrammes. Le personnage peut alors réciter un poème emprunté à une autre

[3] Pour plus de détails concernant le dynamisme de la représentation dans l'éloge des dettes, voir notre article « Représentation et démonstration dans 'l'Eloge des dettes' », *Cahiers Forell*, n°10, *La représentation en linguistique et en littérature*, novembre 1999, p. 67-75.

[4] Voir la mise en perspective de Mireille Huchon pour le *Tiers Livre* (« La poétique dévoyée du *Tiers Livre* », *Rabelais et le Tiers Livre, Colloque de Nice (2-3 fev. 1996)*, p. 97-115).

source, ou bien le composer lui-même. Le huitain en décasyllabes (T8, 376)[5] dont nous avons cité un extrait ci-dessus, inséré pour illustrer l'argument selon lequel la braguette est la première pièce de harnais militaire, appartient à la première catégorie. Panurge récite aussi des passages plus brefs de François Villon, comme le refrain de la *Ballade des dames du temps jadis*, isolé typographiquement dans son discours, et en tant que tel inclus comme une citation reconnue par le locuteur lui-même (P14, 265). La source cependant, si elle est citée pour ce dernier exemple (« C'estoit le plus grand soucy que eust Villon le poete Parisien »), est généralement masquée dans le discours de Panurge, ou encore passée sous silence, de sorte que c'est au lecteur de la reconstituer. L'exemple du huitain cité précédemment montre ainsi que Panurge ne nous révèle pas sa véritable source, mais la maquille sous un titre fantaisiste tiré de la fiction rabelaisienne, *Le Chiabrena des pucelles* – référence que l'on peut du reste retrouver dans la bibliothèque St Victor (P7). Un phénomène de confusion comparable des sources apparaît au chapitre 27 du *Tiers Livre*, à l'occasion de la citation d'un distique en décasyllabes, traduit de Martial :

> C'est ce dont Leander de Abyde en Asie, nageant par la mer Hellesponte pour visiter s'amie Hero de Seste en Europe, prioit Neptune et tous les Dieux marins.
> *« Si en allant je suys de vous choyé,*
> *Peu au retour me chault d'estre noyé ».* (T27, 435)

Le nom de l'auteur réel a disparu, la citation étant mise au compte du personnage de Léander que Martial a fait ainsi parler. Le personnage, d'autant mieux mis en valeur que deux lignes d'introduction situent le contexte de ses paroles, a donc éclipsé son auteur véritable, en devenant dans le discours de Panurge le seul auteur de ces paroles. Ce phénomène de brouillage ou d'effacement de la source véritable est d'autant plus intéressante qu'elle est à l'image de la propre pratique de Panurge. Ce dernier avouant rarement ses emprunts, les paroles poétiques qu'il prononce sont plus souvent revendiquées comme siennes. De même qu'il a fait disparaître Martial au profit de Leander, c'est-à-dire au profit de l'énonciateur fictif, de même Panurge, être de fiction (énonciateur fictif à son tour), tend à assumer, voire à revendiquer dans sa création, son « droit d'auteur ».

Chez Panurge, les citations attestées sont donc beaucoup moins fréquentes que les pseudo créations poétiques. Le quatrain du chapitre 6 du *Tiers Livre* est composé en octosyllabes, vers dont la connotation est d'emblée plus familière et plaisante que celle des

[5] Ce poème est emprunté au recueil collectif *Fleurs de poésie françoise*, Paris, Galiot du Pré, 1534.

décasyllabes. Le choix du vers est relayé par les sous-entendus obscènes que le poème met en œuvre :

> La marraine de mon grand pere me disoit, quand j'estois petit, que
> *Patenostres et oraisons*
> *Sont pour ceulx là qui les retiennent.*
> *Un fiffre allant en fenaisons*
> *Est plus fort que deux qui en viennent* (T6, 371)

De plus, Panurge dote l'ensemble d'une origine fantaisiste, puisqu'il s'agirait là d'une parole qu'aurait eue la marraine de son grand-père. Le monde de la fiction sert donc de référence, au point que le roman devient auto-référentiel, mieux encore que lors de la mention du *Chiabrena des pucelles* évoqué plus haut ; dans le cas du quatrain que nous venons de citer, les personnages en question ne figurent pas ailleurs dans le monde romanesque, dans lequel Panurge n'a pas plus de grand-père que ce grand-père n'a de marraine[6]. C'est donc une référence doublement fictionnelle, fiction panurgienne insérée dans la fiction rabelaisienne. L'énonciateur, personnage de fiction, se prend réellement pour un auteur qui crée sa propre fiction et ses propres personnages qu'il cite à l'intérieur de la fiction rabelaisienne. Or, comment lui donner tort s'il joue les auteurs, puisqu'en effet c'est incontestablement lui qui est à l'origine de ces vers dans la fiction ? Le lecteur est forcé de reconnaître une gaillardise de ton qui est fort comparable à celle du « dizain jolliet » composé – et cette fois revendiqué – par le personnage :

> C'est, dist Panurge, comme Jenin de Quinquenays pissant sus le fessier de sa femme Quelot abatit le vent punays, qui en sortoit comme d'une magistrale @olipyle. J'en feys nagueres un dizain jolliet.
> *Jenin testant un soir ses vins nouveaulx*
> *Troubles encor et bouillans en leur lie,*
> *Pria Quelot apprester des naveaulx*
> *A leur soupper, pour faire chere lie.*
> *Cela feut faict. Puis sans melancholie*
> *Se vont coucher, belutent, prenent somme.*
> *Mais ne povant Jenin dormir en somme*
> *Tant fort vesnoit Quelot, et tant souvent,*
> *La compissa. « Puys voylà, dist il, comme*
> *Petite pluie abat bien un grand vent. »* (Q44, 640)

La situation est ici plus ouvertement scabreuse et scatologique, mais le modèle dramatique demeure dans les deux cas celui de la farce ou du fabliau, avec ses personnages

de mari et de femme au lit, ou de fifre dans le quatrain de la marraine (l'équivoque obscène pour le fait de jouer du fifre est sans mystère), les scènes quotidiennes du repas et du coucher, ou des travaux des champs (le contexte des fenaisons s'accompagne naturellement de toutes sortes de folâtries : d'après le quatrain, ceux qui en reviennent sont épuisés). Les rimes du chapitre 45 du *Cinquième Livre*, la création poétique la plus longue de Panurge, ne seront pas exemptes non plus, bien au contraire, de ce type d'inspiration paillarde, puisqu'elles auront pour sujet les prouesses promises par Panurge à sa future femme.

Ces derniers vers montrent un autre trait caractéristique important, à savoir l'omniprésence de l'*ego* dans la poésie panurgienne. Il parle de lui-même aussi bien à la première qu'à la troisième personne du singulier, dans les rimes du *Cinquième Livre* et dans le quatrain en lanternois de la fin du *Tiers Livre*. La traduction octosyllabique qu'il en fournit se présente ainsi :

> Tout malheur estant amoureux,
> M'accompaignoit ; oncq n'y eu bien.
> Gens mariez plus sont heureux,
> Panurge l'est, et le sçait bien. (T47, 496)

On notera la présence de la première personne au deuxième vers, suivie de celle de la troisième personne au quatrième vers. Il convient en outre de souligner que cet exercice de « version lanternoise » ne pouvait être réalisé que par Panurge, Epistémon ayant avoué son incompétence, et que par surcroît, notre traducteur se propose de composer « un beau petit dictionaire », nouvel exercice de style qui ne semble pas lui poser davantage de problème que celui de faire des vers dans une langue imaginaire et de proposer leur traduction.

Pour achever le tour d'horizon des différents genres poétiques pratiqués par Panurge, il faut ajouter les genres marotiques, le blason et le rondeau. La critique reconnaît dans le blason des couillons une structure et un lexique qui empruntent à Marot[6] : les épithètes « mignon », « refaict » et « d'appetit » figuraient déjà dans le blason *Du Beau Tetin*. Par ailleurs, le rondeau écrit par Panurge à la dame de Paris (P22, 296) suit précisément le modèle instauré par Marot pour renouveler l'ancien rondeau démodé. Ce rondeau nouveau

[6] C'est le même phénomène de mise en abyme de la fiction qui engendre la « grande tante Laurence » de Panurge, laquelle apparaît citée à l'occasion du développement sur la braguette : « Au reguard du hault de chausses, ma grande tante Laurence jadis me disoit, qu'il estoit faict pour la braguette. » (T7, 373).

[7] M. Huchon en fournit deux rappels précis (« La poétique dévoyée... » art. cit., 1996, p. 108, et éd. Pléiade, n. 8, p. 1416).

devait avoir pour refrain, non pas, comme le voulait l'ancien, tout le premier vers, mais seulement son premier hémistiche. De plus, il était composé de deux quintils décasyllabiques entourant un tercet, tandis que l'ancien présentait deux quatrains heptasyllabiques entourant un distique. Panurge remplit toutes les contraintes formelles de cette forme fixe dont les canons ont été récemment redéfinis :

Pour ceste foys, que à vous dame tresbelle
Mon cas disoys, par trop feustes rebelle
De me chasser, sans espoir de retour :
Veu que à vous oncq ne feis austere tour
En dict ny faict, en soubson ny libelle.
Si tant à vous deplaisoit ma querelle,
Vous pouviez par vous sans maquerelle,
Me dire, « amy partez d'icy entour
Pour ceste foys. »

Tort ne vous fays, si mon cueur vous decelle,
En remonstrant comme l'ard l'estincelle
De la beaulté que couvre vostre atour
Car rien n'y quiers, sinon qu'en vostre tour
Ma faciez dehait la combrecelle,
Pour ceste foys.

Rabelais choisit donc d'inscrire cette forme nouvelle dans la création attribuée à Panurge, alors jeune poète[8], tandis qu'il fait figurer la forme ancienne dans celle du vieux poète Raminagrobis[9].

Prenez la, ne la prenez pas.
Si vous la prenez, c'est bien faict.
Si ne la prenez en effect,
Ce sera œuvré par compas.

Gualloppez, mais allez le pas.
Reculiez, entrez y de faict.
Prenez la, ne.

Jeusnez, prenez double repas.
Defaictez ce qu'estoit refaict.

[8] Ce jeune poète n'est pas sans talent : on remarquera à ce titre les rimes équivoquées, telles que les définit Pierre Fabri (« quand deux ou plusieurs lignes ont le dernier terme de deux syllabes ou plus entre eux commun, qui est entendu en plusieurs et diverses significations ») des vers 1 et 2, 3 et 4 qui ont en commun deux à trois syllabes (« t-res-belles / [feus]tes - re-belle ; re-tour / [auste]re tour »), 6 et 7 qui ont en commun trois syllabes (ma - que-relle / ma-que-relle), les vers 13 et 14 enfin ont trois syllabes en commun, enrichies d'une paronomase (vos-tre a-tour /vos-tre tour)

[9] Cette forme ancienne du rondeau se trouve également sous la plume de Gargantua enfant (G13, 40) qui, rappelons-le, est en effet aussi de la génération précédente par rapport à Panurge.

Refaictez ce qu'estoit defaict.
Soubhaytez luy vie et trespas.
Prenez la, ne. (T21, 417)[10]

Panurge est dès lors investi d'une parole talentueuse et dynamique, car il se tient au courant des innovations techniques, et les expérimente à son tour avec brio.

Enfin, Panurge possède l'art d'adopter des modèles discursifs qui l'identifient à des personnages, il en pare du reste ses mots comme il endosserait un déguisement : ses discours se construisent de manière à ce que le lecteur identifie tantôt l'attirail complet du « muguet » pétrarquisant, du m amore, du strategе, ou encore du butor menaçant, du pompeux ou du solennel. Selon les situations, Panurge change de genre rhétorique comme certains changeraient de costume. Pour ce personnage, les mots et les discours font partie de l'intrigue au point d'évoluer en fonction des exigences de chaque épisode du roman.

Les variations du discours amoureux de Panurge illustrent bien le phénomène : elles sont si nombreuses et se succèdent à un rythme si effréné que la dame qui en est l'objet se fait la réflexion : « Ce bon bavart icy est quelque esventé, homme d'estrange pays » (P21, 293). Nous avons déjà pu remarquer au chapitre précédent que ses interventions en langues étrangères le faisaient percevoir comme « homme d'estrange pays ». Il est vrai aussi que Panurge est « bon bavard », au sens où il déploie dans ce nouvel épisode les nombreuses ressources de la rhétorique amoureuse pour séduire la Parisienne. Cette séduction essentiellement verbale passe d'abord par une demande brute émaillée d'obscénités[11] :

> Ma dame, ce seroit bien fort utile à toute la republicque, delectable à vous, honneste à vostre lignée, et à moy necessaire, que feussiez couverte de ma race, et le croyez, car l'experience vous le demonstrera. (...) Voicy maistre Jean Jeudy : qui vous sonneroit une antiquaille, dont vous sentirez jusques à la moelle des os. (P21, 292)

Vu son échec, cette gaillarde entrée en matière est remplacée par un discours plus élégant, caractérisé par le compliment grandiose platonisant imité des Anciens :

---

[10] Ce rondeau de Guillaume Crétin a été publié anonymement en 1527, mais Rabelais prend la liberté d'en modifier le refrain qui était simplement « prenez la », en modifiant ainsi sensiblement le sens, comme le remarque J. Céard (*Tiers Livre*, éd. Livre de Poche Classique, n. 14, p. 212), par l'ajout de cette syllabe, il lui donne aussi une allure plus archaïque.

[11] Ce type de discours aurait dû fonctionner, car il est conforme en tous points à l'idée qu'a développée Panurge sur le peu de vertu des femmes de la capitale (« Je voy que les callibistrys des femmes de ce pays, sont à meilleur marché que les pierres », P15, 268).

> (...) plus tost la terre monteroit es cieulx et les haulx cieulx descendroyent en l'abisme et tout ordre de nature seroyt parverty, qu'en si grande beaulté et elegance comme la vostre, y eust une goutte de fiel, ny de malice. (*ibid.*)

Panurge aurait pu produire ce type de discours éthéré dès le début, mais son choix premier correspondait à la volonté d'être plus rapide et plus efficace, pour éviter « un tas de long prologues et protestations que font ordinairement ces dolens contemplatifz amoureux de Karesme » (P21, 291). Toutefois, puisque cela s'avère nécessaire, il adapte ses paroles en adoptant celles des « dolens contemplatifz » : son discours, jugé trop cru, change de registre pour se transformer en un éloge pétrarquisant dans lequel on reconnaîtra les circonvolutions, l'hyperbole et le répertoire d'images convenues :

> La vostre [beauté] est tant excellente, tant singuliere, tant celeste, que je croy que nature l'a mise en vous comme un parragon pour nous donner entendre combien elle peut faire quand elle veult employer toute sa puissance et tout son sçavoir. Ce n'est que miel, ce n'est que sucre, ce n'est que manne celeste, de tout ce qu'est en vous. (P21, 292)

Suit logiquement l'allusion mythologique qui signale l'élévation du discours devenu érudit, et maniant à volonté l'*adynaton*, le rythme ternaire, la structure chiasmatique :

> C'estoit à vous à qui Paris debvoit adjuger la pomme d'or non à Venus non, ny à Juno, ny à Minerve : car oncques n'y eut tant de magnificence en Juno, tant de prudence en Minerve, tant de elegance en Venus, comme y a en vous. (*ibid.*)

Mais ce discours s'épuise, et retombe dans l'érotisme le plus cru en une chute progressive en trois temps, trois regist[illegible]e langue avec les trois derniers verbes :

> O dieux et deesses celestes, que heureux sera celluy à qui ferez celle grace de ceste cy accoler, de la baiser et de frotter son lart avecques elle. (P21, 292-293)

La dégradation est consommée, et le discours ne procédera à aucun repentir, s'installant définitivement dans un ton grivois comprenant des contrepèteries gaillardes (« A beau mont le viconte », P21, 293) ou des allusions scatologiques (« je suis tant amoureux de vous, que je n'en peuz ny pisser ny fianter », *ibid.*). Nous reconnaissons sans peine dans les trois derniers exemples l'esthétique burlesque de la « sotte chanson » médiévale, parodie dégradée de la chanson courtoise[12]. La transgression utilise les mots de

[12] P. Ménard consacre une étude à la sotte chanson, dont nous reprenons ici quelques éléments : « Le burlesque dans la chanson courtoise, les sottes chansons », *Poétiques du burlesque*, 1998, p. 131-145. Dans l'esthétique courtoise, l'amant devait supporter les rigueurs imposées par sa « dame sans merci », à laquelle il était entièrement soumis, et ne devait jamais faire mention de son corps, ni dans ses désirs, ni dans ses souffrances. Au contraire, l'amant de la sotte chanson a un comportement vulgaire : il ne se contente pas d'un amour stylisé, épuré, mais formule des demandes pressantes pour satisfaire ses pulsions physiques. La

la chanson courtoise, mais dans des contextes incongrus et offensants pour les oreilles de la dame. Ces dissonances consistent en une déchirure, par exemple, entre le fait et sa conséquence : la chute scatologique « que je ne peuz ny pisser ny fianter », fin triviale qui succède à un début pourtant classique de rhétorique amoureuse, surprend à la manière d'une grimace. La stylistique courtoise a subi une forme de « secousse », destinée à provoquer le rire du lecteur. Pour séduire, enfin, il est bon d'intriguer et d'attirer l'attention, c'est la fonction dévolue à la devinette (« Lequel des deux ayme plus l'aultre, ou vous moy, ou moy vous ? », P21, 294) et au discours du bonimenteur qui multiplie les pluriels, ainsi que les adjectifs mélioratifs « gros » et « beau », de manière à vanter au mieux ses mérites :

> Comment (dist il) ma dame voz patenostres? (...) Je vous en veux bien donner d'aultres, en aymerez vous mieulx d'or bien esmaillé en forme de *grosses* spheres, ou de *beaulx* lacz d'amours, ou bien toutes massifves comme *gros* lingotz, ou si en voulez de Ebene, ou de *gros* Hyacinthes, de *gros* grenatz taillez avecques les marches de fines Turquoyses, ou de *beaulx* Topazes marchez de fins Saphiz ou de *beaulx* Balays à tout *grosses* marches de Dyamans à vingt et huyt quarres ?
> Non, non, c'est trop peu. J'en sçay un *beau* chapellet de fines Esmeraudes marchées de Ambre gris, coscoté et à la boucle un Union Persicque *gros* comme une pomme d'orange : elles ne coustent que vingt et cinq mille ducatz, je vous en veulx faire un present : car j'en ay du content. (P21, 294 ; nous soulignons)

Le discours se modifie enfin devant la résistance intraitable de la dame, pour s'émailler d'insultes (« Bren pour vous ») et choisir le ton de la menace : « je vous feray chevaucher aux chiens ». L'adresse dont fait preuve le discours du personnage consiste dans les revirements ou changements de ton, qui donnent l'impression que Panurge n'a pas une seule voix, mais plusieurs ; tour à tour grossier, galant, obscène, bateleur, butor, il semble être à l'aise avec tous les genres de discours.

Toutefois, l'aisance du personnage n'apparaît pas seulement dans le cadre du discours amoureux. Dans le contexte de la guerre, deux exemples suffiront à témoigner de son habileté rhétorique : d'une part, le discours du stratège, d'autre part celui du Matamore[13]. Le premier se manifeste assez rarement chez Panurge, qui laisse généralement

---

transposition burlesque de l'amour courtois montre un amant à la « panse enflée », qui court à la taverne, fait entendre des bruits inconvenants, se gratte, parle sans honte de ses désirs et de son corps, fait à sa dame un don burlesque, réclame de coucher avec elle. Nous reconnaissons là les burlesques égarements panurgiens qui font suite, de même, à la tentative d'obéir aux règles d'un discours amoureux contrôlé par les règles de la courtoisie.

[13] Ce dernier ne va pas sans son envers, le peureux, que nous réservons cependant pour un autre moment de notre étude.

frère Jean ou Pantagruel prendre la direction des opérations. Pourtant, il apparaît très nettement dans le chapitre 25 du *Pantagruel*, où Panurge emploie la tournure injonctive pour donner ses instructions aux membres de la compagnie pantagruélique : on ne compte pas moins de dix verbes à l'impératif sur une même page[14]. Le discours fonctionne, car Panurge se fait parfaitement obéir : l'opération ambitieuse qui consistait à déconfire 660 chevaliers « bien subtilement » est réussie. Mais le Matamore veille. La vantardise n'est pas en reste, les paroles de Panurge en sont fréquemment imprégnées. Parlant des fameux 660 chevaliers, alors que Pantagruel avait annoncé :

> Enfans, retirez vous en la navire, voyez cy de noz ennemys qui accourent, mais je vous les tueray icy comme bestes et feussent ilz dix foys autant (P25, 303)

Panurge renchérit en répondant simplement :

> (...) mais au contraire retirez vous en la navire et vous et les aultres. Car tout seul les desconfiray icy. (*ibid.*)

Certes, la réponse est symétrique, mais n'oublions pas que Panurge, contrairement à Pantagruel, n'est pas un géant, de sorte que ses capacités physiques ne sont que rhétoriques. Quelques pages plus loin, lorsqu'il s'agira d'aller combattre les Dipsodes, Panurge s'exclamera encore :

> Dieu confonde qui vous laissera. J'ay jà pensé comment je vous les rendray tous mors comme pores, qu'il n'en eschappera au diable le jarret. (P26, 307)

On peut relever pour ce type de discours excessif d'autres exclamations éparpillées dans les livres suivants, comme par exemple

> J'ay du couraige prou, voyre. De paour bien peu (...) Non, non pas maille de crainete. (...) Je m'appelle Guillaume sans paour. De couraige, tant et plus. Je ne entends couraige de brebis. Je diz couraige de Loup, asceurance de meurtrier. (Q23, 593-595)

ou encore

> Dictez vous (...) que j'ay paour ? Pas maille. Je suys par la vertus Dieu, plus couraigeux, que si j'eusse autant de mouches avallé, qu'il en est mis en paste dedans Paris, depuys la feste sainct Jan jusques à la Toussains. Ha, ha, ha ? Houays ? (Q67, 700-701)

[14] Voir p. 303 : « entrez (...) tournez (...) attendez (...) offrez (...) obtemperez (...) faictes semblant (...) advisez (...) retirez (...) tire (...) tire »

Enfin, quelques pages après avoir eu très peur lors de la descente dans la cave de Bacbuc, Panurge affirme :

> J'ay du couraige tant et plus : vray est, que le cœur me tremble, mais c'est pour la froideur et relenteur de ce Cavayn. Ce n'est de peur non, ne de fiebvre. Boutons, boutons, passons, poussons, pissons. Je m'appelle Guillaume sans peur. (C35, 813)

Le Matamore n'a de courage que rhétorique : ses revendications sont trop exubérantes pour ne pas être suspectes, et si insistantes qu'elles le rendent comique.

Ainsi, le discours de Panurge est composé de pièces empruntées à des genres très divers. Toute cette gamme de possibilités discursives et rhétoriques témoigne pour l'heure d'une aptitude caméléonesque, taxée de sophistique par G. Defaux, mais qui n'est autre au départ que la preuve que le personnage répond bien au nom que lui a donné son auteur : c'est une preuve supplémentaire de sa « panurgie ». Si le mot πανουργος en grec signifie « apte à tout », dans le *Lexicon graecum* de 1483, πανουργος était déjà associé à « callidus », il en sera de même dans le *Thesaurus Graecae Linguae* de Henri Estienne (1572) ; il est « callidissimus » dans l'édition de 1619 du *Lexicon* de Suidas qui ajoute « dicitur etiam ita vir valde-prudens, et qui omnia novit. »[15]. C'est cette dernière précision, l'omniscience, que font ressortir ses capacités à prononcer tout type de discours.

Cependant, ce savoir-faire contient aussi des zones d'ombre, que les définitions de πανουργος ne manquent pas de mentionner. La panurgie a double visage. Si Panurge a l'art de reproduire des modèles avec dextérité, il ne se prive pas d'une intervention personnelle de temps en temps, de manipulations étranges ou bouffonnes susceptibles de subvertir les genres.

2. Pastiches ou mélanges

Panurge n'est pas le seul « poète » à savoir manier les figures. Au premier chef Rabelais lui-même élabore une œuvre composite intégrant toutes sortes de parlures, jargons ou figures rhétoriques, comme l'ont très bien montré la plupart des critiques qui se

[15] Définition citée par L. Donaldson-Evans, dans son article « Panurge perplexus : ambiguity and relativity in the *Tiers Livre* », *ER* XV, 1980 (p. 77-96), p. 77.

sont penchés sur la question[16]. Pantagruel aussi se mêle de reprendre le langage juridique – pendant le procès de Baisecul et Humevesne, l'affaire de Bridoye – ou de faire de la traduction (lorsqu'il cite les auteurs grecs ou latins) mais il le fait dans un cadre plus traditionnel – on n'imagine pas le géant traduisant du lanternois, alors qu'Homère et Virgile lui sont familiers. La véritable originalité de Panurge semble alors être sa double capacité au respect des modèles et simultanément à la manipulation parodique des figures.

Certes les dictionnaires le définissent comme celui « qui omnia novit », qui connaît tout, mais les définitions insistent aussi sur un deuxième aspect du « panurge ». Il est dit être « callidissimus *ac improbissimus* » (très adroit et très malhonnête) dans le *Lexicon* de Suidas, mais dans un dictionnaire antérieur dont L. Schrader déclare que Rabelais devait le posséder, on trouve πανουργος aux entrées « astutus », « versutus », « maleficus », « malus » « pravus », « scelestus » : toutes les nuances de la noirceur sont représentées, de l'hypocrite au sacrilège en passant par le perverti, le malfaisant, le mauvais, le retors[17]. G. Defaux fonde toute sa lecture de Panurge et de ses relations avec Pantagruel sur cet aspect du personnage[18]. Cette théorie est d'autant plus intéressante pour le critique qu'elle lui permet d'en déduire une structure de symétrie inversée, Panurge étant d'après lui l'envers de Pantagruel, la face sombre du bon géant : Pantagruel, à partir du moment où il rencontre Panurge, lui confierait en quelque sorte ses instincts mauvais, et notamment la « vaine gloire », gloire du monde d'Empédocle, dont le géant faisait preuve en croyant détenir tout savoir[19]. La répartition des rôles ne nous semble pas si simple. Panurge sait tout dire, certes, mais s'il se fonde sur des modèles que nous avons pu reconnaître et s'il les détourne, ne pourrait-on pas penser que c'est pour s'en moquer, plutôt que pour se montrer malhonnête ? L'ironie qui se manifeste dans les discours de Panurge montre qu'il n'est pas dupe de ses propres exercices de style.

[16] Nous pensons notamment à M. Huchon, (« La poétique dévoyée... », art.cit. 1996), à F. Rigolot, *Les langages de Rabelais*, *op. cit.*, 1972, et à A. Tournon, dans « Le paradoxe ménipéen dans l'œuvre de Rabelais » *Rabelais en son demi-millénaire*, Genève, Droz, 1988, p. 309-319.

[17] *Aristophanis comicorum principis, comoediae undecim, e Graeco in Latinum ad verbum translatae* (Basileae 1539) : mentionné par Ludwig Schrader (*Panurge und Hermes*, Bonn, Romanische Seminar der Universität, 1958), p. 82.

[18] G. Defaux, *Rabelais agonistes*, *op. cit.*, 1997 (ch V : « Panurge, Empédocle et la *vana gloria* »).

[19] C'était le cas dans l'épisode de Baisecul et Humevesne. G. Defaux en infère que Panurge a « été introduit dans le récit essentiellement pour reprendre le premier personnage de Pantagruel », *op. cit.* p. 310. Curieux présent que ce transfert de « défauts » envers celui que le géant devait « aimer toute sa vie »...

Observons d'abord certaines libertés que s'accorde le personnage vis-à-vis des contraintes génériques. Le genre du blason se perd dans la liste panurgienne généralement intitulée « blason du couillon », car elle est très éloignée des canons du genre : elle n'a pas le « bon » sujet, n'étant pas du corps féminin mais du corps masculin ; qui plus est, elle se consacre à une partie honteuse, la couille – on sait que Marot avait banni des pièces poétiques ces parties de l'anatomie suite à l'écriture, par d'autres auteurs, de blasons obscènes – lesquels demeuraient, formellement, des « blasons » :

> Mais, je vous pry, que chascun blasonneur
> Vueille garder en ses escriptz honneur ;
> Arriere motz qui sonnent salement !
> Parlons aussi des membres seulement
> Que l'on peult veoir sans honte descouvers,
> Et des honteux ne soillons point nos vers :
> Car quel besoing est il de mettre en lumiere
> Ce qu'est Nature à cacher coustumiere ?[20]

Bousculant le sujet, Panurge modifie en outre la forme, puisqu'on s'aperçoit que le blason ne s'applique pas à célébrer une partie du corps, mais que celle-ci n'est qu'une métonymie : tout le blason est en fait une apostrophe puisque « couillon » désigne affectueusement son compagnon frère Jean. Il suffit de relire l'amorce pour s'en convaincre : « Escoute couillon mignon. Couillon moignon... » (T27, 432). Le blason est d'autant plus subversif qu'il reprend en son sein les épithètes marotiques du *Beau Tetin*, « mignon », « refaict » et « d'appetit »[21], alors même que les règles établies par Marot sont en train d'être forcées. La deuxième liste des couillons prononcée par frère Jean suit la même voie qu'elle se contente de prendre dans l'autre sens, transformant les épithètes mélioratives en épithètes péjoratives. Mais le modèle n'est déjà plus le blason marotique, c'est le premier blason énoncé deux chapitres plus tôt, celui de Panurge, qui est alors devenu l'exemple à suivre. Ainsi, non seulement la pratique poétique de Panurge fausse les canons du genre, mais en outre en les transformant elle les actualise, et leur impose ses règles nouvelles. La forme du blason traditionnel est ébranlée par la transformation panurgienne.

Imiter, c'est ici se moquer. Rabelais le montre avec une simplicité admirable au moment du trophée qu'il fait composer à Panurge à la suite de celui de Pantagruel. Les

---

[20] C. Marot, « A ceulx qui apres l'epigramme du beau tetin en feirent d'autres », v. 75-82 (*Œuvres poétiques. Epistres*, éd. Y. Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, p. 127).

similitudes entre les deux trophées écrits sont aisément identifiables, aussi bien qu'entre les deux préparations des arcs de triomphe. D'un côté Pantagruel et ses amis dressent un véritable monument à l'aide de pièces retenues pour leur connotation guerrière :

> une selle d'armes, un chanfrain de cheval, des pompes, des estrivieres, des esperons, un haubert, un hault appareil asseré, une hasche, un estoc d'armes, un gantelet, une masse, des goussetz, des greves, un gorgery (P27, 308)

L'ensemble est censé être élevé à la gloire d'une victoire militaire. Simultanément, Panurge construit une structure bizarre qui s'apparente à un épouvantail mal fagoté, ou plutôt à un animal fantastique, vu qu'elle est fabriquée à l'aide de morceaux choisis de différents gibiers.

> Panurge emmancha en un grand pal les cornes du chevreul, et la peau, et le pied droit de devant d'icelluy. Puis les aureilles de troys levraulx, le rable d'un lapin, les mandibules d'un lievre, les aesles de deux bitars, les piedz de quatre ramiers (P27, 309)

A mesure que se déroule la liste de ses accessoires, elle fait songer à quelque pantin, bouffon de carnaval dressé pour représenter une drôle d'allégorie de la cuisine, qui ne serait pas à sa gloire. En effet le personnage poursuit en introduisant des ustensiles culinaires, parfois abîmés, comme le chaudron percé, ou faits de matériaux de piètre valeur (bois, terre), et déjà usagés, car ce sont, comme pour le trophée de Pantagruel, des instruments que les personnages utilisent quotidiennement :

> une guedofle de vinaigre, une corne où ilz mettoient le sel, leur broche de boys, une lardouere, un meschant chauldron tout pertuisé, une breusse où ilz saulsoient, une saliere de terre, et un guobelet de Beauvoys. (*ibid.*)

L'assemblage difforme qui en résulte est à lire comme la dégradation du modèle fourni par Pantagruel. Leur apparition en miroir fait de celui de Panurge le reflet inversé du trophée du géant. S'opposent ainsi le haut et le bas, le bras guerrier et la panse, l'équipement du cheval et les reliefs du chevreuil, le courage et l'appétit : Panurge se moque de l'objet noble de Pantagruel en le singeant et en le dégradant[22], comme le fait le burlesque pour l'épopée. Le trophée poétique est alors construit selon la même imitation moqueuse. Le lecteur se prend au jeu des différences, car Panurge propose une copie si

[21] Voir les remarques de M. Huchon, citées plus haut.

[22] On retrouve l'attitude iconoclaste de Panurge, déjà visible dans le couplet pétrarquiste que nous avons cité plus haut, lequel était truffé de mots choquants comme des intrus et d'expressions obscènes.

fidèle à l'original de Pantagruel (dont il reprend scrupuleusement la structure et les éléments principaux) qu'on est forcé de reconnaître qu'il s'agit d'une réplique bouffonne. La citation et l'analyse du premier sizain suffira à le montrer :

TROPHEE DE PANTAGRUEL	TROPHEE DE PANURGE
Ce fut icy qu'apparut la vertus	*Ce feut icy que mirent à baz culz*
De quatre preux et vaillans champions,	*Joyeusement quatre gaillars pions,*
Qui de bon sens, non de harnois vestuz,	*Pour bancqueter à l'honneur de Baccus*
Comme Fabie, ou les deux Scipions	*Beuvans à gré comme beaulx carpions ;*
Firent six cens soixantes morpions	*Lors y perdit rables et cropions,*
Puissans ribaulx, brusler comme une escorce :	*Maistre levrault, quand chascun s'y [efforce :* (P27, 309)

L'isotopie de la gloire militaire (perceptible grâce aux mots « vertu », « champion », « preux », « vaillant », « Scipions ») est remplacée par celle de la boisson (homonymie « à baz culz » / « Bacchus » ; « buvant », « joyeusement »). Les nombreux échanges sont parfois assez fins : « deux Scipions » deviennent « quatres pions », ou « beaux carpions » : la douzaine évoquée par l'homonymie équivoque « deux six pions » a été divisée par trois, donnant « quatre pions », puis ce chiffre quatre est ensuite divisé par seize (« beaulx carpions » : « beaux quarts pions »). Le jeu numéral de Panurge est celui de la division jusqu'à un nombre très petit qui n'a plus rien à voir, ni au propre, ni au figuré, avec la grandeur initiale. Néanmoins, les ressemblances dans la forme (« ce feut icy... », le chiffre « quatre » au deuxième vers, la répétition des syllabes « pion », et la conservation des rimes) garantissent la reconnaissance du modèle.

Panurge a tout simplement renversé le sujet convenu du trophée : au lieu d'évoquer la bataille qui vient d'avoir lieu, il s'attache à rapporter les prouesses du repas qui l'a suivie, cependant, c'est toujours un triomphe qu'il évoque, celui de la bonne chère. N'est-ce pas là le même type de déplacement que lors de l'éloge des dettes, paradoxal d'abord parce que les dettes ne sauraient être louées, étant traditionnellement considérées comme mauvaises, mais éloge tout de même, incontestablement ? Fidèle à la forme, Panurge détourne le contenu. De même c'est le « couillon » – partie à exclure des blasons – qui sera choisi pour être blasonné. Le décalage entre la forme et le fond du propos est un procédé couramment employé par Panurge pour pratiquer la parodie. Une forme affectée à un sujet

Certes ces termes inattendus dans un tel contexte pervertissaient la forme, mais en même temps ils en faisaient ressortir l'hypocrisie, disant tout haut l'implicite des discours pétrarquisants.

inattendu perd son sérieux habituel. Elle ne convient plus. Panurge introduit le doute dans les genres en les livrant à l'épreuve du travestissement, pratique carnavalesque qui transgresse toutes les convenances[23].

Il importe davantage de remarquer qu'il crée, plutôt que d'insister sur la qualité de sa copie, comme le fait G. Defaux, qui ne s'intéresse qu'à la fidélité dans la reproduction du modèle que représente Pantagruel[24], en supposant que Panurge aurait l'intention de l'égaler, en vertu d'une forme de frustration ou de jalousie, voire de concurrence, qui l'entraînerait à vouloir faire aussi bien que son maître – mais sans espoir d'y parvenir, car selon G. Defaux l'esprit de Panurge est sophiste, et en cela corrompu. La connotation moralisante de ce type de commentaire nous gêne sans nous convaincre. Si le personnage a la capacité d'imiter les genres les plus variés, ou les discours de certains personnages, comme nous l'avons vu précédemment, il est clair que Rabelais n'a pas seulement choisi de lui faire exercer cet art selon les critères du bon élève réalisant un exercice. Cette capacité lui permet en fait d'inscrire la parole de Panurge dans le cadre de la transgression parodique, quitte à ce qu'elle perturbe les attentes, et qu'elle dérange (Pantagruel rit de moins en moins aux pastiches de Panurge à mesure qu'on avance dans l'œuvre).

Il semble possible d'envisager que la reproduction par Panurge de certains modèles réponde au dessein de fonder une parole. Comme l'auteur dans le prologue du *Tiers Livre*, Panurge compose en riant, en composant rit. De fait, quelle que soit la réaction du lecteur, ou de l'auditoire fictif du personnage, cette parole est création, une création qui passe par l'imitation, l'appropriation et l'assimilation des modèles. Ceux-ci, pastichés, prennent une allure nouvelle dans le discours de Panurge, car ils sont développés « au rebours » des règles habituelles ; ce retournement, nous le retrouverons dans l'attitude interprétative du personnage dans le *Tiers Livre*[25] : l'imitation détournée est l'une des directions dans lesquelles il nous semble possible de discerner la voie de sa singularité.

---

[23] Pour tout ce qui concerne le carnavalesque et les rites d'inversion, on se reportera aux ouvrages de M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard « TEL », 1970, et de C. Gaignebet, *A plus haut sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1986.

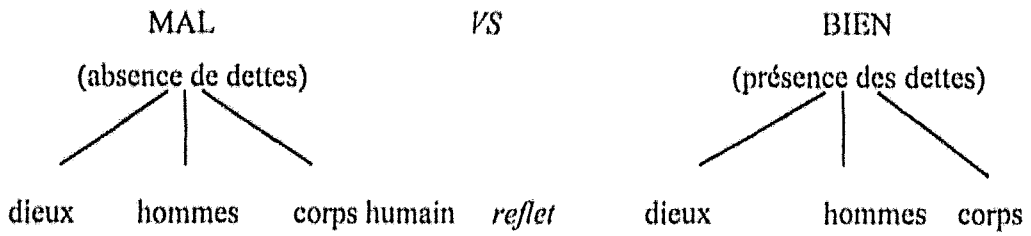
[24] G. Defaux affirme en effet dans sa note 13 du chapitre 23 du *Pantagruel* (éd. Livre de Poche, « Bibliothèque Classique », 1994) que le sophiste est l'imitateur du sage : « l'art du Sophiste [Panurge] est essentiellement la mimétique. Il est tout juste capable d'offrir des 'copies' et des 'simulacres' du vrai. (...) Panurge refait tout ce qu'a fait Pantagruel, mais dans un autre registre. ». Voir aussi *Rabelais agonistes*, *op. cit.*, 1997, ch. 2.

[25] Voir, dans notre seconde partie, le chapitre 7.

La voix de Panurge s'affirme en inversant les attentes, mais aussi en mélangeant les modèles. La deuxième façon de les dépasser consiste en effet à briser les barrières des catégories trop hermétiquement fermées. Que devient l'éloge des dettes, lorsqu'on s'aperçoit que ce n'est pas seulement un éloge ? D'autres genres se cachent en son sein, et avancent masqués. Une étude approfondie de ce passage significatif révèle en effet au moins deux autres types de discours, la représentation et la démonstration.

Nous avons déjà évoqué les différentes facettes de la représentation, en étudiant les procédés mis en œuvre par Panurge pour produire un discours vivant et imagé. Or, il convient aussi de souligner que l'on peut déceler derrière l'éloge les outils d'un autre genre, celui de l'argumentation. On sait que la rhétorique classique compte trois types de discours, les discours judiciaire, délibératif et épidictique[26]. Chacun d'entre eux fonctionne selon ses propres mécanismes et ses propres objectifs. Si le principal mécanisme du discours épidictique est l'amplification, Panurge a néanmoins souvent recours à d'autres techniques, issues des autres discours, dans ce texte qui se donne comme un éloge. La rhétorique qu'il déploie franchit les limites des trois genres classiques, ou du moins les rend perméables. La structure du discours est en effet rythmée par des leitmotive qui rappellent incessamment le postulat de départ : « prêt », « dettes », « reconnaissance de bien », « devoir », sont sans cesse répétés, martelant l'idée principale dans le but évident de convaincre l'interlocuteur. Des infléchissements sont perceptibles en direction du discours délibératif d'une part, par le recours à l'exemple, et d'autre part du discours judiciaire, par la mise en place d'une forme de plaidoirie, de défense, qui vise à convaincre un accusateur. Rappelons au passage que le discours entier est avant tout une réponse à la question de Pantagruel qui demandait à son compagnon dépensier quand il serait hors de dettes. L'éloge est donc intégré dans le cadre formel du dialogue, ce qui implique que Panurge, placé dans la mauvaise posture de celui qui doit se justifier, va tenter de persuader son interlocuteur devenu questionneur. Les images interviennent alors dans cette visée didactique, dans la mesure où elles se trouvent intégrées à une construction très élaborée destinée à convaincre. C'est moins la représentation utopique ou apocalyptique qui importent, que la façon dont elles s'inscrivent dans la représentation entière, pour créer, *in fine*, une architecture parfaitement symétrique :

[26] Comme le rappelle synthétiquement J.-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, p. 257-258.



Puisque c'est d'abord le mal qui a été exposé, le bien (associé à la présence de dettes), de façon très habile, apparaît comme un remède, stratagème qui témoigne du déploiement d'une stratégie destinée à convaincre[27]. Panurge ne s'arrête donc pas à la représentation, toute réussie qu'elle soit, mais il l'engage dans un processus démonstratif qui va la faire largement déborder des cadres formels de l'éloge ou de la figuration. L'éloge des dettes fait se dresser devant les yeux de l'interlocuteur une représentation, certes, mais qui est simultanément détournée : bien qu'elle attire l'attention en feignant d'être le but du discours, elle s'apparente finalement plutôt à un moyen qu'à une fin. Il est aisé de comprendre qu'elle est en effet utilisée comme argument pour prouver que les dettes sont bonnes et même indispensables : sa portée dépasse le pittoresque ou l'anecdotique des images évoquées. Il en résulte un discours singulier, un montage fascinant, qui mêle tant les genres rhétoriques qu'il paraît difficile d'en dégager un critère unique. Est-ce le beau, caractéristique du discours épidictique, souvent mis en relief dans notre passage, et salué par l'auditeur privilégié Pantagruel (qui y voit de « *belles* graphydes... ») ? Est-ce le vrai, critère de pertinence du discours judiciaire, présent ici lorsque l'illusion de la réalité l'emporte ? Est-ce enfin l'utile, critère du discours délibératif, que sous-tend l'objectif de convaincre Pantagruel, mais qui se solde finalement par un échec, ce dernier n'étant, en fait, pas convaincu ? En réalité, il semble que les trois catégories de la rhétorique classique soient à l'œuvre tour à tour et parfois simultanément dans cet éloge complexe, au point que le lecteur n'est jamais certain de ce qu'il lit. Il lui est en effet malaisé de démêler l'écheveau des genres. L'éloge prononcé par Panurge introduit dans le genre traditionnel de l'éloge une mobilité non négligeable, rendue par l'hybridation de différents types de discours. Les genres qui se croisent et s'enchevêtrent finissent par se confondre, de sorte qu'il n'est plus possible de les distinguer. Le discours de Panurge brouille les catégories. En les faussant, il leur imprime sa marque ; c'est par ce genre d'appropriation qu'il provoque la surprise et que l'auteur individualise sa parole.

[27] On reconnaît la stratégie de l'argument *a contrario*, traditionnelle en rhétorique, où la preuve est remplacée par la réfutation de l'argument inverse (ici, le mal associé à l'absence de dettes).

Nous retrouvons donc finalement les deux mouvements complémentaires de la logique du collectionneur que nous avions évoquée au début du présent chapitre : compilation et appropriation au rebours. La parole de Panurge se met en place essentiellement par rapport à celle des autres, puisqu'elle consiste en une imitation, puis une restitution déviante des modèles qui existent dans la rhétorique et la poétique. Les différents types de discours, après avoir été essayés séparément, sont confrontés et parfois mêlés. La particularité du discours de Panurge est donc de présenter une parole d'après Babel, intégrant une pluralité de langues et de discours, et qu. marque la nécessité de trouver sa voie – sa voix – parmi la multiplicité des modèles proposés. En faisant pratiquer à son personnage tantôt le brouillage des genres, tantôt l'orthodoxie, l'auteur laisse supposer que la parole iconoclaste de ce compilateur indiscipliné est elle-même plurielle et susceptible de se modifier. L'absence de fixité fait partie de la conception globale du langage. Point de fourberie ici, ni de sophisme ; le sophiste serait celui qui ferait toujours un usage opportuniste des mots. Il n'en est rien pour Panurge, dont le discours nous semble plus ménippéen que sophiste. La ménippée peut effectivement constituer une clé susceptible de rendre compte de la compilation, des imitations, des pastiches ou des mélanges qui sont à l'œuvre dans les tirades du personnage.

La parole de Panurge se définit par sa liberté. Parole inventive, innovante, capable de passer d'un extrême à l'autre – du respect scrupuleux des règles et des normes à leur complète transgression. Elle s'illustre principalement dans l'exploration comique des possibles rhétoriques, approfondissant la connaissance des modèles pour mieux s'en affranchir. Son caractère multiple et satirique permet sans doute de la qualifier de « ménippéenne », au sens où la ménippée consiste dans l'art de l'hybridation, liée au principe de plaisir. Elle introduit à maintes reprises, par le choix de sujets curieux ou de structures intriguantes, l'équivoque et le doute, quand ce n'est pas l'aberration. C'est là le principe fondateur de la ménippée, genre « polymorphe » et « disparate » dont le modèle se trouve chez Lucien. A. Tournon, à qui nous empruntons les deux adjectifs entre guillemets, procède à une très éclairante mise au point dans son article « Le paradoxe ménippéen dans l'œuvre de Rabelais » (art. cit., 1988). Il précise notamment cet aspect essentiel de la poétique ménippéenne de Lucien, qui nous paraît à plus d'un titre s'appliquer à la voix de Panurge : « En annexant des modes d'expression hétérogènes et en jouant sur leurs incompatibilités, la ménippée confronte sans cesse divers systèmes de représentations et de valeurs dont les bribes entremêlées se perturbent mutuellement ; et pour souligner ces

discordances, Lucien place fréquemment en position de témoin critique quelque franc-tireur de la philosophie – Ménippe, ou parfois Diogène – qui démasque symétriquement les erreurs du vulgaire et les impostures des savants, par la dérision. » (p.309). Panurge remplit ce rôle diogénique dans le *Tiers Livre* lorsqu'il s'insurge contre les impostures des faux devins. On pourrait croire d'abord que sa seule réaction est la fâcherie, mais en fait il semble que sa tactique d'interprétation, « au rebours », puisse être considérée comme la position de dérision ménippéenne dont parle A. Tournon : dérision qui consisterait à mettre en perspective l'idée selon laquelle tous ces discours ne peuvent être pris au sérieux. C'est une forme de mystification que dévoile la coexistence d'interprétations opposées, ou de gloses tout à fait fantaisistes. Panurge en procédant de la sorte n'est donc pas le sophiste que condamne G. Defaux, il est le « témoin critique » qui fustige les discours, tout droit issu du monde de Lucien[28]. Telle est la parole de Panurge, qui ne falsifie pas comme le ferait une parole menteuse, fourbe, sophiste, mais engendre des formes et les développe en les enrichissant par la reproduction et le mélange. Panurge présente une parole qui n'est ni foncièrement déraisonnable (c'est-à-dire opposée à la sagesse de Pantagruel), ni uniquement contestataire (opposée à l'attitude normative du géant). Sa voix ne manifeste pas, dans son ensemble, d'opposition frontale, mais introduit essentiellement une souplesse qui délie toute tentative d'enfermement, dans quelque structure que ce soit. Cette agilité ne s'inscrit donc pas non plus dans un antagonisme par rapport à la parole de Pantagruel. Récusant tout classement, elle se définit par sa variation : elle rénove et révoque les classements figés dans une dynamique joyeuse et ménippéenne.

B. PANURGE LE COPIEUX

On a constaté que Panurge était un personnage bavard, faisant jouer parfois simultanément les nuances de différents genres littéraires ou rhétoriques, sans craindre de les dévoyer, les détournant, les déformant. Cette manipulation des formes va de pair avec

[28] Rabelais ne se prive pas d'utiliser textuellement les écrits de Lucien, comme l'a montré l'inventaire comparatif très utile de C Lauvergnat-Gagnière (*Lucien de Samosate et le Lucianisme en France au XVIe siècle. Athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988).

une utilisation du lexique qui se place également sous le signe de la profusion. Dans l'élan du discours, les mots et expressions se multiplient, s'accumulent, dans un foisonnement tel que notre personnage n'est jamais à court. On le remarque dans les listes d'épithètes, où Panurge s'efforce d'avoir le dernier mot, en ajoutant toujours un adjectif ou une expression, appelé soit par le son soit par le sens, la loi de l'association d'idées la plus fantaisiste étant un mode de production comme un autre[29]. Nous pourrions dire que Panurge se livre au travail d'un lexicographe, s'il classait les mots. Il s'agit davantage d'un art de la repartie, qui prend tout son sens dans le cadre oral de l'énonciation. La profusion langagière de Panurge est particulièrement saillante dans son usage du lexique grivois ou obscène, très abondant dans ses discours. L'étude de la manière dont se construit et s'alimente cette veine lexicale sera sans doute riche d'enseignements.

1. Une *copia verborum* érasmienne

Dans le domaine de l'obscénité, Panurge fait preuve d'une grande inventivité. Nous entendons par « obscène » toute allusion licencieuse ou gaillarde en rapport avec l'activité sexuelle. A la différence de F. Rigolot[30], nous ne comprenons pas dans l'obscénité la scatologie, mais limitons notre domaine de recherche aux termes plus spécifiquement érotiques. C'est pourquoi nous parlons donc ici de lexique « grivois »[31].

Un recensement des occurrences montre que les mots employés par Panurge pour évoquer l'activité sexuelle sont très variés[32], avant tout parce qu'ils concernent de multiples facettes de la paillardise. Le lexique se distribue en quatre ensembles, premièrement l'acte sexuel, désigné à l'aide de noms, de verbes ou de périphrases verbales (103 mots ou expressions différentes, soit 53% du total), deuxièmement le sexe masculin, qui est nommé

---

[29] Pour plus de détails sur l'organisation interne des listes d'adjectifs, voir les études de F. Charpentier (« Variations sur les litanies : à propos du *Tiers Livre* de Pantagruel », *Revue des sciences humaines*, 131, 1968, p. 335-353), de F. Rigolot (*Les Langages de Rabelais, op. cit.*, 1972, p. 62-72), et de M.-L. Demonet (« Le blason du fou (*Tiers Livre*, ch.38) : binarité et dialogisme », *L'intelligence du passé*, Tours, 1988, p. 87-94), enfin notre contribution, « Trois détours signifiants : les blasons de Rabelais » : à paraître dans dans *Le Détour*, éd. L. Louvel, Poitiers, La Licorne, 2000.

[30] F. Rigolot, *Les langages... op. cit.*, 1972, p. 111-119.

[31] Le Robert définit ainsi « grivois » : « qui est d'une gaieté licencieuse socialement peu délicate, mais sans violence » ; cette définition nous paraît correspondre à l'état d'esprit dans lequel interviennent les différentes expressions de Panurge.

à l'aide de 69 noms propres, noms communs ou périphrases (35 % du lexique), troisièmement le sexe féminin, beaucoup moins représenté que son équivalent masculin (14 mots, soit 7% de la totalité des mots grivois) et auquel sont généralement affectés des substantifs moins originaux. Enfin, le désir sexuel – ou le sentiment amoureux – fait intervenir un lexique plus abstrait, mais aussi plus épars (seulement 10 expressions, soit 5% de l'ensemble).

Les mots utilisés se répartissent donc en différents domaines de référence en privilégiant un vocabulaire concret. En outre, ils témoignent d'un degré variable d'originalité. Le lecteur reconnaît d'emblée les termes les plus courants qui n'éveillent aucune surprise. Panurge en les employant utilise un fonds connu, parfois déjà ancien, et qui ne dépareille pas dans un cadre littéraire puisque les lecteurs de l'époque l'ont déjà vu apparaître notamment dans la littérature légère des fabliaux ou des sermons joyeux[33]. C'est un répertoire de mots usuels, galvaudés, qui ne choquent donc plus. Les mots « con », « tétins », « vit », « couille », ainsi que « baiser », « accoler », « dépuceler », « coucher avec » sont traditionnels, intégrés au lexique grivois oral et littéraire[34]. Comme ils sont assimilés par la langue, ils constituent pour le personnage une réserve fixe de départ. C'est lorsqu'il utilise ces mots qu'on pourrait dire que Panurge se fait lexicographe, dans la mesure où on peut considérer qu'il inventorie ainsi en quelque sorte le vocabulaire obscène existant.

Cependant, il apporte quantité d'enrichissements nouveaux qui lui sont propres. La dérivation, tout d'abord, lui permet de fabriquer de nombreux mots à l'aide d'un seul. Il en va ainsi de la série de l'« émouchage » qui prend consistance lors de l'apologue du lion, du renard et de la vieille. Pour résumer l'argument, nous rappellerons que la fable racontée par Panurge met en scène un lion surpris de voir pour la première fois la partie la plus intime

---

[32] Voir Annexe 1 : Le lexique grivois (tableau n°1).

[33] Nous avons recensé certaines des attestations antérieures de ces termes, qui remontent souvent au XIIe siècle, dans les notes du tableau n°3, en annexe 1.

[34] On les trouve à chaque page des *Fabliaux érotiques* des XIIe et XIIIe siècles (*Fabliaux érotiques*, éd. L. Rossi, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1992). En mettant ces termes dans la bouche de Panurge, Rabelais le dote d'une parole qui renoue avec la tradition joyeuse déjà ancienne des jongleurs médiévaux. Ce lexique est aussi celui qui sert l'inversion burlesque des sermons joyeux de la fin du XVe siècle, ou les *Œuvres* de Guillaume Coquillart. Ainsi, ce n'est pas seulement dans la veine comique que l'auteur fait s'exprimer Panurge, mais aussi dans la lignée parodique qui caractérise ces écrits, encore récents au moment où Rabelais compose le personnage (voir Philippe de Vigneulles, *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. C. Livingston, Genève, Droz, 1972 ; . Guillaume Coquillart, *Œuvres*, éd. M.-J. Freeman, Genève, Droz,

de l'anatomie d'une vieille femme : tandis que celle-ci, ayant eu peur du lion, est tombée à la renverse, le lion se méprend sur ce qu'il voit. Il pense qu'il s'agit là d'une profonde blessure, semblable à celle que lui avait fait une cognée, et dont il vient de guérir. Il demande alors à son ami le renard de maintenir propre la « plaie », d'en éloigner notamment les mouches, pendant qu'il s'occupe de réunir assez de mousse pour la soigner. Le renard est donc chargé de l'« esmoucher », car il possède l'instrument idéal, « bonne quehue et longue »

> regarde que la playe est grande : depuis le cul jusques au nombril mesure quatre : mais bien cinq empans et demy, c'est un coup de coignie, je me doubte que la playe soit vieille, pourtant affin que les mousches n'y prennent, esmouche la bien fort je t'en prie, et dedans et dehors, tu as bonne quehue et longue esmouche mon amy esmouche je t'en supplye, et ce pendent je voys querir de la mousse pour y mettre. (P15, 270)

Cet apologue paillard devient prétexte à un savoureux exercice de suffixation, dans lequel Panurge ne se lasse pas de répéter sous différentes formes lexicales l'acte obscène demandé par le lion, et exécuté avec une naïveté scrupuleuse par le renard. Naissent ainsi d'« esmoucher » les mots « esmoucheter », « esmoucheur », « esmoucheteur », « mouchet », « emoucher » , qui alternent selon un va-et-vient assez répétitif pour mimer et souligner la réitération de l'acte. Les injonctions du lion, destinées à encourager le renard, reprennent les mêmes mots, et pratiquement les mêmes expressions à chaque phrase. Ce sont au total 22 occurrences, en l'espace de deux paragraphes, qui façonnent le récit dans une effervescence renouvelée, pour parvenir à cette concentration paroxystique :

> Or esmouche bien mon petit compere, esmouche, dieu t'a bien pourveu de quehue, tu l'as grande et grosse à l'advenent, esmouche fort et ne t'ennuye poinct, un bon esmoucheteur qui en esmouchetant continuellement esmouche de son mouchet par mousches jamais esmouché ne sera. Esmouche couillaud, esmouche mon petit bedaud : je n'arresteray gueres.
> Puis va chercher force mousse (...) (P15, 270)

Nous avons choisi de citer la dernière portion de phrase, qui ouvre un nouveau paragraphe, parce qu'on y trouve le mot « mousse ». Ce dernier indique mieux que tout autre que l'apologue a tourné au jeu verbal et sonore, car il fonctionne par rapport aux précédentes dérivations comme une paronomase (mouche / mousse) rappelant le motif sonore principal. Cette variante apparente le texte à un exercice de diction, assez difficile à réaliser pour qu'il soit possible de trébucher finalement sur l'un des sons consonnes : les

---

T.L.F., 1975 ; *Quatre sermons joyeux*, éd. J. Koopmans, Genève, Droz, T.L.F., 1984 ; *Recueil de sermons*

chuintantes s'accumulent, sont reprises dans le verbe « chercher », puis laissent la place à deux sifflantes, dans les mots « force » et « mousse ». La proximité des sons rend le passage de « mouche » à « mousse » très hasardeux à l'oral, tant le son [ch] semble avoir contaminé le texte. Pendant que le renard émouche la vieille, le lion « émousse » la forêt : cette double activité n'en est qu'une en fait, celle, verbale, du jeu sur les mots effectué par Panurge. Le personnage, qui fabrique une abondance de mots, met ainsi en œuvre ce qu'on peut appeler une *copia verborum*. Le lexique est conçu comme un terrain où peut s'exercer l'esprit fertile du locuteur aventureux ; la découverte de nouveaux mots, rendue possible grâce aux outils mêmes de la langue (suffixation, jeux phoniques), témoignent de l'énergie créatrice de la parole de Panurge, qui peut, dans cette mesure être dite « copieuse » au sens érasmien du terme. Erasme en effet, dans le *De Copia*[35], insiste sur la part de l'*inventio* nécessaire à l'éloquence, laquelle serait sèche et creuse si elle se contentait de matériaux non travaillés et inertes. Nous avons vu que Panurge faisait se confronter les différents modes de discours ; il apparaît maintenant à la lumière de l'exemple du lexique obscène qu'il fait aussi jouer les facettes variées des mots entre eux, dans le sens d'une action créatrice. L'*inventio* est en effet conçue par Erasme dans le souci d'un équilibre indispensable entre la *brevitas* et la *copia*, l'une permettant de trouver le mot juste, l'autre offrant à la première l'abondance d'une réserve dans laquelle elle puisera. L'une rend l'autre indispensable, tant il est vrai qu'il serait inutile d'accumuler un grand nombre de mots parmi lesquels aucun ne conviendrait vraiment au contexte voulu[36].

Dans les mots-valises forgés par Panurge, nous reconnaissons la *brevitas*. Ils sont formés par la fusion de termes à connotation plus ou moins érotique, mais qui, fondus ensemble, engendrent une composition particulièrement obscène par la concaténation des sens. Leurs connotations, d'abord floues ou indirectes, se précisent dans la direction de la paillardise pour composer des mélanges très hauts en couleurs. Considérons « boutte poussenjambions » (P21, 293) : les deux verbes « bouter » et « pousser » associés dans un tel contexte désignent doublement le mouvement de l'acte sexuel ; toutefois, adjoindre le

---

joyeux, éd. J. Koopmans, Genève, Droz, T.L.F., 1988 ; Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*.

[35] Nous reprenons ce texte d'Erasme en suivant les éclaircissements de T. Cave (*Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris, Macula, 1997 (1979), 1ère partie, chapitre I, p. 31-61).

[36] Pour des développements plus conséquents sur la *copia* et la *brevitas*, nous renvoyons à la lecture de J. Lecointe, qui expose en outre les techniques d'amplification (par l'interprétation, la reformulation, la dilatation...) et les procédés rhétoriques d'abréviation (*L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 576-594).

verbe « enjamber » aux deux précédents permet d'évoquer en un seul mot toute la complexité d'une scène érotique. L'efficacité individuelle de chaque mot s'est concentrée en conjuguant son effet à celui des autres dans la fusion que représente le mot-valise. Le désir de Panurge est dès lors on ne peut plus clair, ainsi exprimé dans toute sa crudité imagée. Le mot-valise a offert la possibilité d'évoquer simultanément trois actions, pour n'en composer qu'une qui à elle seule contient dès lors trois dimensions : l'action a pris un certain relief. C'était l'objectif recherché, car ce verbe arrive en clôture de tout un argumentaire ; conclusif, il invite à l'action de façon d'autant plus efficace qu'il est conjugué à l'impératif présent. Le verbe « sacsacbezevezinemasser » (Q5, 549) mérite également qu'on s'y arrête. Si les deux premières syllabes quasi onomatopéiques induisent le mouvement de saccade de l'acte sexuel, les autres verbes que l'on reconnaît dans le reste du mot ne font que le renforcer : « bezer » et « veziner » signifient « courir les filles, séduire » et « massir » veut dire « bourrer ». L'alliance de tous ces termes concentre en un seul verbe – verbe d'action(s) s'il en est – les préliminaires et les modalités de l'acte sexuel.

Les mots qui, séparément, évoquaient déjà des réalités paillardes font surgir une exactitude concrète, rendue plus puissante par leurs effets conjugués. Panurge s'exprime par ce biais avec l'efficacité directe et crue d'un langage vert à peine masqué par le néologisme. Grâce au mot bien choisi, les actes deviennent perceptibles, sensibles. La fusion du langage et de la pensée qui est à l'horizon de la *brevitas* s'opère dans la mesure où les mots de Panurge révèlent l'idée sans fard.

Toutefois, la *brevitas* n'est pas dissociable de la *copia*. Dans le lexique paillard de Panurge, côtoyant des mots ouvertement obscènes, se trouvent des mots qui n'ont rien, *a priori*, de grivois. « Lard », « poulains », « virolet »[17], et beaucoup d'autres, s'insinuent dans le discours et se fondent dans ce lexique par glissement métaphorique et contamination de sens. Or, en revenant à la théorie érasmienne de la *copia*, on comprend que l'idée d'abondance va de pair avec celle de la variation (*varietas*)[18]. Pour la mener à bien, Erasme préconise de suivre le modèle de la nature, qui prolifère sans se répéter. De fait, il semble que la profusion du monde naturel ait en effet servi de guide au lexique copieux de Panurge, vu la manière dont il varie les images en employant des expressions

[17] « Virolet » désigne ordinairement soit un jouet (un petit moulin à vent), soit un outil (une vrille), soit une épée à lame dentelée (pour ce dernier sens, voir J. Céard, éd. Livre de Poche, 1995, n. 37 p. 48).

métaphoriques[39] issues de domaines très variés. Sur les 154 mots ou expressions grivoises prononcées par le seul Panurge, 81 sont métaphoriques, soit 52 % des occurrences panurgiennes.

De nombreux termes inattendus entrent ainsi dans le champ lexical, issus de l'équivoque entre sens propre et sens figuré, ce dernier étant bien évidemment orienté dans le sens de la paillardise. Panurge métaphorise des objets pour leur donner un sens tendancieux, en se fondant avant tout sur une analogie de forme. Nous trouvons par exemple « braquemard », « virolet », et « espine », qui dans le discours de Panurge s'affranchissent respectivement des domaines militaire, quotidien et botanique, pour désigner le membre viril et entrer dans le domaine de la débauche ; remarquons aussi « baston », dont les deux uniques emplois à connotation obscène se trouvent dans la bouche de notre personnage[40]. Le transfert métaphorique s'opère aussi par analogie de propriétés, par exemple lorsque Panurge nomme son sexe « Priapus », lui donnant le nom d'une divinité féconde et gaillarde qui renvoie au contexte des Bacchanales. Le lexique grivois dont use Panurge puise à toutes sortes de sources, nature, mythologie, arsenal militaire, ustensiles quotidiens... Par conséquent, les mots qui composent les périphrases font preuve d'une grande hétérogénéité : « mannequins », « antiquaille », « ratouere », « logis », « fanfreluche », « entamer », « chevauchée », « pain », « caverne », « belutage » (= tamisage), « cullebuter »[41], « besogne », « couteau », et beaucoup d'autres, garantissent une multiplicité d'images qui sont tout d'abord souvent surprenantes, c'est leur originalité ; de plus, toutes sont simples à se figurer, ce qui permet à Panurge de façonner un lexique à la fois efficace en termes de représentation, et inépuisable. Ces emprunts à la nature et à la quotidienne parfois la plus proche constituent en effet une réserve illimitée par son principe même.

---

[38] *De Copia*, Livre I, chapitre 8.

[39] Dans les tableaux fournis en annexe 1, les termes métaphoriques apparaissent en caractères gras. Un rapide coup d'œil permet ainsi de remarquer que la plupart d'entre eux sont le fait de Panurge : le personnage montre dans ce domaine un pouvoir de création prolifique.

[40] Sur 71 occurrences du mot « baston » dans toute l'œuvre, deux seulement prennent le sens métaphorique de sexe masculin, et elles se trouvent dans le discours de Panurge. Pour d'autres exemples de mots ordinaires employés dans un sens grivois par le seul Panurge, voir annexe 1, tableau n°1, notes 4, 11, 14, et 26.

[41] Concernant l'évolution sémantique de ce mot vers l'obscénité, le *Dictionnaire historique de la langue française* d'A. Rey (1992) explique que le sens courant de « tomber, faire tomber à la renverse » a donné le sens spécial érotique de « renverser (une femme) pour la posséder » ; dès le moyen français, les sens

De fait, même les mots les plus neutres (« chose », « chosette ») peuvent devenir paillards suivant leur contexte énonciatif. En outre, la contamination de sens qui fait glisser la réalité désignée vers l'obscénité peut parfois advenir par interaction entre les sonorités. C'est ainsi par exemple que « maistre Jean Jeudy » se double de « maistre Jan Chouart », remplissant un champ lexical en expansion, ou que « sabourer » varie avec son paronyme « labourer », de façon à s'en faire un synonyme[42].

Quel que soit le mode de constitution de ce lexique, il s'avère toujours, par la force et la variété des images convoquées, un puissant stimulant pour l'imagination. C'est là sans doute l'intérêt de recourir à la *copia*. En effet, pourquoi faire preuve d'un vocabulaire si abondant, si ce n'est pas dans l'objectif de séduire ? Reste à savoir qui Panurge entend séduire.

Considérons pour cela les moments où le personnage est le plus prolixe. On trouve d'abord les récits plaisants de la façon de bâtir les murailles de Paris, puis les explications de Panurge sur ses mauvais tours[43]. C'est donc par la force de l'émulation, en rapport avec le contexte narratif, que Panurge exerce son imagination pour trouver des mots nombreux. On constate une paillardise croissante de son discours à mesure que l'auditoire manifeste sa satisfaction, généralement en riant, ou son incrédulité. La surenchère gagne le lexique par exemple dans un récit comme celui du chapitre 15, où le géant lance l'apologue du lion et de renard en riant à gorge déployée (« Ho, ho, ha, ha, ha ! », 182), en posant des questions, et remercie finalement Panurge en lui faisant l'honneur de le vêtir de sa livrée. Le lexique gaillard de ce chapitre, encouragé en quelque sorte par l'auditeur « bénévole » qu'est Pantagruel, montre les jeux déjà mentionnées sur « esmoucher », et leur adjoint les termes « callibistrys », « braquemard », « embourrer ».

Cependant, la meilleure émulation qui soit dans le domaine de la sensualité demeure l'aiguillon amoureux. L'être à séduire est donc, outre le public, celui sur lequel Panurge a jeté son dévolu. Quelle immense productivité lexicale lors des chapitres 21 et 22 du *Pantagruel*, lorsque Panurge s'est entiché d'une dame parisienne La situation contextuelle des fantasmes conjugaux du personnage pendant tout le *Tiers Livre* est aussi

coexistent, puisqu'on connaît déjà le terme « cullebute » au sens de « pénis » (XVe siècle), en même temps que le sens usuel du substantif (celui d'une chute brusque).

[42] « Je laboureray / Tant et plus, et sabboureray / A guoguo » (245, 835). Ce procédé de contamination de sens par la proximité sonore sera largement développé lorsque nous évoquerons les listes du *Tiers Livre*

[43] *Pantagruel*, chapitres 15 et 17 : voir le relevé concernant ces chapitres en annexe 1 (tableau n°1).

stimulante pour le développement de ce type de vocabulaire. Dans le premier cas, on note une inventivité formidable pour désigner – et vanter – non seulement le membre viril (« maistre Jean Jeudy », « mon couteau », « mon sergent », « maistre Jan Chouart », « le vit »...), mais aussi et surtout l'acte désiré (« être couverte de ma race », « jouer les mannequins à basses marches », « faire un transon de chère lie », « demander logis », « sonner une antiquaille », « trouver les alibitz forains et petitz poullains grenez en la ratouere », « le vit monte », « accoler », « venir au dessus », « baiser », « frotter son lard », « faire la combrecelle », « jocqueter »). Similairement, ce sont cinquante-deux nouveaux termes appartenant à ce champ lexical qui apparaissent dans le *Tiers Livre,* soit environ un quart du total, alors que Panurge cherche à montrer que sa femme lui fera bonne chère et qu'il sera pour elle un bon et joyeux mari. Ce type de discours entraîne une profusion de termes qui tous tentent d'être plus évocateurs les uns que les autres. Dans un objectif qui est pragmatique, puisque dans ces deux derniers cas Panurge cherche à convaincre, aucun mot n'est trop fort, ni trop vif, pour persuader. C'est ainsi que notre personnage donne libre cours à sa créativité, en employant dans le *Tiers Livre* des termes très variés et parfois fort insolites : nous ne citerons que « saulcer son pain » (ch. 12), « brimballer » (ch. 25), « messer Cotal d'Albingues » (ch. 27) et renvoyons pour les autres termes aux tableaux en annexe.

Vouloir séduire donne donc au locuteur des impératifs créatifs. Il ne déploie jamais autant d'énergie que quand il est amoureux. Dans le contexte de l'expression du désir, on comprend que le fait de varier les formulations signifie multiplier ses chances de succès : derrière la profusion copieuse se profile l'espoir que parmi tous ces mots, il y en ait un au moins qui fasse mouche. Il est interdit au personnage, en toute logique, de ne procéder qu'à une morne répétition – la copie est l'ennemie de la *copia*, les créations de Panurge le montrent bien.[44].

Soulignons effectivement l'évolution réelle que le personnage fait subir au lexique qu'il renouvelle et enrichit sans cesse au fil des différents livres. Si la création semble plus importante dans le *Pantagruel*, elle ne se tarit cependant pas dans les livres suivants. Le classement du tableau n°1 que nous proposons en annexe tente de mettre en évidence cette particularité : nous aurions pu regrouper les termes par unités thématiques (selon ce qu'ils

[44] Rabelais poursuit et illustre à travers le langage de Panurge cette idée qu'Erasme développe dans le *De Copia*, comme le précise T. Cave (*Cornucopia*...*op. cit.*, 1997, p. 32 et 50).

désignaient) ou tout simplement par ordre alphabétique (pour les retrouver plus facilement) ou encore par ordre d'apparition dans l'œuvre tout entière. Or, nous avons fait le choix d'un ordre chronologique d'apparition des mots centré sur le discours de Panurge de façon à ce que soit visible ce phénomène : de nouveaux mots apparaissent sans cesse jusqu'au *Cinquième Livre* dans le discours de Panurge – on en dénombre vingt inédits pour ce dernier livre. L'ensemble du lexique ne se réduit donc pas à une création initiale mas.. e à laquelle succède ensuite sa simple répétition. En témoignent par exemple « estriller » mot nouveau au *Quart Livre*, « remuement », qui n'apparaît pas avant le 27e chapitre du *Cinquième Livre*, ou encore « espine », qu'on ne trouve qu'à son 46e chapitre. Manifestement, le changement est la règle, en sorte que le membre viril se métamorphose au fil de l'œuvre, prenant différentes apparences, en fonction des noms divers qu'on lui affecte. Du « braquemard » du *Pantagruel* à l'« espine » du *Cinquième Livre*, la braguette de Panurge a pris bien des formes. Certains mots n'arrivent que tardivement, d'autres n'interviennent qu'une fois, dans le premier livre, et ne seront pas repris : cet aspect évolutif mérite d'être souligné dans la mesure où, conjugué à la profusion dont le mode de fabrication, nous l'avons constaté, est inépuisable, il fait ressortir la *copia* comme principe moteur du vocabulaire de Panurge.

Grâce à l'abondance et à l'évolution du lexique, la prolifération des mots n'est pas répétitive, de sorte que Panurge répète son désir sexuel sans pour autant se répéter. Il fait preuve de la souplesse qu'Erasme réclame pour condition de la *copia* :

> Le grand mal [la répétition sans variation] peut être aisément évité par tous ceux qui ont acquis la facilité de transformer la même pensée [*sententiam*] en plus de formes que celles empruntées par Protée.[45]

Panurge, nouveau Protée, n'a pas qu'un mot à la bouche, même s'il n'a qu'une idée en tête.

2. Le « ladre vert »

La diversité, l'inventivité, la multiplicité des mots sont au service de l'idée obsédante. La « cornucopie » grivoise qui se déploie sous les yeux du lecteur semble être

[45] Erasme, *De Copia*, cité par T. Cave (*Cornucopia*, *op. cit.*, 1997, p. 50).

plutôt le fait de Panurge que des autres personnages. Cet aspect est patent lorsque l'on compare les deux tableaux proposés en annexe. Nous avons choisi de séparer le lexique recensé dans les interventions de Panurge de celui qui n'apparaît pas dans ses paroles. Il est aisé alors de remarquer que les termes gaillards qui ne figurent pas dans le discours de Panurge (tableau n°2) représentent une proportion assez faible par rapport à la totalité : 42 entrées sur 196, soit environ 1/5 du total. Par conséquent, Panurge prononce à peu de choses près les 4/5 des mots obscènes de l'œuvre.

Voilà pourquoi nous pouvons appeler Panurge, comme le fait frère Jean, le « ladre vert » (Q66, 696). Ce sont les lépreux très libidineux qui sont surnommés ainsi. M. Simonin cite ces explications de Guillaume Bouchet :

> (...) les ladres ont plus de plaisir aux femmes que les autres, et sont quasi tousjours dessus, à raison de la chaleur estrange qui les brusle par le dedans, et aussi que leurs vases spermatiques sont remplis de grosses humeurs cruës, visqueuses et flatteuses, qui font enfler et dresser le trinquet ; à cette cause plusieurs femmes ayans eu affaire à des ladres, ont souhaité que leurs maris le fussent.[46]

Sur toutes les occurrences d'un mot, il apparaît fréquemment que celles qui se trouvent être dites par Panurge sont les seules à avoir une connotation libidineuse, ou du moins équivoque. Les exemples des mots « baston », du verbe « couvrir », déjà cités[47], dont les seules occurrences à connotation obscène sont les occurrences panurgiennes, sont très éloquents, à tel point qu'on est tenté de reconnaître ici un trait langagier du personnage, une caractéristique qui modèle sa singularité. Il n'est pas question, alors, nous semble-t-il, de transfiguration du lexique obscène qui trouverait une rédemption dans le lyrisme qu'il occasionne, comme le suggère F. Rigolot[48]. L'obscénité ne constitue pas, à notre avis, un simple point de départ destiné à être dépassé, mais un trait du lexique de notre personnage, pris pour son outrance même, qui n'est au service de rien d'autre qu'elle même, et développant sa propre logique licencieuse.

---

[46] M. Simonin cite G. Bouchet dans une note de son édition du *Cinquième Livre* (François Rabelais, *Œuvres complètes*, La Pochothèque, 1994 : n. 33, p. 1440). La citation est tirée des *Sérées*, l. III, s. xxxvi, éd. de Rouen, L. Loudet, 1635, p. 708-709. L'expression « ladre vert », d'abord prononcée par frère Jean à l'attention de Panurge à la fin du *Quart Livre*, est reprise par Panurge au *Cinquième Livre* pour qualifier le frère Fredon, lorsque celui-ci concède qu'il s'illustre dans le déduit six fois par jour et dix fois par nuit (C27, 796).

[47] Voir note 40 du présent chapitre.

[48] F. Rigolot, *Les Langages...op. cit.*, 1972, p. 118-119.

C'est pourquoi les mots les plus usuels peuvent prendre dans son discours une tournure obscène, profitant d'une équivoque pour sortir de leur domaine de référence habituel. Ainsi « génitif », qualifiant le couillon, sort du domaine de la grammaire qui l'avait amené (« c. gérondif, c. génitif », T26, 433) pour se rapprocher de la consonance de « génitoire » – et aussi du sens de ce mot[49] – par sa proximité avec l'isotopie développée d'une part grâce aux qualificatifs qui suivent (« actif », « gigantal », « vital ») et bien sûr d'autre part avec « couillon ». Ce substantif invariant, qui n'est pas exempt de connotations lestes, pèse du reste d'une influence pernicieuse tout au long de la liste, de sorte que certains qualificatifs qui n'avaient rien de vert en prennent les nuances par contamination sémantique : il en va ainsi des mots « hochant », « Satyricque », « martelant », « d'appetit », « manuel » ou « guoulu » par exemple.

Panurge tient à tout moment des propos grivois. Quitte à ce que ce soit une digression par rapport au fil de la narration, il ne manque pas de faire des interventions intempestives qui semblent tout à fait déplacées. Il fait dès lors songer au Priape du prologue du *Quart Livre*. N'oublions pas en effet que l'histoire de Couillatris, ou du moins les prolongements nombreux qu'elle connaît sont le fait d'une sorte d'aparté de Priape. Tandis que Jupiter, ayant réglé le cas du paysan, est déjà passé à une autre affaire, sérieuse, qui requiert l'attention des dieux,[50] Priape, appuyé contre la cheminée, se permet depuis son encoignure – le texte dit « coing » – une digression d'ordre sémantique, concernant la polysémie du mot « coingnée ».

> Priapus restoit debout au coing de la cheminée. Il entendent le rapport de Mercure, dist en toute courtoysie et Joviale honesteté : « Roy Juppiter, on temps que par vostre ordonnance et particulier benefice j'estois guardian des jardins en terre, je notay que ceste diction Coingnée est equivocque à plusieurs choses. Elle signifie un certain instrument, par le service duquel est fendu et couppé boys. Signifie aussi (au moins jadis signifioit) la femelle bien à poinct et souvent gimbretiletolletée. Et veidz que tout bon compaignon appelloit sa guarse fille de joye, ma Coingnée. » (Qpr, 530)

Ce développement, dont nous ne reprenons que le début, fait intervenir à partir des trois dernières lignes une colossale rupture de ton, puis, la première surprise passée, occasionnera un intermède plaisant, qui fera rire l'assemblée des dieux de l'Olympe, tout

[49] A tel point que nous avons jugé bon de faire figurer « génitif » dans le tableau du lexique grivois en annexe 1 (sous l'entrée « génitoires »).

en proposant une issue plus complexe et plus polysémique à l'histoire de Couillatris. Cette intervention qui tend à amuser la compagnie par des jeux grivois, et à dévier le cours d'un épisode *a priori* sérieux, est assez comparable à l'attitude de Panurge en bien des moments, et notamment quand il n'est pas au centre de l'histoire. Relégué momentanément dans un « coing », sa position à distance le pousse à intervenir en décalage par rapport au sujet dominant, auquel il ne participait pas. C'est ce qui se produit lorsqu'il interrompt la litanie de « j'y vis » prononcée par le narrateur qui raconte leur visite au pays de Satin. Comme l'avait fait Priape, il profite d'une brèche polysémique, en choisissant la licorne pour les propriétés de sa corne qu'il dit être comparables à celles de sa propre « corne nerveuse » :

> Une d'icelles [des trente-deux unicornes] je [le narrateur] vy accompagnée de divers animaux sauvages, avec sa corne emunder une fontaine : *là, me dist Panurge, que son courtaut ressembloit à ceste Unicorne, non en longueur du tout, mais en vertu et en proprieté* : car ainsi comme elle purifioit l'eau des mares et fontaines, d'ordure ou venin aucun qui y estoit, et ces animaux divers en seureté venoient boire aprés elle, ainsi seurement on pouvoit après luy fatrouiller sans danger de chancre, verole, pisse-chaude, poullains grenés, et tels autres menus suffrages : car si mal aucun estoit au trou mephitique, il esmondoit tout, avec sa corne nerveuse. (C29, 800-801 ; nous soulignons)

C'est là une digression hors contexte qui fait perdre le fil des étrangetés souvent merveilleuses du pays de Satin rapportées par le narrateur, pour revenir au ton grivois propre à Panurge. Il semble alors que son domaine de prédilection réside dans la verdeur de ton : n'est-il pas singulier qu'il interroge le Frère Fredon systématiquement et uniquement[51] sur ses pratiques sexuelles ? Le personnage s'illustre dans une parole que l'on peut qualifier de priapique.

Existe-t-il pour autant des mots spécifiquement panurgiens ? Dans le tableau d'occurrences constitué en annexe, beaucoup sont des formes uniques sans être des néologismes, hapax utilisés une seule fois (comme « venir au dessus », « mon couteau », « jocqueter » ou « trousser »), ou employés plusieurs fois mais uniquement par notre personnage (tels le pourtant très banal « coucher », qui ne figure jamais dans les discours

---

[50] « Çà, ça, que ceste congnée soit rendue. Qu'il n'en soit plus parle. Resoulons le different du clergé et de la Taulpeterie de Landerousse. Ou en estions nous ? » Jupiter, en prononçant ces paroles, montre qu'il considère classée l'affaire de Couillatris (Qpr, 529).

[51] M. Huchon montre que l'ensemble de l'entretien avec Fredon s'apparente à un pastiche des interrogatoires de confession, dont les normes figuraient alors dans des manuels. La forme adoptée reprend donc celle des confessions, tandis que le sujet choisi s'y prête particulièrement bien : l'aveu du péché de chair est effectivement prévisible dans le cadre de la confession : voir M. Huchon, « Archéologie du *Ve Livre* », *Rabelais en son demi millénaire*, 1988, p. 19-28, notamment p. 25.

des autres personnages, et les mots « accoler », « braquemarder »). Que des mots si communs ne soient employés que par Panurge, cela pose question, et vient plaider en faveur de l'idée selon laquelle ce lexique est celui qui caractérise le ton du personnage. Il singularise sa voix, et permet de la reconnaître entre toutes les autres.

La contagion est en effet assez rare sur les personnages qui l'accompagnent. Nous n'avons relevé qu'un passage où le pouvoir incitatif du lexique grivois de Panurge est bien marqué. Ce cas se présente quand la joyeuse compagnie a défait les six cent soixante chevaliers dans le port d'Utopie. Leur prisonnier les informe de l'armada de Loupgarou et, après avoir énuméré les différentes troupes, leur équipement, l'arsenal militaire, mentionne la présence de

> cent cinquante mille putains belles comme deesses (...) dont les aulcunes sont Amazones, les aultres Lyonnoyses, les aultres Parisiannes, Tourangelles, Angevines, Poictevines, Normandes, Allemandes, de tous pays et toutes langues y en a. (P26, 306)

Cette débauche de promesses féminines suffit à mettre l'eau à la bouche de Panurge, qui, laissant de côté la question du combat, s'exclame immédiatement « Voylà pour moy », et s'attache à ce sujet affriolant alors que Pantagruel demeure préoccupé par les forces en présence : « Voire mais (dist Pantagruel) le Roy y est il ? » (P26, 307). Or, Panurge expédie la question de la victoire, qu'il considère comme acquise, pour se « soucier quelque peu d'un cas » :

> -- Et qu'est ce ? dist Pantagruel.
> -- C'est (dist Panurge) comment je pourray avanger à braquemarder toutes les putains qui y sont en ceste aprés disnée, qu'il n'en eschappe pas une, que je ne taboure en forme commune.
> -- Ha, ha, ha », dist Pantagruel. (*ibid.*)

Le rire du géant a son importance, car, tel un consentement au penchant grivois pris soudainement par le discours, il semble entraîner les autres personnages vers le ton léger, voire obscène, introduit par Panurge. Une fois qu'il a lancé le thème gaillard, Panurge est donc suivi comme s'il servait de modèle d'inspiration pour les personnages présents. Tous, l'un après l'autre, se dévergondent et s'aventurent, chose rare et notoire, sur le terrain lexical installé par Panurge

> Et Carpalim dist : « Au diable de biterne ! par Dieu, j'en *embourreray* quelque une.
> -- Et je, dist Eusthenes, quoy ? qui ne *dressay* oncques puis que bougeasmes de Rouen, au moins que *l'aguille montast jusques sur les dix ou unze heures*, voire encores que *l'aye dur et fort* comme cent diables.

-- Vrayement dist Panurge, tu en auras des plus grasses et des plus refaictes.
-- Comment (dist Epistemon) tout le monde *chevauchera* et je meneray l'asne, le diable emport qui en fera rien. Nous userons du droict de guerre : *qui potest capere capiat.*
-- Non, non, dist Panurge. Mais atache ton asne à un croc, et chevauche comme le monde. »
Et le bon Pantagruel ryoit à tout, puis leur dist. « Vous comptez sans vostre hoste. J'ay grand peur que devant qu'il soit nuyct, ne vous voye en estat, que ne aurez grande envie d'*arresser*, et qu'on vous *chevauchera* à grand coup de picque et de lance. (*ibid.*, nous soulignons) [52]

Le lexique de Panurge paraît de cette manière influencer celui des autres en le débauchant, à son exemple. Mais le cas reste assez isolé[53]. Il n'en demeure pas moins que c'est ce personnage que choisit Rabelais pour raconter les histoires les plus scandaleuses : c'est Panurge qui se charge de l'apologue du lion et du renard et de la vieille, de l'explication grivoise concernant la longueur si petite des lieues en France, ainsi que de l'histoire sulfureuse de la sœur Fessue.

Panurge, en tant que ladre vert, semble alors tout désigné pour assumer ces épisodes plus crus. On pourrait penser cependant qu'il partage ce type d'inspiration libertine avec frère Jean, moine réputé pour sa paillardise[54]. Toutefois notre recherche lexicale nous indique qu'il n'en est rien. Le vocabulaire obscène est certes relayé par frère Jean, mais encore *a minima* par rapport à l'investissement discursif du narrateur, qui s'impose comme

[52] Nous avons fait figurer en italiques les mots ou expressions gaillardes qui envahissent le discours des interlocuteurs de Panurge. Notons cependant que la dernière occurrence du verbe « chevaucher » reprend dans la bouche de Pantagruel un sens qui se détache de la pure grivoiserie. Alors que le verbe avait, pour ses deux apparitions précédentes, un sens exclusivement obscène, sa reprise par le géant ramène l'ensemble vers le contexte guerrier, un moment perdu de vue. La menace d'être chevauché « à grands coups de picques et de lances » évoque un possible dénouement malheureux pour les soudards, s'il étaient surpris par leurs ennemis au moment fatidique où ils exercent leur « droict de guerre ». La chevauchée changerait de tournure.

[53] On le retrouve après le dialogue avec Fredon. Les questions de Panurge ayant pratiquement toutes été orientées sur les usages sexuels du moine entraînent une discussion entre pantagruélistes sur le thème de la période de l'année la plus propice aux pratiques érotiques : Epistémon, Pantagruel, frère Jean ont recours au vocabulaire spécifique qu'exige ce sujet (*Cinquième Livre*, ch. 28). A noter la colère d'Epistémon, qui est tenté à cette occasion de réviser l'opinion favorable qu'il avait de Panurge : « si d'ailleurs ne m'estiez congnu, vous me creeriez en l'entendement opinion de vous peu honorable » (C'28, 799).

[54] F. Rigolot, dans son article « 'A plus *bas* sens interpréter' : frère Jean et la 'matière de bréviaire' » (*ER* XXXIII, 1998, p. 41-53), analyse les réinterprétations équivoques par frère Jean de la « matière de bréviaire ». Ses exégèses, dans le *Gargantua*, vont certes au rebours des canons de l'Eglise, pour équivoquer tantôt sur la cuisine, tantôt sur le domaine charnel, c'est-à-dire autour du bas corporel, laissant systématiquement de côté le spirituel. Les citations bibliques sont généralement glosées par le moine dans un sens opposé à celui qu'attendrait le lecteur. Le constat de cette inversion (haut/bas) rejoint les analyses de M. Bakhtine (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, *op. cit.*, 1970).
Il nous semble que ce rôle de glossateur incongru tenu par frère Jean dans le *Gargantua* se trouve délégué ensuite à Panurge dans le *Tiers Livre*, nous nous préoccuperons de ce passage de la parole provocatrice dans notre seconde partie (chapitres 6 et 7).

le seul réel concurrent de Panurge sur ce terrain. La communauté de paillardise entre Panurge et frère Jean n'est donc qu'une apparence couramment admise, certes, mais non vérifiable sur le plan lexical. On conviendra en effet qu'il y a en réalité très peu de reprises de termes chez frère Jean : 14 mots de Panurge seulement sont réutilisés par frère Jean, et 7 mots sont prononcés par ce dernier sans qu'il les ait entendus chez Panurge ; 4 d'entre eux seulement sont complètement uniques et originaux, c'est-à-dire propres à frère Jean (« ad te levavi », « bas et menu populaire Troglodyte », « anneau », « saigner »). En revanche, les mots partagés par le narrateur et Panurge sont bien plus nombreux (30 occurrences au moins, dont beaucoup sont employées à plusieurs reprises). Les termes non empruntés à Panurge que prononce le narrateur dépassent en quantité ceux de frère Jean (11 contre 7) ; parmi ces 11 expressions, 6 sont strictement originales[55].

Frère Jean est en fait moins préoccupé par le sexe que par la cuisine et le champ de bataille. C'est dans cette double perspective qu'il se détourne de la messe et du statut de moine. En fait, il refuse d'être « moine ocieux », ce qui l'engage dans l'action :

> Maintenant tel est nostre bon frere Jean. (...) Il n'est point bigot, il n'est poinct dessiré, il est honeste, joyeux, deliberé, bon compaignon.
> Il travaille, il labeure, il defent les opprimez, il conforte les affligez, il subvient ès souffreteux, il garde les clous de l'abbaye. (G40, 111)[56]

Néanmoins, il est moins « crieur de sauce verte » que Panurge, et manifeste même, à l'occasion, sa désapprobation envers le trait panurgien (lorsqu'il le traite de « ladre vert » dans le *Quart Livre*, ce n'est pas un compliment).

S'impose donc l'idée que, de tous les personnages, c'est le narrateur qui s'illustre le mieux dans ce lexique après Panurge ; il utilise, dans ce champ lexical, des mots nouveaux par rapport à ceux de Panurge. Si le lecteur souhaite enrichir encore la « cornucopie de joyeuseté » après avoir recensé les termes de Panurge, il devra se tourner de préférence vers le narrateur.

---

[55] Ce compte ne prend en considération que les mots prononcés par « je », qu'il soit narrateur auteur ou narrateur-personnage. Si l'on s'occupe du narrateur-auteur, on doit ajouter les mots – fort nombreux et créatifs, car ils sont presque tous métaphoriques – des gouvernantes de Gargantua, mais aussi de Priape, autant de discours pris en charge par l'auteur (omniscient dans le *Gargantua* comme dans les prologues) alors que Panurge est absent de ces épisodes.

[56] C'est Gargantua qui le présente ainsi, et frère Jean confirmera ce portrait peu après avec la revendication : « Jamais je ne suis oisif » (*ibid.*). D'autres moments dans l'œuvre affirment que cette activité fébrile est constitutive du personnage du moine.

Le priapisme semble donc un trait constitutif du personnage de Panurge, vérifiable par le partage déséquilibré du lexique gaillard. Caractérisant son idiolecte, il ferait reconnaître à coup sûr une réplique de ce personnage. En outre il lui permet de manifester dans ses discours une inventivité réelle, de mettre en œuvre une *copia* inépuisable ; cela le rapproche de la position de l'auteur qui lui aussi se place en remueur de tonneau « inexpuisible », joyeux et railleur, à la fois créatif et faisant preuve d'une verve illimitée. Rabelais singularise ainsi la parole de Panurge, en lui réservant ce domaine qui est aussi le sien en tant que narrateur, et qui donne au personnage, à l'instar de l'auteur des prologues, une voix condamnée à tenir tête aux grincheux et aux choqués. Cependant, Panurge a le privilège insigne de pouvoir, parce qu'il est personnage, se venger des pudibonds hypocrites dans le cadre de la fiction, chose que ne pouvait pas faire le narrateur des prologues. Car, qu'inflige Panurge à la dame de Paris, si ce n'est une revanche prise contre les gens qui « regardent par un pertuis » mais se défendent d'y toucher et s'offusquent de mots ? La fiction seule, par le passage à l'action, rend possible la mise en œuvre des implications qui referment les prologues, et ce rôle dans la fiction est dévolu à Panurge. C'est son langage si particulier qui offre la possibilité de comprendre cette caractéristique essentielle.

Nous déduirons de toutes ces remarques qu'il est possible de reconnaître la parole de Panurge à ce qu'A. Tournon appelle la *facundia*[57], c'est-à-dire le principe de l'association libre des genres littéraires entre eux, des mots entre eux, des différents sens d'un mot. Puisque chaque mot est susceptible, dans le discours de Panurge, d'être infléchi dans un sens obscène, ou de faire émerger l'équivoque, son discours fait preuve d'une mobilité qui interdit les significations arrêtées ou définitives, et suppose une parole vive. En se distinguant des usages convenus, celle-ci se détache de celle des autres personnages ; en enrichissant le champ lexical, elle multiplie les modes d'expression, mêle les catégories d'ordinaire séparées, transgresse les limites des codes établis. C'est ainsi que nous entendons, avec G. de Rocher et A. Tournon, la *facundia* : « free association – a sort of cerebral permissiveness when confronted with one time historical, mythological or fictional conflicts »[58]. Le conflit ici n'est que linguistique, ou rhétorique, Panurge trompant

[57] Voir l'article déjà cité d'A. Tournon intitulé « Le paradoxe menippéen dans l'œuvre de Rabelais », 1988, notamment p. 315.

[58] G. de Rocher, « The fusion of Priapus and the Muses : rabelaisian metaphors in the Prologue to the *Quart Livre* », *Kentucky Romance Quarterly*, XXVII, 1980, p. 416.

systématiquement les attentes de l'auditeur ou du lecteur qui connaît le dictionnaire et les outils rhétoriques, en matière de genre comme en matière de sens.

Ce Panurge qui mélange les genres mérite bien son titre de châtelain de Salmigondin : le mot « salmigondin » désigne en effet un mélange de viandes déjà cuites[59]. En cuisinant les morceaux déjà connus du lexique de la langue française à sa propre sauce (« verte »), il ne falsifie pas, comme le ferait un sophiste, mais fait entendre une parole dans la langue[60]. Cette voix manifeste une habileté, une souplesse, un sens de l'humour, en somme une attitude surprenante et singulière vis-à-vis de la langue, qui s'illustre dans une parole dynamique et enthousiaste.

[59] Nous reviendrons de manière plus approfondie, au chapitre 4 (3e section), sur la définition du mot « salmigondin ».

[60] Nous entendons « langue » et « parole » dans leur sens saussurien : tandis que la langue désigne la composante collective du langage, la propriété commune de tous ceux qui emploient un code donné, la parole correspond à une pratique individuelle de la langue, acte particulier et propre à chacun, par lequel l'utilisateur s'approprie le code en actualisant certaines de ses potentialités (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* [1972], Paris, Payot, 1985).

CHAPITRE 3

L'IVRESSE D'UNE PAROLE INSPIREE

La production lexicale si variée dans le domaine grivois témoigne d'un aspect essentiel de la capacité dont Rabelais a doté Panurge : le pouvoir de transformer sa pensée en de multiples formes, sans effort apparent. Cette compétence encyclopédique, la *copia*, permet au personnage de produire un discours spontané, intuitif, adapté à la situation. Savoir improviser « met à l'abri des indécisions, des hésitations et des silences embarrassants », dit Érasme (*De copia*, I, 8)[1]. Une telle facilité à se mouvoir dans la langue, à trouver de quoi alimenter sa parole, ne dispense pas nécessairement Panurge des affres de l'indécision – le *Tiers Livre* le montre suffisamment – mais du moins elle lui fait en effet éviter les silences. Les paroles ainsi improvisées conviennent à la circonstance, elles sont dites « inspirées » parce qu'elles viennent « à propos » au locuteur[2]. Les autres personnages sont parfois dans l'incapacité de prononcer une parole : l'exemple de Gargantua enfant, pleurant comme une vache et se cachant le visage dans son bonnet parce qu'il ne sait comment répondre à un compliment, frappe le lecteur[3] ; les silences de Pantagruel sont également signalés, ils sont le plus souvent signes de sa perplexité, ou de sa désapprobation. Or, que Panurge soit perplexe, fâché, ou ignorant de la question en cours, jamais il ne manque d'arguments, de bons mots, de formes discursives – même

[1] Cité par T. Cave, *Cornucopia*, *op. cit.*, 1997, n. 1, p. 150.

[2] Voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, 1993, p. 333.

[3] « ... et ne fut possible tirer de luy une parolle, non plus q'un pet d'un asne mort » (G15, 45).

alambiquées ou sophistes – pour répondre. Il garde toujours, semble-t-il, la faculté d'avoir « le dernier mot ».

Cette caractéristique trouve toute son énergie et sa raison d'être dans le cadre de l'échange oral. Quand les autres sont muets, s'il ne reste qu'un personnage qui parle, c'est immanquablement Panurge, jamais à court d'inspiration, quelle qu'en soit la source (service du vin ou service divin). L'ivresse verbale marque le discours de Panurge. Quelle que soit la situation, quel que soit l'interlocuteur, Panurge est le personnage rabelaisien qui a toujours quelque chose à dire. Nous l'avons vu, il improvise des pastiches, des pièces poétiques, il parle sans efforts visibles dans différentes langues étrangères, il imite, il crée, il fabrique des listes vertigineuses, il profère toutes sortes d'imprécations, et lorsqu'il se tait c'est son corps qui parle. Sa repartie ne se limite pas au domaine des mots, puisqu'il s'exprime aussi face à Thaumaste par gestes et spontanément (sans avoir étudié la veille, contrairement à ce que comptait faire Pantagruel s'il avait eu à soutenir le même dialogue) : son expression est multiple, soit érudite, soit populaire, soit « naturelle » (scatologique), soit animale (cris de peur). S'il est muet, c'est souvent qu'il est absent.

Ainsi, il semble avoir toujours à sa disposition une parole appropriée à la situation ; c'est une capacité que Quintilien nomme « firma facilitas »[4], qu'il associe au concept de maîtrise, et qui suppose en outre, comme le souligne T. Cave[5], les notions de force et d'énergie. Selon Quintilien, l'improvisation est rendue possible par la thésaurisation d'un matériau langagier copieux (inventaires de figures, de mots, de lieux communs, d'anecdotes...) mobilisable à tout instant, thésaurisation qui a été faite par la mémoire – agent essentiel entre la pensée (*inventio*) et l'énonciation (*elocutio*) – en vue d'une dépense ultérieure, et qui assure à son possesseur une maîtrise rhétorique. A l'évidence, nous l'avons constaté, Panurge dispose d'une vaste réserve de figures et de termes. Un personnage qui « mange son blé en herbe » et montre une grande satisfaction à dissiper tout son bien, en disant que cela favorise les retours et les échanges, ne peut manquer d'être attiré par ce que les théoriciens définissent comme la dépense sans compter, la prodigalité, dans le domaine de la parole. L'application de la notion de dette à la sphère du langage paraît cohérente, et participe de la logique du personnage. Les arguments avancés dans l'éloge des dettes prennent en effet tout leur sens et toute leur force dans l'espace du

[4] Quintilien, *Institution oratoire*, t. VI, livre X, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

[5] T. Cave, *Cornucopia* – *op. cit.*, 1997, p. 150-166 (ch. 4 : « Improvisation et inspiration »).

dialogue, où, de la même façon, l'absence d'échange (le mutisme) signifie la fin du dialogue – comme l'absence de dettes entraînait la fin du monde.

Trois formes de discours nous semblent illustrer cette capacité d'improvisation, de parole vive, libre et dynamique, offerte au personnage. Il s'agit respectivement des paroles désordonnées qui surprennent lors de l'épisode de la tempête, des rimes du *Cinquième Livre* que nous associerons aux listes blasonnantes du *Tiers Livre* en raison de leur souci commun pour les jeux de sonorités, et enfin des contes que dit Panurge tout au long de l'œuvre.

Ces trois aspects de la parole de Panurge définissent en réalité trois modalités de l'improvisation. Tout d'abord, on reconnaît dans les onomatopées de la tempête une parole soumise à la passion, non maîtrisée, fortuite et caractérisée par son intempérance et son « naturel ». Ce type d'expression a souvent été qualifié de logorrhée par la critique. Les rimes et les listes, fragments de poésie, semblent composées différemment, car, ayant pour origine une divine fureur, elles sont supposées avoir été inspirées par une source plus noble. Les contes enfin déploient l'*enargeia* due au talent du conteur, selon une improvisation qui apparaît de plus en plus comme l'expression d'une maîtrise des outils rhétoriques et linguistiques. Circulant de la passion à l'action concertée, la parole de Panurge se déploie sous ces trois formes comme une parole ivre, au sens où elle paraît à la fois spontanée, inspirée, dynamique et débridée.

A. LA SURPRISE DANS LE DISCOURS : L'EXPRESSION DE LA PASSION

1. Le choix du discours direct : Panurge et Cingar

Folengo, dans l'*Histoire maccaronique de Merlin Coccaie*[6], raconte au livre XII un épisode de tempête en mer qui présente de nombreux points communs avec celle du *Quart Livre*. Folengo mérite bien sur surnom de « prototype de Rabelais », inclus dans le sous-

[6] L'édition utilisée pour les références est la suivante : *Histoire maccaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais*, nouvelle édition revue et corrigée sur l'édition et la traduction de 1606, Paris, Garnier frères, 1876.

titre de l'œuvre citée[7]. Si on compare la tempête du *Quart Livre* et celle qui figure chez Folengo, une différence importante apparaît. Le personnage de Cingar est aussi effrayé que son homologue Panurge, mais le cas de Cingar est traité rapidement, comme s'il était indigne d'être montré.

> Cingar seul trembloit en un coing, et, pour la peur qu'il avoit de mourir, lascha son ordure en ses chausses : les limes sourdes, les crochets, les tenailles, ne luy servoient pour lors de rien, ny les subtilitez d'un singe, ny les finesses d'un renard. (p. 184)

La situation de Panurge, sa position sur le pont du navire, montre de grandes ressemblances avec celle de Cingar : il « restoit acropy sus le tillac tout affligé, tout meshaigné, et à demy mort (...) » (Q18, 582). Alors que tous les autres personnages sans exception s'affairent et suivent scrupuleusement les instructions du pilote, en s'efforçant d'éviter le naufrage :

> Pantagruel prealablement avoir imploré l'ayde du grand Dieu Servateur et faicte oraison publicque en fervente devotion par l'advis du pilot tenoit l'arbre fort et ferme, frere Jan s'estoit mis en pourpoinct pour secourir les nauchiers. Aussi estoient Epistemon, Ponocrates et les aultres. Panurge restoit de cul sus le tillac pleurant et lamentant. (Q19, 584)

Panurge, personnage décalé, reste immobile et paralysé. Toutefois, Rabelais consacre six chapitres à la tempête, dans lesquels l'inaction de Panurge est délibérément mise au premier plan, à tel point que ces nombreux chapitres, où devraient se dérouler des scènes d'action, sont paradoxalement envahis par l'inertie du personnage. Le volume octroyé au peureux est donc très différent d'une œuvre à l'autre, puisque Folengo ne se souciait de Cingar que dans un paragraphe. En outre, contrairement à Rabelais, Folengo n'avait pas laissé son personnage exprimer son désarroi au discours direct : les prières nombreuses, les promesses faites aux saints s'ils l'exaucent, les confessions au seuil de la mort, Cingar ne

[7] Les similitudes entre la tempête de Folengo et celle de Rabelais ont été recensées par G. Ferroni dans son article « Le pecore e la tempesta : qualche appunto su Folengo e Rabelais », *ER* XXXVII, 1999, p. 51-59. La querelle qui consiste à se demander si Rabelais est redevable aux auteurs italiens comme Folengo et Pulci a divisé les rabelaisants : L. Sainéan (« Les sources modernes du roman de Rabelais », *RER* X, 1912, p. 375-420) et à sa suite L. Spitzer (« Rabelais et les 'rabelaisants' », art. cit., 1960, n. 8, p. 161) refusèrent catégoriquement l'idée d'un rapprochement, considérant que le génie rabelaisien n'avait pas besoin de ces prédécesseurs, tandis que M. Tetel démontre le contraire (« Rabelais et Folengo : *De Patria Diabolorum* », *ER* XXI, 1988, p. 203-211) ; plus récemment, la controverse paraît trouver une issue, dans le relevé de ressemblances objectives qu'a fourni R. Cooper (« Les lectures italiennes de Rabelais, une mise au point », *ER* XXXVII, 1999, p. 25-49). Que l'on considère ou non que Rabelais a repris la matière de Folengo, ou de Lucien, le motif romanesque de la tempête en mer est si largement répandu que certains traits se recoupent nécessairement : les ressemblances aussi bien que les différences entre les auteurs peuvent être alors significatives, et méritent d'être soulignées

les formule sur un ton performatif qu'au discours indirect (dont nous soulignons ici les marqueurs) :

> La Mort le presse partout ; la Mort cruelle le menace de tous costez : il fait infinis vœux à tous les saincts ; *il jure que* le cancre lui vienne, s'il ne va tous deschaux par le monde, et vestu seulement d'un sac ; *il dit qu'*il ira trouver Sainct Danes en Agrignan, lequel vit encores soubs la voute d'une grande roche, et porte le cil de ses yeux pendant jusques sur les genoux ; *il promet* d'aller vers les sabots et galoches, lesquels Ascense avoit autrefois portez, et lesquels furent prins en l'Isle de Trapobane par les Portugais ; *et que* là, il fera dire des Messes par dix Moines, *et, en outre, qu'*il leur offrira un cierge aussi grand et pesant, comme est grand et pesant l'arbre du navire, s'il peut eschapper de ce danger[8] ; *il confesse* avoir derobbé et volé plusieurs boutiques ; avoir crochetté des maisons, emmené des chevaux et poulains, *et, s'en repentant, promet que*, s'il peut à present sortir de ce peril en liberté, il se rendra un second sainct Macquaire, un autre Paul hermite, et, après avoir visité le sainct Sepulchre, *qu'*il menera une vie pitoyable. (p.184-185)

Rabelais ouvre quant à lui un espace aux cris et lamentations de Panurge, qu'il restitue au discours direct, sur le vif, donnant ainsi l'illusion de l'immédiateté par un discours totalement dominé par la passion. Nulle part on ne retrouvera dans l'œuvre une expression aussi vive et directe des égarements semble-t-il involontaires d'un personnage. Surtout, ce genre de parole n'est pas conforme à la tradition littéraire de la tempête, où l'on voit certes les personnages craindre la mort, mais sans que leur plainte soit développée au-delà de l'allusion. Ici, les exclamations surgissent de la bouche de Panurge, sans autocensure, et en dépit des remarques indignées de ses compagnons - frère Jean notamment souligne le décalage entre l'effort commun et les lamentations qui le minent :

> Par dieu Panurge le veau, Panurge le pleurart, Panurge le criart, tu feroys beaucoup mieulx nous aydant icy, que là pleurant comme une vache, assis sus tes couillons, comme un magot. (Q19, 584)

[8] Promesse irréalisable, donc ostensiblement hypocrite. Le même type de promesse se trouve prononcée dans le *Naufragium* d'Erasme (1523), par un passager qui ne cache pas sa duplicité :

> J'ai entendu, non sans rire, un passager qui, d'une voix forte - de crainte de ne pas être entendu - promettait à ce Christophe que l'on voit à la cathédrale de Paris, et qui est une montagne plutôt qu'une statue, un cierge de cire aussi grand que lui ! Comme il clamait ce vœu de toute la force dont il était capable, le répétant avec insistance, quelqu'un qui se tenait par hasard tout près de lui et qui le connaissait, le bourra du coude et le mit en garde : « Vois bien à quoi tu t'engages ! Même si tu vendais tout tes biens aux enchères, tu ne pourrais pas t'acquitter de ta dette. » Alors l'autre, baissant maintenant le ton, de peur sans doute d'être entendu de Christophe : « Tais-toi, dit-il, imbécile ! Crois-tu que je parle sérieusement ? Si je mets une bonne fois le pied sur la terre ferme, je ne lui donnerai même pas une chandelle ! » (Erasme, *Colloques*, éd. J. Chomarat, J.-C. Margolin et D. Ménager, Laffont, « Bouquins », 1992, p. 298-299)

J.-C. Margolin signale que d'après P. Smith, cette anecdote serait tirée de la *Facétie* n°207 du Pogge (n. 1 p. 299).

Bien qu'elles soient stériles, et signalées comme telles, les plaintes de Panurge figurent donc dans le texte. Elles sont l'expression d'une parole brute, non polie par la raison, et signalent l'absence de maîtrise du locuteur. Les prières se succèdent et se multiplient en se répétant : on relève des extraits désordonnés comme « *confiteor* », « *mea culpa Deus* » et « *in manus* », perdus au milieu d'un flot de gémissements onomatopéiques : « be, be, be, bous, bous, bous », « bobous, bobous », « hu, hu, hu, ha, ha, ha, ha, ha (...) hu, hu, hu, hu, hu, hu » (*ibid.*), « otto, to, to, to, ti », « Zalas, Zalas », « holos ». Ces éléments plaintifs font ressortir le désespoir du personnage. Cependant, ces onomatopées ne véhiculent pas à elles seules le sentiment de désespoir, exprimé aussi à l'aide d'apitoiements désespérés sur son triste sort, eux encore largement répétés tout au long de ces chapitres, tels les leitmotive « je naye », « je meurs », et « fuyons », ou bien les constats désolés concernant les chances de résistance du navire :

> Zalas les vettes sont rompues, le Prodenou est en pieces, les Cosses esclattent, l'arbre du hault de la guatte plonge en mer : la carine est au Soleil, nos Gumenes sont presque tous rouptz. Zalas, zalas, où sont nos boulingues ? Tout est frelore bigoth. Nostre trinquet est avau l'eau (...). (Q18, 583)

« Notre nauf prent eau », « c'est faict de moy » (Q19, 585), « il m'en est entré en la bouche plus de dixhuict seillaux ou deux (...) Qu'elle est amere et sallée » (*ibid.*)... Notons que c'est toujours le présent qui est utilisé pour les sombres constats au sujet du navire, ce qui donne une valeur à la fois directe – indéniable – et urgente au désastre ainsi dépeint. Les plaintes de Panurge semblent de ce fait se rapporter à des faits vrais, incontestables, et paraissent alors totalement justifiées, vu la gravité de la situation, non du point de vue de leur utilité, mais du point de vue du malaise qu'elles miment et font apparaître, lequel semble tout à fait sérieux. D'autre part, le présent remplit l'exigence d'immédiateté d'une parole qui se veut l'expression de la panique.

Les lamentations de ce genre sont légion ; elles composent par petites touches le tableau pitoyable du navire en proie aux éléments déchaînés, ce qui serait relativement traditionnel si cet ensemble descriptif était assumé par le narrateur. Le fait de déléguer ici la fabrication du tableau à un personnage est surprenant, et nous en tirerons deux observations : premièrement, Rabelais fournit ainsi à Panurge une parole non seulement débridée, mais surtout atypique (proche de celle d'un narrateur, car c'est la voix de Panurge qui guide le lecteur dans l'épisode de la tempête), et deuxièmement, le point de vue du peureux permet d'animer différemment la description traditionnelle du tableau de la tempête. Les usages rhétoriques précisent en effet que toute la force visuelle (l'*enargeia*)

d'un tel épisode doit s'appliquer aux éléments déchaînés ; or, la présente tempête consacre tous ses efforts à montrer plutôt le spectacle théâtral d'un *langage* déchaîné, perturbé, chaotique. C'est à travers le filtre de ce langage singulier que le lecteur devra inférer la violence du phénomène atmosphérique. Il y a donc ici un décentrement, un changement de perspective notable.

Empruntant un regard si peu objectif, la narration de la tempête s'applique à multiplier les signes sensibles de l'emprise de la peur, passion de l'âme, sur le personnage de Panurge. Les répétitions, les bredouillis, les onomatopées, et en général toutes les interjections sont considérées à l'époque comme des signes linguistiques qui viennent à l'homme naturellement : ce sont les moyens les plus directs pour exprimer les passions de l'âme. Les onomatopées reproduisent une sorte de langage premier, langage d'avant les mots articulés, comme un état de nature du langage[9]. Cette parole « naturelle » de Panurge donne à l'ensemble de l'épisode les couleurs de l'urgence, de la chaleur et de l'effervescence. Cependant, cette illusion de naturel est travaillée : c'est une forte tradition littéraire qui la rend possible et efficace. Comme on ne peut que reconnaître en effet les onomatopées plaintives du théâtre grec, ces jérémiades ne sont plus littéralement des interjections naturelles ; au contraire, en s'inscrivant dans la tradition littéraire du cri de douleur théâtralisé, elles sont déjà assimilées au langage articulé. Elles ne sont donc pas si naturelles qu'il y paraît. Enfin, si elles ponctuent la tragédie, elles apparaissent aussi chez Aristophane, c'est-à-dire dans un univers où le désespoir est comique, sinon grotesque. Le langage pseudo brut[10], en quelque sorte immédiat, ni policé, ni contrôlé, et sur lequel aucune censure n'est exercée, vise à donner l'impression d'un langage improvisé, mais aussi comique : si les mots de Panurge passent ainsi pour spontanés, c'est pour être d'autant plus comiques.

Par leur caractère non apprêté, ils rendent audible une forme de vérité de la passion, mais cette peur n'en est pas moins risible. L'improvisation qu'elle dévoile doit faire conclure le lecteur à la sincérité du personnage. Mais il ne s'agit là que d'une posture comique donnée au personnage, qui fait songer à la Folie d'Erasme, lorsqu'elle dit qu'elle

[9] Voir M.-L. Demonet, *Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 298-303 (« L'interjection »).

[10] Il s'agit là, semble-t-il, de l'esthétique du « tour improvisé », qui consiste à dissimuler l'art pour faire en sorte que les paroles donnent l'impression d'être improvisées (voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, 1993 ; l'auteur explique les causes et les modalités de cette vogue du naturel p. 342). En poussant l'illusion de nature jusqu'à sa limite risible, comme c'est le cas ici, Rabelais se moque-t-il de ces élégances à la mode ?

adopte d'entrée de jeu une forme de discours non travaillé, parce qu'il est, à l'entendre, garant d'authenticité ; mais comment être dupe de la « sincérité » d'une *captatio benevolentiae* ?

> Le discours que vous entendrez de moi sera, lui, improvisé et sans préparation, et d'autant plus sincère. (...) j'ai toujours un grand plaisir à dire à tort et à travers ce qui me vient sur la langue. (*Eloge de la Folie*, III-IV, éd. C. Blum, p. 12)

Nous devons reconnaître que pour Quintilien déjà, improviser ne signifie pas « parler à tort et à travers », mais nécessite au contraire une technique éprouvée[11]. L'improvisation n'exclut pas l'existence d'un plan préalable, ni ne suppose la suppression de celui-ci ; elle le complète avantageusement, en l'« illuminant » d'un éclat impromptu, imprévu, et qu'il ne faudrait pas écarter sous prétexte qu'elle ne faisait pas partie des prévisions. L'improvisation est donc une forme de performance dans laquelle la nature (l'intuition) s'exprime par rapport à l'art (le plan concerté) : elle s'apparente à une forme de transgression guidée par la *fortuna* ou le *kairos*. Comme s'ils étaient des fragments d'improvisation, les gémissements onomatopéiques[12] de Panurge interviennent dans le texte en tant qu'éléments perturbateurs, placés au sein d'un discours qui par ailleurs sait être très construit (références érudites, prières ordonnées et arguments cohérents).

Sous l'apparence de la dislocation, il est néanmoins possible de repérer une structure ferme. Le chapitre 20 s'achève sur l'exclamation de Panurge réclamant la possibilité de faire un testament (« Helas je naye, deux motz de testament. », Q20, 588). Cette clausule referme un long paragraphe de plaintes onomatopéiques mimant le délire de la panique. Vient le chapitre 21, dans lequel s'engage une discussion entre Panurge et Epistémon qui montre au contraire de part et d'autre tous les signes de la maîtrise du discours : Epistémon souligne le caractère inopportun, vu les circonstances, de cette idée de testament, d'autant, dit-il, que si le naufrage advient, personne ne retrouvera jamais le testament englouti. Panurge, quant à lui, répond à l'objection en faisant preuve, tout à coup, d'une grande clarté d'élocution et d'argumentation, usant d'une syntaxe suivie, enrichie de connecteurs, que nous soulignons :

---

[11] J. Lecointe (*L'Idéal et la différence, op. cit.*, 1993, p. 331) en détaille les principaux procédés : selon Quintilien, l'improvisation, pourrait-on dire, ne s'improvise pas.

[12] Dans l'absolu, il convient de distinguer radicalement improvisation et interjection. Mais naturellement l'écart se réduit lorsqu'elles sont écrites.

> *Quelque* bonne vague (respondit Panurge) le jectera à bourt, *comme* feit Ulyxes : *et quelque* fille de Roy allant à l'esbat sus le serain le rencontrera : *puis* le fera tresbien executer : *et* prés le rivaige, me fera eriger *quelque* magnificque cenotaphe... (Q21, 589)

Cette réponse prend la forme d'un clin d'œil aux mécanismes de la fiction : Panurge cite en effet à l'appui de ses remarques des exemples fameux, comme ceux de Didon, Enée, Andromaque, Aristote, Xenocrite... On comprend que Rabelais éprouve la nécessité de rappeler, dans le titre qu'il donne au chapitre 21, qu'il s'agit bien de la « *continuation* de la tempête... », car le discours de Panurge s'est tellement transformé que le lecteur pourrait croire que les éléments se sont apaisés. Les interjections donnant l'illusion du cri « naturel », dont nous avons parlé à l'instant, reviennent néanmoins immédiatement après cet intermède de calme discursif. Ils tirent donc toute leur efficacité du fait même qu'ils interrompent le flux d'un discours structuré, mais aussi parce qu'ils sont eux-mêmes les cris travaillés par la littérature.

Il importe donc de retenir que Rabelais ouvre dans son œuvre un espace aux cris de Panurge[13], qu'il restitue au discours direct, donnant ainsi l'illusion de l'immédiateté : la syntaxe syncopée qui procède par asyndète, parataxe, phrases courtes, inachevées, ainsi que le choix d'un lexique hyperboliquement plaintif, restituent le trouble extrême d'une parole dont l'auteur entend montrer qu'elle est dominée par la passion. L'exercice de cette parole violente et brute permet de sortir de la paralysie linguistique que montrait Cingar dans ses prières au discours indirect. Rabelais, de plus, anime la parole de son personnage de peureux, en la rendant vivante, dynamique, évoluant sous l'influence des intempéries : lorsque la tempête se calme, les propos de Panurge basculent dans la vantardise et le déni de toute crainte, alors qu'au plus fort de l'ouragan, il bredouillait des prières et avouait sa peur. La parole de Panurge donne tous les signes de la spontanéité et de la liberté, au sens où elle ne semble limitée par aucune censure, qu'elle soit d'ordre moral ou littéraire. Quitte à passer pour honteuse ou grotesque, la parole de Panurge englobe tout sans rien s'interdire.

[13] Nous souscrivons ici aux propos d'U. Langer, qui remarque que « la représentation littéraire de la tempête tire son intérêt, sa raison d'être au cœur du livre, du personnage de Panurge, de sa logorrhée comique, de sa position recroquevillée au milieu des compagnons qui s'affairent. » (*Vertu du discours, discours de la vertu, Littérature et philosophie morale au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1999, p. 111).

2. Défaillir ou rire : langages du corps

Malgré les moqueries et reproches répétés de frère Jean, les propos de Panurge ne seront en effet jamais censurés au cours de l'épisode de la tempête, ce qui montre que si les éléments extérieurs affectent le personnage au point d'influer sur son discours, les remarques désobligeantes n'ont pas de tels effets.

Ainsi, l'expression de la passion ne se contente pas des mots pitoyables. Elle est également composée des multiples signes du corps, qui prolongent et relayent la parole. Rabelais, en médecin, montre aussi les effets physiologiques de la peur sur Panurge. Ceux-ci oscillent entre les registres réaliste et comique, se répartissant dans le texte en deux catégories, l'immobilité et l'action. Nous avons déjà évoqué la première en mentionnant la position recroquevillée de Panurge sur le pont du bateau. La seconde catégorie propose des symptômes de peur, autrement dit des signes corporels qui désigneront indubitablement la peur. Panurge « tressue de grand hahan » (Q18, 583), il se présente devant frère Jean à la fin du livre « remuant les babines comme un Cinge qui cherche poulz en teste, tremblant, et claequetant des dens » (Q67, 698) ; pourtant, sueur et tremblements ne sont pas les symptômes les plus représentatifs. L'auteur insiste beaucoup plus sur les conséquences observables au niveau du « muscle nommé Sphincter » (également présentes chez Folengo, comme l'a montré la première de nos citations, ci-dessus) : « je me conchie de male raige de paour » dit Panurge (Q18, 583), « tout foyreux et tout breneux comme je suys » (Q19, 585), et le narrateur renchérit, parlant de « sa chemise (...) toute foyreuse et embrenée de frays » (Q67, 698). Ces signes corporels parlent d'eux-mêmes, néanmoins Rabelais en tire une loi :

> La vertus retentrice du nerf qui restrainct le muscle nommé Sphincter (c'est le trou du cul) estoit dissolue par la vehemence de paour qu'il avoit eu... (*ibid.*)

C'est bien alors le corps qui parle pour exprimer la peur d'un bout à l'autre du *Quart Livre* (de la tempête au dernier chapitre, en passant par l'épisode des paroles gelées), par un système de signes absolument évidents, naturels, non contrôlés : en somme on retrouve pour ces signes physiologiques, dans la mesure où ils sont nettement mis en rapport avec la peur, les caractéristiques précédemment observées dans le cadre des signes linguistiques. En choisissant des gestes de l'ordre du réflexe ou du symptôme, qui ne peuvent donc être

contrôlés par la volonté[14], l'auteur livre les symptômes de Panurge en insistant encore sur le fait qu'il ne les maîtrise pas, et sur un langage corporel qui évolue au gré des événements extérieurs. En outre, celui-ci laisse des traces « écrites » sur le corps puisque la chemise de Panurge est finalement tachée et malodorante. Les signes du corps complètent donc les signes linguistiques, mais ont donc ceci de plus que les paroles proférées, qu'ils perdurent (en restant perceptibles par la vue et l'odorat, en l'occurrence) encore bien après leur émission, et en ce sens ils peuvent servir de preuves de ce qui s'est passé. Ils témoignent. Les mots, eux, ont été éphémères, ponctuels ; voltigeants, ils se sont envolés, de sorte que Panurge pourra sans peine les renier : « Je m'appelle Guillaume sans paour. De couraige, tant et plus. Je ne entends couraige de brebis. Je diz couraige de Loup, asceurance de meurtrier. », dira-t-il à la fin de la tempête (Q23, 595). Il sera bien entendu beaucoup plus difficile de remettre en question l'évidence tangible et odorante de sa chemise embrenée.

Le choix de représenter la passion au vif, par le discours direct et l'inventaire de tous les effets physiologiques, permet de mettre en place une physiologie et une parole propres à la peur. Cependant, cela fait courir le risque de la livrer au spectateur dans toute sa pitoyable et risible crudité. Pantagruel lui-même est sensible à la charge comique que comporte cet ensemble de signes : à la perte de contenance de Panurge correspond une perte de contenance d'un autre ordre de la part de Pantagruel. Voyant son compagnon dans cet état lamentable au dernier chapitre du *Quart Livre*, il « *ne se peut contenir* de rire » (Q67, 700 ; nous soulignons).

L'improvisation a un rapport important avec l'écart, puisqu'elle rompt la ligne du discours attendu en y insérant des fragments qui surgissent dans l'instant. Elle produit donc une surprise qui dérange les attentes. C'est dans cette mesure qu'elle va provoquer le rire. Si Panurge rit rarement, en revanche son usage des signes linguistiques ou non linguistiques surprend, ce qui fait rire ses auditeurs. Panurge adopte en effet, on l'a vu avec les quelques occurrences de l'expression verbale de la peur, une parole atypique. Il dit ce qui ne se dit pas, et fait ce qui ne se fait pas. Il est porteur, à ce titre, d'une voix burlesque, outrancière, opposée à la pudeur, à la litote, à l'euphémisme. Au contraire, l'audace qui lui est conférée est celle du bouffon de cour, énorme, désinvolte à l'égard des canons et des

[14] C'est pour cette raisons une catégorie particulière de gestes dans les physionomies de l'époque : le symptôme peut avoir plusieurs causes différentes, comme le montre M.-L. Demonet (*Les Voix du signe, op.*

règles. Nous avons eu l'occasion de constater dans le chapitre précédent ce qu'il en était pour les pastiches des figures rhétoriques ; sa parole s'inscrit aussi dans l'écart par rapport aux attentes logiques de la conversation. Il se livre par exemple à des segmentations fantaisistes, disant « aspre aux potz » pour « à propos » (T7, 372), « jeu n'est ce » pour « jeunesse » (Q15, 574), ou faisant rimer « baz culz » avec « Bacchus » (P27, 309). Ce jeu écrit reposant sur l'homonymie, et traitant librement les expressions figées, n'est certes pas original, on trouve les mêmes calembours chez les grands rhétoriqueurs, tel Guillaume Crétin, ou chez Marot, ainsi que le rappelle L. Sainéan[15]. Ces plaisanteries sont cependant révélatrices de l'esprit malicieux du personnage qui peut rire de tout. On trouve dans ses répliques des détournements très libres. L'inscription latine « S.P.Q.R. » qui a le sens originel de « Senatus PopulusQue Romanus », prend ainsi une drôle de tournure, puisqu'elle est glosée dans le discours de Panurge par « *Si peu que rien* » ; on peut encore la reconnaître en partie, même si elle n'est pas signalée comme telle, dans la suite de la réplique du personnage : « Seray je Poinct coQu ? [sous-entendu... Rondibilis, car c'est à lui qu'il s'adresse alors]» (T32, 452 ; nous soulignons).

Si nous considérons les deux autres rires importants de Pantagruel, aux chapitres 15 et 26 du *Pantagruel*, il apparaît que ceux-ci succèdent à des pointes ou bons mots de Panurge qui ont fait soudainement basculer la discussion dans le registre obscène. Le premier calembour repose sur une antonomase qui peut prendre l'allure d'un lapsus, quand Panurge dit « couilleuvrine » pour « couleuvrine ». Ce terme, en introduisant le vocable « couille », fait glisser le propos dans la grivoiserie, d'autant qu'il est relayé quelques mots plus loin par le verbe « frotter », les mots « grosse vérole » et « diables ». La conversation qui traitait de défense militaire s'aventure sur un terrain inattendu et libre, qui provoque le rire du géant.

> « Quel diable defferoit telles murailles ? Il n'y a metal qui tant resistast aux coups. Et puis que les couilleuvrines se y vinsent froter, vous en verriez (par dieu) incontinent distiller de ce benoist fruict de grosse verolle menu comme pluye. Sec au nom des diables. (...)
> « Je n'y voy q'un inconvenient.
> -- Ho, ho, ha, ha, ha, (dist Pantagruel). Et quel ? » (P15, 269)

Le second rire qui nous intéresse provient de la même origine, à savoir une réplique inattendue de Panurge qui infléchit le cours militaire de la conversation pour la transformer

---

cit., 1992, p. 275-282, « Les surprises du geste »).

en une discussion d'ordre érotique. Le dialogue, dont nous avons eu l'occasion d'évoquer certains aspects précédemment, est d'un rythme enlevé, l'échange est vif et le ton vigoureux ; c'est dans ce contexte énonciatif qu'advient le glissement, afin que s'impose la truculence imprévue. Celle-ci est annoncée de façon similaire dans les deux extraits : Panurge fait mine d'attirer l'attention de son interlocuteur sur un point litigieux (« Je n'y voys qu'un inconvenient » ; « je me soucie quelque peu d'un cas... »), ce qui pique la curiosité du géant, lequel s'attend à réfléchir, l'esprit en alerte. C'est le moment choisi par Panurge pour abandonner tout sérieux. La parole de Panurge procède par déplacements brusques :

> -- C'est assez, dist Pantagruel. Sus, enfans estez vous deliberez d'y venir avecques moy ? » A quoy respondit Panurge. « Dieu confonde qui vous laissera. J'ay jà pensé comment je vous les rendray tous mors comme porcs, qu'il n'en eschappera au diable le jarret. Mais je me soucie quelque peu d'un cas.
> -- Et qu'est ce ? dist Pantagruel.
> -- C'est (dist Panurge) comment je pourray avanger à braquemarder toutes les putains qui y sont en ceste après disnée, qu'il n'en eschappe pas une, que je ne taboure en forme commune.
> -- Ha, ha, ha », dist Pantagruel. (P26, 307).

Le rire de Pantagruel est donc un rire joyeux, qui ne juge ni ne se moque ; ce n'est jamais un rire contre, c'est un rire avec, un rire de connivence. C'est un rire spontané qui répond à une situation de surprise (comme à la fin du *Quart Livre*), et qui a une fonction d'aiguillon, encourageant Panurge à poursuivre son discours déviant (voir ci-dessus : « Et quel ? »). En riant, Pantagruel reconnaît, signale, et approuve l'anomalie autant que son humour. Son rire exprime le clin d'œil de l'intelligence enjouée qui se reconnaît une communauté de mœurs et d'humour. Pantagruel rit du *concetto* insolite de Panurge, et manifeste ainsi sa complicité intellectuelle et affective. c'est le propre du rire érasmien ou humaniste, comme le rappelle J.-C. Margolin[16]. Cependant, pour qu'advienne ce rire, il faut que le plaisir soit supérieur à la stupeur[17], et que les libres incartades de Panurge égayent l'auditeur sans le choquer : il importe donc que Panurge se montre non seulement inventif (se libérant des modèles, explorant comiquement les possibles), mais aussi spirituel

[15] L. Sainéan, *La Langue de Rabelais*, Paris, De Boccard, 1923, t. II, p. 411.

[16] Dans son article « Rire avec Erasme à l'ombre de Rabelais » (*ER* XXXIII, 1998, p. 9-29).

[17] Voir l'article de D. Ménager, « Rabelais et le 'propre de l'homme' » (*ER* XXXIII, 1998, p. 31-39, notamment p. 37).

(*facetus*), tout en restant dans les limites des convenances[18], sans quoi il courrait le risque de la faute de goût. Pantagruel ne rit pas de tout ce que dit Panurge, il rit avec discernement, et souvent refuse de rire. C'est le cas par exemple après le récit par Panurge de l'histoire de la sœur Fessue. Cet exemple montre que Pantagruel n'accepte pas le comique qui attaque, ou qui s'amuse des pratiques suspectes, et en réalité condamnables, mais qu'il approuve celui qui, euphorisant, reste inoffensif. Ainsi, lorsque Panurge s'exprimera en une parole débordante et heureuse à la fin du *Cinquième Livre*, Pantagruel reconnaîtra que Panurge, par sa nouvelle parole, est « roy et vaincueur de nos souris » (C46, 836).

L'esprit ludique qui ne s'interdit rien, ni écart, ni anomalie, ni ridicule, ni effronterie, est finalement récompensé par son audace et son extravagance. Le personnage développe une parole inventive marginale, souvent burlesque[19], dont la fonction est plus ludique qu'iconoclaste, parce qu'elle manifeste plutôt une force dionysiaque – ou bachique, donnant libre cours et libre expression à la passion – qu'une virulence féroce. Elle se réalise dans la liberté de ton, et dans une parole inspirée.

B. LA DIVINE FUREUR : RIMES ET LISTES

1. Fureur et vérité : la parole inspirée

Quintilien met en garde le lecteur contre la possible confusion d'une pratique. Même improvisé, le discours doit rester rationnel, car, dit-il, « à mes yeux, parler sans ordre, sans ornement, sans abondance, ce n'est pas parler, mais faire du bruit (*tumultuari*) » (X, vii, 12). S'il bascule hors des cadres de la raison, le locuteur ne produit que propos

[18] D. Ménager explique quelles sont les limites thématiques et esthétiques du « savoir-rire » et du « savoir-faire-rire » fixées par les traités de l'époque ; le rire de l'auditoire indique qu'une plaisanterie est réussie (*La Renaissance et le rire*, Paris, P.U.F., 1995, chapitre V, p. 149-187).

[19] Nous entendons « burlesque » au sens où le délimite J. Emelina (« Comment définir le burlesque ? », dans *Poétiques du burlesque*, Paris, Champion, 1998, p. 49-66), c'est-à-dire comme une « différence de potentiel » maximale entre ce qui est attendu et ce qui survient. Précisant que le burlesque, pour être efficace, est souvent incarné par des personnages de marginaux, l'auteur évoque ensuite le comique aristophanesque – que nous avons justement signalé pour caractériser les exclamations pitoyables du pauvre diable dans la tempête ; on appelait du reste Rabelais « l'Aristophane français »...

erratiques ou vulgaires divagations semblables à celles qu'on voit s'échapper des lèvres des femmes qui se querellent (X, vii, 13). Le discours devient alors un « vain flot de mots », que Quintilien appelle encore la *loquacitas* (X, iii, 2).

Si, laissant de côté le style oratoire, on s'intéresse à la question du style poétique, il apparaît que l'absence de travail, la création spontanée, prennent le nom d'inspiration, sachant que cette dernière renvoie, d'une certaine façon, au modèle de l'improvisation[20]. Le mot « fureur », qui recouvre l'idée d'inspiration, prend une place importante dans les théories littéraires en France au milieu du XVIe siècle. L'origine du terme de « fureur » dans ce sens particulier est à chercher en Italie chez Boccace et Ficin, et il apparaît en France au moment des traductions du *Commentaire du Banquet* par Jean Martin (1545) et de l'*Ion* par Richard Le Blanc (1546)[21]. Le mot « fureur » s'incorpore donc à la réflexion littéraire française par l'intermédiaire des écrits néo-platoniciens de Ficin. C'est entre 1546 et 1556 que J. Lecointe recense le plus grand nombre de textes évoquant la fureur. Tous mettent l'accent sur la « nature » qui doit dominer l'« art ». Les plus importants sont l'*Art poëtique françois*, de Sébillet (1548), les *Odes* et leur *Avertissement*, de Ronsard (1550), le *Solitaire premier* de Pontus de Tyard (1552), enfin les *Dialogues* de Le Caron (1556). Le mot « fureur » connaît donc un succès réel et figure rapidement dans les traités poétiques comme un élément déterminant de la création. La poésie est le fruit spontané d'une inspiration surnaturelle, la « fureur » au sens néo-platonicien, qui confère à l'écrit une élégance supérieure : cette poésie, produite sous l'effet de l'inspiration, acquiert une légitimité incontestable du fait qu'elle apparaît comme un miracle produit par un dieu, au sens où celui-ci met tout à coup dans la bouche du poète un discours qui aurait nécessité, sans l'intervention divine, une longue méditation écrite. Pantagruel éclaire précisément d'une lumière divine la poésie spontanée que profère Panurge à la fin du *Cinquième Livre*, lorsqu'il la qualifie d'élevée : « que vous dit le cœur, eslevé par enthusiasme Bacchique » (C45, 834). Panurge est de fait, dans cet épisode, le prototype du poète inspiré au sens néo-platonicien du terme. Son expression soudainement poétique résonne comme un écho des « trois preuves » qui attestent de la réalité de l'inspiration selon l'*Argument de l'Ion* de Ficin : premièrement la poésie ne peut s'enseigner, deuxièmement le poète inspiré ne

[20] Pour l'histoire du mot « fureur » en France et en Italie, ainsi que pour les relations entre inspiration et improvisation, nous avons recours à l'étude fournie de J. Lecointe, *L'Idéal et la différence op. cit.*, 1993 : voir notamment chap. 2, « Le génie et la fureur », p. 215-371.

comprend pas immédiatement ce qu'il profère ou écrit, troisièmement des gens sans instruction peuvent « se transformer en bons poètes, et composer des chants d'une divine magnificence »[22]. Pantagruel s'accorde ainsi aux théoriciens de l'époque, ne faisant que substituer le terme « enthousiasme » au mot « fureur ». Les traités expliquent effectivement que sans inspiration divine, la poésie perd toute sa valeur ; les développements de Sébillet sur cette « étincelle de feu divin » ne disent pas autre chose :

> en l'art Poétique (me soit permis de nommer art ce que plus proprement j'appellerai divine inspiration) reluit-elle plus vive et plus apparente splendeur. Car le poète de vraie marque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation.[23]

J. Lecointe (*op. cit.*, 1993, p. 358) remarque que l'auteur précise en note la nature de cette inspiration par le terme « enthousiasme ». Or le mot « enthusiasme » connaît sa première attestation en français, au sens d'exaltation provoquée par l'inspiration, en 1546 dans le prologue du *Tiers Livre*, où Rabelais l'applique à son propre travail de création. Dès ce moment, l'enthousiasme est indissociable des effets du vin :

> Attendez un peu que je hume quelque traict de ceste *bouteille* : (...) c'est mon unicque *Enthusiasme*. Icy *beuvant* je delibere, je discours, je resoulz et concluds. (Tpr, 349; nous soulignons).

A la fin du *Cinquième Livre*, c'est au tour de Panurge d'être inspiré par les mêmes causes, puisque son enthousiasme est censé, lui aussi, être « bacchique ». Répondant à l'invitation du géant, Panurge se met à rimer spontanément, et, pour la première fois dans l'épisode, il rit :

> Trinquons, dist Panurge, de par le bon Bacchus.
> Ha, ho, ho, je voiray bas culs (C45, 834)

Des similitudes réelles sont perceptibles entre l'inspiration qui fait rimer le personnage et celle de l'auteur du prologue du *Tiers Livre* et du *Gargantua*, puisque aussi bien pour l'auteur que pour Panurge, le vin est « riant » (Gpr, 7) et procure une fureur

---

[21] Texte dont J. Lecointe précise qu'il s'agit en réalité d'une adaptation de l'*Argument de l'Ion*, écrit par Ficin en 1474.

[22] Voir J. Lecointe (*L'Idéal et la différence... op. cit.*, 1993, p. 290), qui ajoute que cette codification tripartite est sans cesse reprise à la Renaissance. Les deux premières preuves sont remplies sans conteste. Nous ne prononcerons pas de jugement définitif sur la « magnificence » des vers de Panurge, mais nous nous contenterons d'observer que le personnage n'est pas coutumier de ce genre d'expression poétique spontanée, ce qui le fait entrer également dans le cadre de la troisième preuve.

[23] T. Sébillet, *Art poëtique françois*, I, 1 (dans *Traités de rhétorique et de poétique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 51-52).

inspirée. Les deux actions, boire et rire, seront du reste interchangeables et également estimables dans l'œuvre, au point d'être considérées successivement comme « le propre de l'homme ».

Déconcerté par les rimes que compose Panurge, frère Jean cependant s'indigne ; c'est en rappelant de nouveau que ses paroles sont inspirées par une divine fureur que Pantagruel s'efforce de justifier aux yeux du moine les rimes de Panurge :

> Croyez que *c'est la fureur poëtique*
> *Du bon Bacchus* : ce bon vin eclyptique
> Ainsi ses sens, et *le faict cantiqueur* :
> Car, sans mespris
> A ses esprits
> Du tout *esprits*
> *Par sa liqueur.*
> De cris en ris,
> De ris en pris,
> En ce pourpris,
> *Faict son gent cœur*
> *Rhetoriqueur,*
> Roy et vaincueur
> De nos souris.
> Et veu qu'il est *de cerveau phanatique,*
> Ce me seroit acte de trop piqueur,
> Penser moquer un *si noble trinqueur.* (C46, 836 ; nous soulignons)

La fureur est encore perceptible dans le *Cinquième Livre* grâce à l'imagerie convoquée du chapitre 42 au chapitre 46 : la fontaine bouillonnante rappelle nettement celle de Créuse, tandis que ses vertus poétiques et oraculaires rejoignent la doctrine néo-platonicienne des quatre fureurs[24], que les poètes français de la Renaissance ont reprise à leur compte, fureur poétique venue des Muses, fureur mystique issue de Bacchus, fureur prophétique conférée par Apollon, et fureur amoureuse que l'on doit à Vénus. Pontus de

[24] J. Lecointe fait le lien entre la fontaine cosmique du chapitre 42 et celle du chapitre 45, dont la liqueur déifique dispense l'inspiration, alors que F. Weinberg (*The Wine and the will. Rabelais's Bachic Christianity*, Detroit, Waine State University Press, 1972, p. 79) et G. Mallary-Masters (*Rabelaisan dialectic*, op. cit., p. 107) mettent en évidence la portée symbolique néo-platonisante des deux fontaines selon des critères séparés : d'un côté la première fontaine présente un nombre harmonieux de colonnes qui correspond aux sept sphères planétaires, de l'autre la mention de la fureur poétique apparaît comme une référence platonicienne. Le traitement commun des deux fontaines paraît très pertinent, car cela permet de mettre en évidence le syncrétisme rabelaisien : J. Lecointe indique que l'ébullition de l'eau rappelle clairement l'imagerie que Lemaire applique à la fureur, mais que, d'une manière tout à fait originale, cette image se conjugue avec l'érudition latine de Rabelais qui connaissait Ficin, puisque l'eau bouillonnante de la fontaine est porteuse de vertus poétiques et oraculaires : « si Rabelais, ici, pense en latin avec Ficin, il semble voir en français avec Lemaire, qui, le premier, avait mis Ficin en images » (J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, *op. cit.*, 1993, p. 302).

Tyard, dans le *Solitaire premier ou prose des Muses et de la fureur poétique*, détaille ainsi les quatre fureurs :

> En quatre sortes (poursuivy-je) peut l'homme estre espris de divine fureur. La premiere est par la fureur Poëtique procedant du don des Muses. La seconde est par l'intelligence des mysteres et secrets des religions sous Bacchus. La troisiesme par ravissement de prophetie, vaticination, ou divination sous Apollon : et la quatriesme par la violence de l'amoureuse affection sous Amour et Venus. Sçachez Pasithée, qu'en ce peu de paroles, et souz ces quatre especes sont cachées toutes les plus abstraites et sacrées choses, ausquelles l'humain Entendement puisse aspirer : mesme la vraye et certaine cognoissance de toutes les disciplines, qui si longuement (et souvent en vain) entretiennent les studieux à leur poursuite.[25]

Or, Panurge est justement le personnage en qui les quatre fureurs se confondent. Amoureux, il l'est depuis qu'il a « la puce en l'oreille ». On ne sait pas qui est sa future femme, aussi n'est-il amoureux que de manière toute théorique, mais ce désir, même sans objet, n'est pas négligeable, puisqu'il est tout de même assez important pour motiver la fureur d'une quête et de trois livres. La fureur amoureuse est perceptible ici dans les rimes où Panurge évoque un « combat vénérien » : il y emploie des verbes qui renvoient aux ébats d'amour :

> (...) Je laboureray
> Tant et plus, et saboureray
> A guoguo (...) (C45, 835)

Outre la fureur amoureuse, la fureur mystique s'empare du personnage (« enthusiasme bachique »). Cette deuxième fureur est reconnaissable à la mention répétée du nom de Bacchus dans ses vers, et au vêtement initiatique étrange dont il est affublé. La prêtresse lui a en effet imposé au chapitre 43 le port d'une galeverdine, d'un beau et blanc béguin, d'une chausse d'hypocras, de deux braguettes antiques, et de trois cornemuses liées ensemble. Le locuteur sera alors possédé par une troisième fureur, la fureur poétique, puisqu'il s'exprime en octosyllabes rimés sans efforts apparents. Son lyrisme est spontané. Il apparaît, d'après les paroles de Pantagruel, que l'esprit, soumis à la « fureur poëtique », devient « noble » ; ses égarements font donc du simple locuteur un « rhétoriqueur ». Il est dès lors bien déplacé de s'en moquer. Comme elle est soufflée par les dieux, la poésie est une forme de parole divine. Ce type de discours dit inspiré peut par conséquent se charger d'un sens oraculaire, si bien que le poète devient *poeta-vates*. La fureur poétique partage

[25] Pontus de Tyard (1552) est cité par M. Huchon (dans l'édition Pléiade, n. 5, p. 1682).

ainsi certaines caractéristiques avec la quatrième fureur, appelée prophétique, conception qu'on trouve ailleurs chez Rabelais :

> (...) les *poëtes* qui sont en protection de Apollo, approchans de leur mort ordinairement deviennent *prophetes*, et chantent *par Apolline inspiration* vaticinans des choses *futures*. (T21, 415; nous soulignons)

Le *carmen* est un mode d'expression investi d'un sens prophétique, qui permet à ce titre d'accéder à une connaissance d'ordre supérieur. Ceci est important pour notre propos, puisque c'est bien une réponse de cet ordre que Panurge vient trouver dans le temple de Bacbuc. La forme poétique de ses propos semble, dans une telle situation, s'imposer comme la meilleure possible, étant garante de la qualité de la révélation attendue, en ce qu'elle possède ce statut de discours oblique de la vérité. Les termes qui en témoignent, dans le flot du discours poétique ne manquent pas : « oracle », « fatidique », « infaillible », « la paternité / De mon cœur me dit *seurement* », « j'y prévoy » (C45, 835), « Il n'est telle *syncérité* / En l'art de divination / Comme est l'insinuation / Du mot sortant de la bouteille » (C46, 837). Les verbes au futur, temps de la prophétie, se transforment en présents (« *c'est* moy le bon mari / Le bon des bons », « cest Oracle *est* infallible / Il *est* seur, il *est* fatidique. », *ibid.* ; nous soulignons), de sorte que l'avenir, déjà là, est conçu comme un présent irrévocable. Le discours de Panurge s'est transformé en parole immédiatement v e. Ce sont alors ses propres rimes qui seront chargées d'énoncer la prophétie qu'il a tant attendue des paroles des autres. Il en est ainsi le seul artisan, car Bacbuc, pour sa part, ne s'exprime pas en vers. C'est à Panurge que revient le rôle de possédé ; c'est à son discours, parce qu'il est rimé, que revient le rôle de parole prophétique.

Etant « inspirés », les vers de Panurge ne sont pas des divagations. Pourtant frère Jean ne voit pas de différence entre ces vers improvisés et les gémissements désordonnés qu'il proférait pendant la tempête. Il s'en offusque pareillement. Il ne saisit donc pas la vérité initiatique contenue dans ces vers, la certitude enfin atteinte de Panurge, qui était en suspens depuis trois livres. Nous pouvons, pour notre part, comprendre la présence de cette fureur poétique soudaine comme la forme de parole la mieux adaptée à la situation mystique, d'abord parce qu'elle s'affirme comme mode d'expression prophétique, mais surtout parce qu'elle a une portée finale et paroxystique : présentée comme une apothéose, elle offre à Panurge le statut d'« interprète de son entreprise », rendant désormais toute glose ou contestation inutile. Il ne convient pas ici de s'interroger sur la portée sérieuse ou

parodique de la fureur, puisque celle-ci nous paraît avant tout choisie en tant que style d'énonciation. Comme la fureur au sens ficinien n'a pas de secret pour le lecteur averti des années 1540-1550, l'auteur l'utilise pour servir le projet romanesque.

Les listes aussi entretiennent à leur manière un rapport avec la théorie des fureurs. Tout d'abord l'auteur, en les appelant « blasons », les considère comme des genres poétiques. Au demeurant, il n'est pas difficile de repérer que ce sont les systèmes de rimes entre les adjectifs qui organisent les ensembles de sens au sein du désordre apparent de l'avalanche des mots. Les listes remplissent en outre les exigences rhétoriques du genre du blason, en ce qu'elles composent l'éloge d'un petit sujet, métonymique par rapport à un ensemble plus vaste (la couille pour l'individu ; le fou Triboullet pour tous les fous), en procédant à l'énumération de ses qualités. A leur façon enfin, elles délivrent une vérité sur le sujet qu'elles blasonnent ; c'est un Panurge cocu et moqué pour ses piètres performances sexuelles qui apparaît distinctement dans la liste des couillons de frère Jean ; la truculence de frère Jean, son aspect excessif, voire épique, se devine dans celle que dit Panurge. La valeur prophétique pour Panurge de cette forme poétique transparaît même dans le blason du fou, lorsqu'on s'aperçoit que le dernier terme de la liste, « non fascheux », annonce véritablement la réaction du personnage au chapitre suivant : malgré sa déception, malgré le coup que le fou lui administre, et contrairement à ce qui était advenu lors de ses précédentes déconvenues, Panurge ne se fâchera pas contre Triboullet.

Les listes procèdent donc du discours poétique, dans leur principe de parole vraie autant que dans leur organisation rimée. Comme les rimes du *Cinquième Livre*, elles montrent un enchaînement de mots qui semble potentiellement infini, et qui ménage une volupté esthétique de la consonance, parfois au détriment du sens. Si les listes ressemblent à des dictionnaires analogiques, elles se rapprochent bien davantage des dictionnaires de rimes, qu'elles déploient à plaisir.

2. L'euphorie de la profération

Dans de tels discours, l'« enthousiasme » inspiré de Panurge s'empare des mots, et affecte la syntaxe du texte, dans une forme de délire euphorique. Nous avons vu des rires intervenir dans les rimes, mais de nombreuses interjections ou cris de joie y figurent aussi (« Io Péan. / Io Péan. Io Péan. / Io mariage trois fois. », C45, 835). Ils rivalisent en de

folles répétitions, donnant l'impression que les mots se bousculent et se multiplient dans la fureur de leur profération. Les reprises par synonymie, qui constituent bien entendu aussi le principe poétique des listes blasonnantes, renforcent dans les rimes les effets produits par les échos sonores de ces mots qui ne diffèrent parfois que d'un phonème : « sabourez », « embourez », « laboureray », « saboureray », sont disposés en chiasme à la rime. On peut en dire autant des redites par charge sémantique : « a guoguo » signifie par sa forme et par son sens un acte accompli de manière répétée.

De plus, Panurge est pris d'un délire gestuel qui est rapporté au lecteur par un frère Jean médusé. Les gesticulations font partie du *topos* de la fureur, elles rappellent celles des sibylles de l'Antiquité : l'inspiré chante, il écume, ses yeux sont exorbités :

> 'Es tu, dist frere Jean, fol devenu, ou enchanté ? Voyez comme il escume : entendez comment il rithmaille. (...) Il tourne les yeux en la teste comme une chevre qui se meurt (...)' (C46, 835)

Il est clair que frère Jean ne reconnaît pas le *topos* de la fureur ; pour preuve, il tente de prévoir sérieusement les suites de ce délire par une série de questions inquiètes, qui font sombrer la gestuelle dans le grotesque :

> Se retirera il là à l'escart ? fiantera il plus loin ? mangera il de l'herbe aux chiens pour descharger son thomas ? ou à usage monachal, mettra il dedans la gorge le poing jusques au coude afin de se curer les hypochondres ? reprendra il du poil de ce chien qui le mordit ? (*ibid.*)

Panurge est sorti, par l'improvisation due à l'inspiration, des systèmes balisés de frère Jean, lequel cherche un sens qu'il ne saisit pas, alors qu'il lui suffirait d'être sensible à l'esthétique que développe la pantomime inspirée, c'est-à-dire à la forme débridée – complément du discours – qu'elle met en évidence.

La performance de l'*actio* est toute rhétorique, et vient s'ajouter aux effets produits par l'*inventio* et la *dispositio*. L'*inventio* appartient à un registre bas : les rimes de Panurge évoquent les prouesses sexuelles qui seront les siennes lorsqu'il sera « bon mari ». Le sujet du mariage et de sa consommation demeure prosaïque, en tout cas bien éloigné des topiques de la poésie amoureuse dite inspirée par les Muses. La sensualité l'emporte ici, allant parfois jusqu'à la gaillardise, au sein d'une poésie dans laquelle le choix de l'octosyllabe à rimes plates n'est pas un hasard. En effet, cette forme de *dispositio*, employée au Moyen Age pour le roman en vers, se maintient au XVIe siècle en tant qu'héritage du genre élégiaque latin : l'octosyllabe sert essentiellement à exprimer affectivité et passions, au point que Sébillet estime qu'il est « né seulement pour choses

légères et plaisantes » (*op. cit.*, II, 4, p. 117). Ces choix montrent que Panurge est véritablement « rhétoriqueur », comme le disait Pantagruel. Certes, le personnage semble la proie d'un délire qui le dépasse, il agit et parle « par fureur », mais « enthousias me » ne signifie pas, dans les prologues de l'auteur, une totale perte de contrôle ; il garantit plutôt la qualité de l'inspiration.

On peut ainsi identifier dans les rimes de Panurge une inspiration riche, qui passe par différents types de poésie. Après une poésie de la première personne, lyrisme exhibant les états du moi, à travers laquelle le poète improvisé se fait son propre prophète (C45), vient une poésie qui se conjugue à la troisième personne (C46). Il se réfère alors à Plutarque en « continuant son propos », pour formuler un hymne à la bouteille et au vin, qu'il érige en principes de divination infaillible. Les références explicites au traité *De la cess[illegible] des oracles*, mais aussi à Delphes, à la Pythie, élèvent la bouteille de Panurge [illegible] de trépied de la sibylle (« treteau »), dans une poésie savante qui énonce une vérité nouvelle, suivant une rhétorique démonstrative.

> Si Plutarque eust icy trinqué
> Comme nous, il n'eust revoqué
> En doute, pourquoy les oracles
> Sont en Delphes plus muts que macles,
> Plus ne rendent response aucune.
> La raison est assez commune :
> En Delphes n'est, il est icy
> Le treteau fatal, le voicy :
> Qui presagist de toutes choses.
> Car Atheneus nous expose,
> Que ce treteau estoit bouteille
> Pleine de vin à une aureille. (C46, 837)

Panurge s'aventure enfin dans une poésie de la deuxième personne, lorsqu'il s'adresse tout à coup à frère Jean :

> Cà, frere Jean, je te conseille
> Cependant que sommes icy
> Que tu ayes le mot aussi
> De la bouteille trimegiste (*ibid.*)

Ce nouveau type de poésie adoptée par Panurge, à fonction conative évidente, cherchera à convaincre le destinataire, et à forcer son adhésion. Rabelais donne à son personnage différents genres d'éloquence, pour figurer d'une part les différentes facettes d'un poète qui se découvre, et mettre en évidence, d'autre part, divers modes de discours faisant appel à autant de ressorts rhétoriques, qui ne sauraient être les seuls effets de la

fureur. Il semble que le talent linguistique du locuteur déploie ainsi un ensemble varié de façons de rimer. Le dynamisme de sa parole inspirée se mesure à l'aune des variations qu'elle fait subir au discours poétique.

Point de gestes dans les listes, mais un semblable sens du détour par rapport au critère de l'utile, et au rendement narratif. Panurge, en lançant la liste des couillons, arrête momentanément la trame du récit général, interrompt la série de ses consultations, pour développer un moment qui semble de pure gratuité, un espace ludique où l'association des mots est souvent inattendue. Les épithètes et périphrases s'égrènent sans s'acheminer vers un but prédéterminé. L'ensemble, qui semblait n'être d'abord qu'une boutade affectueuse destinée à frère Jean, s'attarde et se développe. Le monologue se compose alors d'un mot à l'autre, par association sonore ou sémantique, par auto-engendrement en quelque sorte. On ne sait comment lire les épithètes, horizontalement ou verticalement, et des regroupements nécessairement incertains se dessinent, tant par les sonorités (« c. d'algamala, c. d'alidada, c. d'algebra », T26, 433), que par le sens (« c. secourable, c. agreable » ; « c. redoubtable, c. espovantable », T26, 434)[20]. Les listes blasonnantes enrichissent cependant le texte romanesque en lui procurant une abondance soudaine de mots empruntés à des do[illegible] de référence très variés : grâce à la juxtaposition des adjectifs, Panurge ouvre le texte sur un univers débarrassé de tout cloisonnement, qui ne respecte pas les codes de classements habituels, mais qui les anime et les dépasse. Le monde des choses (« de stuc », « martelé », « calfaté ») côtoie et interfère avec celui des animaux (« troussé à la levresque »), des végétaux (« d'ébène »), et le tout se rapporte à de l'humain (le fou, les couillons). F.Rigolot, dans *Les Langages de Rabelais* (*op. cit.*), considère que ce mélange relève du jeu gratuit ou du délire inspiré. Il s'agit davantage à nos yeux d'une prouesse linguistique qui révèle certains aspects majeurs de la parole de Panurge.

Observons par exemple l'ouverture et la clôture de la liste des couillons de Panurge. Les trois rimes en [õ] du début, qui forment une paronomase (mignon / moignon), ainsi qu'une assonance double (deux phonèmes : [jõ]) avec « couillon » (« couillon mignon, couillon moignon, couillon de renom »), trouvent des échos dans les nombreuses rimes en [ã] de la fin de la liste, voyelle nasale ouverte par rapport à son équivalent fermé [õ]. Ces nouvelles rimes (« belutant, culbutant, hacquebutant, culletant ») organisent cette fois une

[20] Les mots sont disposés soit par appel sémantique (« f. fatal, f. de haulte game, f. de nature, f. de *b* quarre et de *b* mol »), soit par consonance ou effet de rime (« f. rustique, f. de rustre »).

assonance avec frère *Jean*, et font ressortir la syllabe « tant », qui suggère l'idée de quantité, sème qui reprend la thématique élogieuse de tout le blason, pour exprimer *in fine* la vigoureuse activité sexuelle du « couillon » qu'est frère Jean. Les réseaux sonores renforcent alors les réseaux sémantiques, l'effet circulaire est particulièrement probant, passant de la sonorité du mot-clé (« couillon ») à son écho dans le nom du destinataire qui se confond avec lui (frère Jean). La liste que fera frère Jean au chapitre 28 sera pour sa part beaucoup moins élaborée, multipliant des rimes pauvres et répétitives en « -é », « -i » ou « -u ». Le jeu des vocables était nettement plus complexe de la part de Panurge, on peut reconnaître ici la trace de cette vivacité langagière particulière qu'il a montrée dès sa première apparition dans le *Pantagruel*.

Cependant, la liste ayant commencé par une apostrophe à la manière d'un dialogue, elle a suscité une réponse, et la liste symétrique de frère Jean ne se compose qu'en écho à cet appel. L'inspiration proliférante a donc une conséquence textuelle : elle fait à son tour se multiplier le texte, car elle invite les autres à l'imiter.

3. Imitation et dialogisme

A mesure que la fureur gagne les mots, la contamination sonore s'impose comme mode de fonctionnement des rimes et des listes ; toutefois une nouvelle similitude, commune à ces deux types de textes, mérite d'être soulignée, concernant la réaction de l'assistance. Au contact de la parole inspirée, les auditeurs ne peuvent manquer de l'imiter. Le discours inspiré semble agir comme une incitation qui influence les autres discours. Il est manifeste en effet que les blasons du couillon, même séparés en deux chapitres distincts, se répondent ; qu'en outre le blason du fou est une liste à deux voix qui emprunte au genre du dialogue autant qu'à la poésie ; qu'enfin les rimes du *Cinquième Livre* sont « contagieuses » et gagnent les paroles de tous les compagnons de Panurge. La parole inspirée semble de fait avoir pour conséquence sa reproduction, par le partage dans l'espace du dialogue. C'est là une nouvelle caractéristique, semble-t-il, des fragments que nous avons identifiés comme « insp. és » chez Panurge. Reste à savoir si une imitation suppose nécessairement un dialogue.

On peut d'abord observer que le mouvement d'auto-génération de la liste, qui s'alimente elle-même, est parfaitement représenté par la forme dialoguée de celle des fols,

dans laquelle les adjectifs de Panurge sont inspirés par ceux de Pantagruel, selon la règle simple de la répartie. Les répliques, parce qu'elles s'enchaînent du tac au tac, produisent un effet de liste, tandis que la logique inhérente à l'énumération encourage la forme dialoguée, chacun des interlocuteurs ajoutant sa pierre à l'édifice. Le copieux blason du fou développe ainsi de nouveau entre Panurge et Pantagruel un dialogue qui semblait pourtant compromis, si ce n'est perdu, après le chapitre 9 – « Plus parler n'en fault », avait dit Pantagruel. Les listes en miroir des couillons exposent de leur côté un dialogue différé, du chapitre 26 au chapitre 28, mais réjouissant, alors que les obscurs spécialistes consultés par Panurge jusqu'au chapitre 25 avaient rendu l'échange de plus en plus tendu, parfois même inopérant[27]. Dans cette mesure, il semble qu'en dépit des apparences la première liste ne soit pas totalement étrangère à la recherche de Panurge, puisqu'elle a tout d'une stratégie de *captatio benevolentiae*, qui consiste à flatter frère Jean pour qu'il réponde d'une humeur favorable à la question posée. Cette liste a donc un objectif pragmatique avoué, alors que le dialogue est devenu par ailleurs difficile ou contraint pour Panurge.

De fait, la forme vive et dynamique offerte paradoxalement[28] par les listes permet de retrouver de vrais dialogues, sans ambiguïté, malentendus ou amphibologies. Ce sont des discours qui en effet ne requièrent aucune glose explicative. Panurge sort pour l'occasion de son rôle de contradicteur systématique ; on discerne de la complicité, due notamment à la complémentarité des deux protagonistes du dialogue. La liste de frère Jean se justifiera par le fait qu'elle formule une réponse en forme de parodie. La moquerie consiste à faire un contreblason en imitant le modèle de Panurge, de manière à ironiser sur les qualités viriles du mari qu'il fera. Néanmoins, la préoccupation première n'est pas perdue de vue : frère Jean n'oublie pas de rassurer le demandeur sur son avenir. Dans la liste des fols, même si le déséquilibre dans le partage des voix entre Pantagruel et Panurge[29] est patent,

[27] Voir l'article d'E. Kotler qui développe cette clôture du dialogue (« Les dialogues du *Tiers Livre* ou la communication impossible », *Cahiers Textuel*, 15, 1996, p. 33-49). Nous traiterons plus amplement de la question du dialogue ultérieurement, dans notre chapitre 5.

[28] Le dynamisme peut en effet sembler paradoxal parce qu'il n'est pas sous-entendu par le genre de la liste, texte de forme plutôt statique et répétitive. Les listes interviennent cependant en tant que formes nouvelles par rapport au mouvement du récit qui les a précédées. C'est sans doute le fait que la liste représente une variation qui décide de son caractère en l'occurrence dynamisant ; notons en outre que ces « dialogues » si particuliers ne font intervenir que des interlocuteurs amis face à Panurge. Ils constituent des lors des intermèdes récréatifs.

[29] M.-L. Demonet (« Le blason du fou (*Tiers Livre*, ch. 38) », art. cit., 1988) insiste sur le fait que c'est Pantagruel qui décide de la poursuite ou de l'arrêt de la liste, mais elle remarque aussi que Panurge parvient tout de même à influencer Pantagruel à la fin de la liste : ce dernier se met finalement à utiliser des procédés panurgiens de création contradictoire, en disant notamment « non fascheux » (« une liste de 'non x'

nous lisons pourtant une liste dialoguée. La liste déconcertante qui résulte du blason ainsi obtenu introduit on ne peut mieux, par le contraste que ses voix font ressortir, l'arrivée du personnage du fou.

Grâce aux listes-blasons, les personnages ne restent pas prisonniers du dialogue aporétique de certaines consultations. Ces passages sont des détours rassurants et nécessaires dans une trame où s'épaissit la perplexité, parce qu'ils représentent, par l'échange et l'innovation qu'ils manifestent, les vestiges d'un possible dialogue.

Pourtant, si le Panurge blasonneur du *Tiers Livre* a été plaisamment imité par frère Jean – ce dernier certes n'a pas réalisé une création aussi haute en sonorités, ni en variété, nous l'avons reconnu – il n'en est pas de même dans le *Cinquième Livre*. Suite aux rimes de Panurge et à la contagion de celles-ci sur le discours de Pantagruel, frère Jean devient railleur, et s'insurge du débordement qui seul le frappe :

> (...) par la vertu de Dieu nous sommes tous poïvrez. Plust à Dieu que Gargantua nous vist en cestuy estat. Je ne sçay par dieu que faire de pareillement comme vous rithmer, ou non. Je n'y say rien toutesfois : mais nous sommes en rithmaillerie. (C'46, 836)

Toutefois, malgré ses réticences, le moine ne peut s'empêcher d'imiter, malgré lui, la parole ivre de Panurge, comme l'a fait avant lui Pantagruel. Une fois de plus, il dévalue le modèle et en livre une piètre reproduction : mais il annonce cette fois son impuissance, et s'en excuse, car il ne parviendra pas à rivaliser avec Panurge sur le plan des rimes.

> Par sainct Jean je rithmeray, comme les autres, je le sens bien, attendez, et m'ayez pour excusé, si je ne rithme pas en Cramoisi.
>
> « O dieu pere Paterne,
> Qui mua l'eau en vin,
> Fais de mon cul lanterne,
> Pour luire à mon voisin. » (*ibid.*)

Le quatrain est facétieux mais ses hexasyllabes paraissent fort courts, et son inspiration bientôt tarie, non « cramoisie »[10]. La « fureur » de frère Jean est dévoyée, car elle n'est pas prise dans son sens noble de divine fureur, mais au sens d'une passion humaine non maîtrisée, la colère (« Frere Jean respondit en fureur », et quelques jurons

répondrait le 'au rebours' de Panurge qui rythme les chapitres interpretatifs », p. 92). Il y a donc bien eu échange discursif, et échange de rhétorique.

[10] « Cramoisi » est synonyme d'« excellent », comme le précise L. Sainéan : c'est une couleur éclatante, une teinture vive, qui a le sens métaphorique de supériorité marquée, de qualité exquise (*La langue de Rabelais*, *op. cit.*, t. II, p. 261).

suivent : C46, 837) ; le personnage confond les concepts, les ramène à ras de terre, et fait finalement pâle figure. C'est maintenant Panurge qui lui lance des quolibets, inversant les rôles définis pendant la tempête, où il était apparu si piteux face à un frère Jean triomphant. A la fin du chapitre 46, ce dernier s'avoue vaincu et incapable de poursuivre le dialogue :

> -- Va vieil fol, dist frere Jean, au diable. Je ne saurois plus rithmer, la rithme me prent à la gorge (...) (C46, 838)

Peu avant cette défaite, Panurge avait exercé sur son interlocuteur une parodie de rite initiatique, le rendant ridicule : (« Jectez luy un peu de farine. », C46, 837). Les appels de frère Jean à Gargantua sont en outre restés sans réponse. Pourtant, il y a fort à parier qu'une réponse de Gargantua eût sans doute encore davantage confondu le pauvre moine, car on se rappelle que le géant improvisait déjà avec son père Grandgousier de petites pièces poétiques facétieuses (« mon roy je rime tant et plus : et en rimant souvent m'enrime. », G13, 40) : le poème « du retraict au fianteurs » montrait le même type de topique prosaïque que les rimes de Panurge.

Après avoir rimé à son corps défendant, frère Jean se retire donc de l'espace du dialogue ; le lecteur assiste alors à la victoire de Panurge, qui a le dernier mot. Il s'est approprié la parole, aussi bien dans le concours de poésie ludique qui l'oppose à frère Jean que dans tout l'épisode : en devenant le modèle que les autres vont imiter, il réussit à imposer à tous un style. Ils ne se mettent à rimer qu'après l'avoir entendu, adoptant spontanément la forme poétique. Or, ils n'ont bu que de l'eau, et non pas le vin de Falerne, pourtant donné comme la cause de la divine fureur de Panurge. Contrairement à ce dernier, ils ne sont donc pas sous l'influence de Bacchus : ils ne riment que par la force de l'imitation, l'inspiration leur manque et reste le propre de la voix de Panurge.

Dès lors, que Panurge soit devenu modèle montre à la fois que – contre toute attente – son discours ivre s'est imposé comme parole poétique digne d'être imitée, et que cette forme inspirée dupe ses compagnons. La fureur poétique, jugée sérieuse, les trompe en effet en les impressionnant. En réalité, la création de Panurge privilégie l'aspect bouffon : elle se permet, en empruntant une coloration furieuse et inspirée, de dire que Plutarque a tort, et que c'est Panurge qui a raison. C'est la qualité poétique de son discours qui le fait passer pour prophétique et vrai : la force parodique de l'épisode initiatique s'en trouve avivée. C'est aussi la forme rimée de son discours qui le fait passer pour inspiré : le rapport parodique avec la poésie dite « inspirée » de la pré-Pléiade est peut-être sous-entendu également.

L'ivresse, en pénétrant et imprégnant le discours de Panurge, a déclenché des phénomènes de mimétisme respectueux. L'imitation, couramment pratiquée par les poètes de la Renaissance, suppose en effet la reconnaissance de l'autorité du modèle imité. Alors que l'œuvre s'achève, la parole panurgienne s'affirme comme celle d'un poète créateur. Les vers inspirés représentent une force, une vigueur qui méduse l'auditoire. Cet effet n'aurait pas été aussi éclatant sans la surprise liée à l'improvisation : « si celui qui parle est entraîné par l'ardeur et l'inspiration (*calor et spiritus*), il est fréquent qu'il obtienne, en improvisant, un succès qui fût resté inaccessible à la préparation la plus soignée (*cura*) », écrit Quintilien[31].

C. L'ENTHOUSIASME DU CONTEUR

1. L'*energeia* pour l'*enargeia*

Les contes de Panurge peuvent à leur tour être considérés comme les fruits de l'inspiration bachique, tant il est vrai qu'avant de narrer son premier conte, le héros demande à boire :

> Et voluntiers vous racompteroys mes fortunes qui sont plus merveilleuses, que celles de Ulysses, mais (...) nous aurons en aultre temps plus commode, assez loysir d'en racompter, car pour ceste heure j'ay necessité bien urgente de repaistre : dentz agues, ventre vuyde, gorge seiche, appetit strident, tout y est délibéré. (P9, 249-250)

Quand il doit enfin commencer son récit, au chapitre 14, il boit de nouveau :

> Mais le pauvre Panurge en beut vaillamment, car il estoit eximé comme un haran soret. (...) Et quelcun l'admonesta à demys alaine d'un grand hanat plein de vin vermeil, disant. « Compere tout beau, vous faictes rage de humer.
> -- Je donne au diesble (dist il) tu n'as pas trouvé tes petitz beuvreaux de Paris qui ne beuvent en plus q'un pinson, et ne prenent leur bechée sinon qu'on leurs tape la queue à la mode des passereaux. O compaing si je montasse aussi bien que je avalle, je feusse desjà au dessus la sphere de la lune, avecques Empedocles. (P14, 263)

[31] *Institution oratoire*, X, vii, 13-14, trad. T. Cave, *Cornucopia*, *op. cit.*, 1997, n. 10, p. 155.

La phrase « ce vin est fort bon et bien delicieux », tient lieu d'introduction au récit qui suit. Panurge, obéissant à la tradition romanesque, attribue cette soif inextinguible à la rencontre de Pantagruel (né pendant la sécheresse, il tient son nom du fait qu'il altère tous et tout), mais on est fort tenté de voir également ici l'annonce d'une inspiration bachique. Ce mécanisme est familier à Panurge, puisqu'il est reproduit et mis en abyme dans le plus long de ses contes : Basché ne racontera l'histoire de François Villon qu'après avoir bu (« beut avecques eulx en grande alaigresse : puys leurs dist », Q13, 568). Enfin dans le *Cinquième Livre*, le seul personnage à parler pour raconter un conte après les nombreux verres offerts par Aeditue est encore Panurge (C7). Le vin a donc pour conséquence fréquente un propos narratif, ce qui lui confère le rôle primordial de lancer les récits. Le mécanisme de production des contes panurgiens commence ainsi nécessairement par une ingestion, qui donne lieu en retour à la prolixité. L'inspiration de Rabelais ne procède pas autrement, ainsi que nous l'avons remarqué précédemment : « Attendez un peu que je hume quelque traict de ceste bouteille : c'est mon vray et seul Helicon... » (Tpr, 349) : ces revendications de l'auteur, qui fixent les fondements de sa propre inspiration, pourraient aussi bien être des paroles de Panurge. L'inspiration est liée physiologiquement à cette forme de l'oralité qui consiste à boire, et qui, réciproquement, produit une parole qui véhiculera une tradition orale conteuse. De ce fait les contes de Panurge s'apparentent aux propos de table[32], d'une part par leurs circonstances d'apparition (après un bon repas ou quelques bonnes bouteilles), d'autre part d'après leur fonction, qui n'est autre que divertissante[33], enfin quant à leur sujet, souvent léger, dans la veine des fabliaux du Moyen Age : bastonnades dans l'histoire du seigneur de Basché (Q12-15), religieux paillards avec la sœur Fessue (T19), situations cocasses ou grivoises dans la fable du lion, du renard et de la vieille (P15) ou dans le conte destiné à expliquer pourquoi les lieues sont si courtes en France (P23).

Panurge esquisse ainsi – et vérifie en l'expérimentant – une physiologie de l'inspiration annoncée par l'auteur : c'est au bon buveur, et le personnage ne manque pas d'en être un, qu'échoit l'enthousiasme, c'est-à-dire l'inspiration riante et divine. Le conte qui est en issu est donc signe de bonne santé, et de bonne bouche.

[32] Tels que les présente M. Jeanneret dans *Des mets et des mots*, Paris, Corti, 1987 (p. 87-105)

[33] On ne trouve pas, comme chez les autres personnages, d'anecdote exemplaire ou de conte à valeur argumentative parmi les contes de Panurge. Pour ces fonctions plus « sérieuses », voir l'article de G.

Les contes que dit Panurge représentent cependant une forme complexe de l'inspiration, car ce sont des récits construits. Ils semblent devoir moins à la spontanéité que les formes précédemment repérées, discours passionné, rimes, ou listes. Néanmoins ils mettent en jeu des moyens élaborés qui investissent la parole de pouvoirs démiurgiques. Panurge fait émerger des mondes par la puissance évocatoire que sa parole est capable de déployer. Celle-ci donne au locuteur la faculté de représenter les choses visuellement, comme s'il les faisait surgir de manière improvisée devant les yeux du public[34] : les présents de narration, les verbes d'action, les hyperboles, les *realia* abondent dans les contes panurgiens, mettant en œuvre l'*energeia* du discours.

On observe en effet chez Panurge une tendance à attacher au moins autant, sinon plus d'importance aux détails pittoresques, à la façon d'émerveiller son public, qu'à l'histoire elle-même. Les contes de l'évasion de chez les Turcs et de Basché constituent en l'occurrence des exemples intéressants, puisque Panurge n'a pas de mots assez forts pour marquer l'emphase : il est « demy-rousty », il prend un tison avec les dents, puis le jette au giron de son rôtisseur qui s'est endormi, après avoir ainsi imploré Dieu :

> Seigneur Dieu, ayde moy, Seigneur Dieu, saulve moy, Seigneur Dieu oste moy de ce torment, auquel ces traistres chiens me detiennent pour la maintenance de ta loy. (P14, 264)

Les superlatifs et les verbes hyperboliques abondent dans le cadre des réseaux lexicaux qui rendent les actions présentes aux oreilles et aux yeux des auditeurs :

> Quand je vys qu'il ne me tournoit plus en routissant, je le regarde, et voy qu'il s'endort, lors je prens avecques les dents un tyson par le bout où il n'estoit point bruslé, et vous le gette au gyron de mon routisseur, et un autre je gette le mieulx que je peuz soubz un lict de camp, qui estoit auprès de la cheminée, où estoit la paillasse de monsieur mon roustisseur. Incontinent le feu se print à la paille, et de la paille au lict, et du lict au solier qui estoit embrunché de sapin, faict à quelues de lampes. Mais le bon feut, que le feu que j'avoys getté au gyron de mon paillard routisseur luy brusla tout le penil et se prenoit aux couillons... (P14, 264)

Les répétitions rendent l'action plus marquante, insistant en premier lieu sur le verbe « voir », puis sur le geste de « getter » qui va représenter ici le leitmotiv, car il s'agit de la

---

Demerson et M. Bellot-Antony, « Formes et fonctions de l'anecdote exemplaire chez Rabelais », *L'umanisme et facétie*, Orléans, Paradigme, 1994 (1990) p. 55-78

[34] Selon Quintilien, le locuteur doit avoir en lui-même des images mentales de ce qu'il entend représenter devant les yeux du public. Ces images, qu'il faut avoir réellement devant les yeux (« *habenda in oculis* », X, vii, 15) pour pouvoir improviser, Quintilien les appelle « φαντασιαι ». Il ajoute que c'est le

péripétie la plus marquante : elle prend la forme du retournement de situation sur le mode de l'arroseur arrosé, à ceci près que c'est ici le feu – non l'eau – qui est retourné à l'envoyeur : le « routisseur » va finir rôti. La réitération du mot « routisseur » préféré à tout autre substitut, désigne plaisamment la victime par sa fonction, alors que celle-ci va justement lui être confisquée : à la fin de l'histoire, c'est Panurge qu'il faudra considérer comme le rôtisseur. Néanmoins, tandis que les rôles se redéfinissent, le personnage garde ironiquement son titre initial, ce qui constitue un élément comique supplémentaire, grâce au décalage instauré progressivement entre la fonction réelle du bourreau (devenu le rôti, donc la victime) et son nom de « rôtisseur », pourtant répété dans le conte de manière inchangée. Semblablement, le plafond « embrunché » de sapin se met à flamber parce que le personnage qui rôtissait « embroché » lui a lancé son brandon. Ce système de consonance, qui n'est pas le fait du hasard, contribue à l'élaboration de l'intrigue, et à la mise en place de ses effets sur l'auditoire : la compréhension y gagne, de même que la drôlerie. Le retournement de situation est donc ressenti jusque dans les mots du conte. Ainsi, le trajet de l'incendie naissant est d'autant plus frappant qu'il s'organise autour d'un ensemble lexical. La dérivation du mot « paille » donne du relief au récit tout entier : la « paillasse » de monsieur le rôtisseur est la cible du tison, qui atteint la « paille », matériau hautement inflammable qui sera à l'origine de l'embrasement général, pour toucher finalement au but, à savoir l'ennemi, le « paillard » rôtisseur. Remarquons que l'individu est « paillard » à plusieurs titres, d'abord au sens étymologique parce qu'il couche sur la paille, ensuite parce que c'est par la paille qu'il périt – c'est donc par elle désormais qu'il est défini, plus que par la broche – mais surtout finalement parce que c'est le côté paillard de son anatomie qui est le plus touché : selon la logique comique, le conteur se délecte à évoquer le « penil » tout brûlé et le feu qui se prend aux « couillons ».

L'enchaînement des péripéties a beaucoup d'importance pour l'efficacité du récit de l'incendie : la suite de lieux touchés par le feu est rendue très visuelle par la structure anaphorique (« de...à... ») et par la répétition en boucle du lieu précédent avant d'annoncer le suivant : « le feu se print à la *paille*, et de la *paille* au *liet*, et du *liet* au solier ». Le procédé également fort efficace des présents de narration permet d'accélérer certaines actions en les rendant plus immédiates, directes, et vivantes :

---

cœur, et la vigueur de l'intelligence (« *pectus* » et « *vis mentis* »), qui rendent éloquent : ceci s'applique particulièrement bien à la parole conteuse de Panurge.

> Je le *bande* d'une meschante braye que je *trouve* là, demy bruslée, et vous le *lye* rustrement piedz et mains de mes cordes, si bien qu'il n'eust sceu regimber, puis luy passay ma broche à travers la gargamelle et le pendys, acrochant la broche à deux gros crampons qui soustenoient les alebardes. Et vous *attise* un beau feu au dessoubz, et vous flamboys mon milourt (...) (P14, 266 ; nous soulignons)

Le texte est ainsi marqué par l'enthousiasme, cette forme d'inspiration qui s'apparente au *furor*, et qui anime les paroles d'une force énergique. On passe ainsi aisément du vif de la représentation visuelle au registre de l'emphase épique : l'évocation détaillée de l'anatomie mutilée confère à l'ensemble de la scène une violence déchaînée et enthousiaste. Grâce à la démesure, le ton devient burlesque et le conte s'engouffre dans la bouffonnerie. Les mots avec lesquels A. Tournon analyse le conte de Basché conviennent aussi pour cette narration haute en couleurs : « l'allégresse de Dionysos est redoutable : elle associe ou confond rire et violence, vin et sang, drame satyrique et tragédie »[15].

> De pleine arrivée il tire la broche où j'estoys embroché, et tua tout roidde mon routisseur, dont il mourut là par faulte de gouvernement ou aultrement, car il luy passa la broche peu au dessus du nombril vers le flan droict, et luy percea la tierce lobe du foye, et le coup haussant luy penetra le diaphragme, et par à travers la capsule du cueur luy sortit la broche par le hault des espaules entre les spondyles et l'omoplate senestre. (P14, 264-265)

Lorsque Panurge raconte les aventures du seigneur de Basché, la violence est complaisamment marquée par des blessures épiques, occasionnées lors des coups infligés de part et d'autre, mais « le tout en riant » (Q12, 567). Une telle association du rire et du massacre rappelle les scènes de mises à mal du Carnaval ou des Charivaris, M. Bakhtine et C. Gaignebet l'ont signalé[16]. Elle imprègne tout le conte de Panurge, y compris le conte inséré censé être raconté par Basché : ce dernier narre « en grande alaigresse » cette histoire qui rapporte pourtant des faits d'une violence insigne. François Villon se venge en effet du frère Etienne Tappecoue, qui a refusé de prêter sa chape et son étole pour la représentation d'une passion. Afin de lui faire payer son avarice, Villon a l'idée d'effrayer la jument de l'ecclésiastique ; l'infortuné frère se fait alors désarçonner par sa monture qui part au galop. Traîné par l'animal affolé, il est mis en pièces le long du chemin : sa tête est fracassée, ses membres ne résistent pas, et la pouliche ne rapporte finalement au couvent

[15] Voir Andre Tournon, « Jeux de massacre. La 'tragique farce' du seigneur de Basché », dans *Rabelais-Dionysos*, Montpellier, Editions Jeanne Laffitte, 1997, p. 43-50 (p.43).

[16] Voir C. Gaignebet, *A plus haut sens*... *op. cit.*, 1986, et M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire*... *op. cit.*, chapitre III. Pour la violence dans la tradition des charivaris, voir H. Rey-Flaud, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985.

que l'« horrifique » spectacle d'un pied encore chaussé de sa sandale, mais détaché du reste du corps, et entortillé dans l'étrier.

> (...)elle [la pouliche] lui cobbit [= brisa] toute la teste, si que la cervelle en tomba près la croix Osannière, puys les bras en pièces, l'un çà, l'aultre là, les jambes de mesmes, puys les boyaulx feist un long carnaige, en sorte que, la poultre [la jument] au convent arrivante, de luy ne portoit que le pied droict, et soulier entortillé. (Q13, 570)

La description progresse à mesure que le personnage est démembré, pour le réduire à l'état de pantin, de jouet cassé, par l'énumération fantastique et cruelle des morceaux perdus en cours de route. Mais l'ensemble, comme le remarque A. Tournon (« Jeux de massacre... », art. cit., p. 45), est placé sous le signe du jeu. Le premier Chicanou avait déjà eu « un œil poché au beurre noir, huict coustes freussées, le brechet enfondré, les omoplates en quatre quartiers, la maschouere inferieure en trois loppins : et le tout en riant » (Q12, 567). Les passages hyperboliques de cette série de contes emboîtés, reposant sur l'accumulation, font souvent appel au procédé du dénombrement, comme c'est le cas ici (les chiffres un, huit, quatre, trois, désignant tantôt les orga ., tantôt le nombre de fragments qu'il en reste). Ce décompte n'est pas étranger à la logique d'un jeu, tout macabre soit-il. L'aspect délirant de cette forme – le nombre important s'inscrivant dans le paradigme épique marqué par l'hyperbole – désamorce la gravité possible du propos, qui expose tout de même des récits de meurtres. D'autre part, le fait de dénombrer correspond à merveille au sujet du présent conte, qui se plaît en effet à mettre en scène les excès offensifs et revanchards (réglant justement des « comptes ») du seigneur de Basché.

L'art des répétitions vient alors relayer l'accumulation par les nombres, et s'affine dans une stratégie des variantes : le texte du conte, comme le tonneau que l'on roule, se renouvelle tout en revenant sur le même motif. C'est une caractéristique de l'inspiration du conteur Panurge que d'agir sur le vocabulaire pour multiplier une seule réalité en différentes facettes[37]. De cette façon, il entretient le comique de répétition, sans pour autant lasser l'intérêt des auditeurs. La productivité lexicale concernant les coups donnés ou reçus dans le conte de Basché est très abondante : « frapper », « dauber », « taper », « donner coups », « petits coups », « coups de poing », « coups sans compter », « coups de gantelets », « elourdy », « meurtry », « chatouillé », « pleuvoir coups », « espaultrer »,

[37] Nous l'avions déjà constaté dans le précédent chapitre, lorsque nous avions remarqué que le lexique grivois était très riche, alors qu'il ne servait à l'expression que d'une seule idée.

« froissé », « courbattu », « rompre la teste », « défauciller », « dénudation », « défoncer ». Le nom de « Tappecoue » lui-même contient le verbe « taper » et le substantif « coups », exprimant de fait tragiquement le destin prévisible du personnage. Mais la voix offerte à Panurge va plus loin, car Rabelais ne se contente pas de lui fournir les outils lexicaux de tout le monde. Illustrant à sa manière la langue française, il en fait un inventeur de mots, capable d'enrichir le lexique pour les besoins de l'expressivité. Le pittoresque d'une éloquence vive qui se veut efficace oriente toujours ces innovations, qui constituent des prouesses d'invention, autant que de diction pour le conteur qu'est Panurge. Dans le conte qui met en scène les misères infligées aux Chicanous, « Morrambouzevezen-gouzequoquemorguatasacbacguevezinemafre sé » (Q15, 574), pour ne citer que ce mot-ci, est un mot-valise dont l'intérêt principal tient dans le fait qu'il concentre par la concaténation tout le potentiel expressif des mots qui le composent[18].

La production d'images cocasses et hautes en couleurs est issue de la fantaisie, inspirée de la puissance imaginative du conteur, qui dispose les mots selon un jeu entre répétition et innovation lexicales. La répétition trouve du reste une efficacité plus manifeste encore lorsqu'elle affecte la structure même du récit. L'enchâssement qui caractérise les contes de Basché présente une mise en abyme unique en son genre et particulièrement complexe. Fiction doublement fictive, le conte de Panurge contient un conte second, celui que Basché fait à ses convives, qui se trouve être l'histoire de François Villon, c'est-à-dire celle d'un troisième personnage. De fait, dans l'histoire de Panurge est insérée celle d'un locuteur qui est comme lui narrateur d'une autre histoire que la sienne propre, organisant en réalité deux mises en abyme parallèles : celle du conte dans le conte, et celle du locuteur reflet du premier locuteur. C'est cependant toujours la voix de Panurge qu'entendent les auditeurs de la fiction, cette voix de conteur qui, en racontant l'histoire de Basché (Q12, 565 « Le seigneur de Basché, dist Panurge... » jusqu'à la fin de Q15), raconte que Basché raconte une histoire (Q13) dans laquelle parlent de nouveaux personnages qui n'intervien dront plus ensuite (frère Tappecoue, François Villon). Remarquons enfin que Basché termine son histoire en expliquant qu'elle a un statut exemplaire par rapport à celle qu'il traverse. Panurge pousse la perfection jusqu'à exprimer les motivations du locuteur fictif Basché, par le prologue et l'épilogue de l'histoire de

[18] Phénomène également utilisé pour une meilleure expressivité dans le lexique grivois, où les néologismes par concaténation permettaient de conjuguer les effets des différents mots qui les composaient, comme l'a montré l'analyse de « boutte poussenjambions », au chapitre précédent.

Villon (début et fin du chapitre 13). On peut y lire l'inspiration de Basché, issue de l'inspiration de Panurge, issue de l'« enthousiasme » de l'auteur. Trois fois inspiré, le conte tire tout son relief de la triple répétition de la duperie d'un Chicanou. Le chiffre trois, traditionnellement présent dans le conte populaire[39], revient sans cesse dans ce conte, que ce soit dans les énumérations des blessures, ou dans la simple évocation des activités des personnages :

> Le seigneur Basché jouoit aux *troys cens troys* avecques sa femme. Les damoiselles *jouoient* aux pingres, les officiers *jouoient* à l'imperiale, les paiges *jouoient* à la mourre à belles chiquenauldes. (Q14, 571 ; nous soulignons)

T. Cave définit l'*enargeia* comme « l'évocation d'une scène visuelle rendue avec force détails et couleurs, comme si le lecteur y assistait en spectateur » (*Cornucopia, op. cit.*, 1997, p. 55), dans un sens proche du sens aristotélicien de l'*energeia* (*Rhétorique*, III, xi, 2-4), ou dynamisme du discours, qui permet d'animer même les choses inanimées. Cette *energeia*, présente dans les contes de Panurge à travers les nombreux procédés que nous avons soulignés, semble ainsi être au service de l'*enargeia* (que Quintilien nomme pour sa part l'*evidentia*, « qui donne vie aux images colorées des choses à l'instant du discours » : T. Cave, *op. cit.*, p. 156). Grâce à ce dynamisme marqué dans la narration, Panurge donne une vie, une présence aux images, mais surtout à ses contes, qui sont forcément plus divertissants que ceux de ses compagnons. Il manipule en effet toutes les images, quitte à provoquer le scandale. A. Tournon montre à ce propos que le conte de Basché offusque Pantagruel et Epistémon, qui avertissent le lecteur de ce qu'il aurait fallu dire, c'est-à-dire de l'orthodoxie. Ces observations formulées par les compagnons de Panurge sont propres à alourdir le « casier judiciaire » déjà chargé de notre conteur, aux yeux des « rabelaisants sérieux », A. Tournon en convient plaisamment (« Jeux de massacre... », art. cit., 1997, p. 47-49). Ajoutons qu'il en est de même pour le conte de la sœur Fessue, raconté aussi par Panurge, car de la même façon il suscite l'indignation de Pantagruel. Les contes racontés par Pantagruel, Epistémon ou encore frère Jean obéissent avant tout à un souci de clarté et d'exemplarité, se préoccupant assez peu des images visuelles ; ils ne laissent pas de place à la déraison dionysiaque. Rabelais semble donc avoir choisi Panurge pour représenter la parole ivre de l'inversion carnavalesque, la parole

[39] V. Propp met en évidence cette constante du conte populaire dans *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Points », 1970 (1965).

qui ne tient pas compte des interdits ou des limites qu'imposeraient la décence, la vraisemblance, ou le respect des institutions qu'imposerait en somme la raison.

Ce n'est plus parce qu'il reflète les passions non contenues, comme dans la tempête, que le discours est vivant et porteur d'une force évocatoire, mais parce qu'il bouscule les pratiques des autres personnages, et qu'il est ainsi le fruit d'un travail d'acteur et d'orateur, en un mot de conteur. De cette manière, comme c'était le cas pour les rimes, la parole conteuse préconise une lecture d'ordre bachique elle aussi, sans quoi la compréhension n'advient pas. Pour apprécier le conte à sa juste valeur, l'auditeur doit être aussi « enthousiaste » que le conteur. Il importe donc pour le conteur de disposer un public – parfois sévère – à la joyeuse déraison de sa parole dionysiaque. Il lui faudra tenter d'égarer son auditoire, afin de lui faire momentanément oublier ses préjugés éthiques ou linguistiques ; les auditeurs, une fois « déroutés » par rapport à leurs attentes, pourront se laisser guider par l'ivresse de la parole.

2. Les effets de l'enthousiasme : la question du public

Comme le locuteur fait surgir une réalité verbale, qu'il tente de faire prendre pour vraie, les narrés de Panurge développent une énergie qui a des effets importants sur l'auditeur :

> L'orateur nous stimule par la puissance de son inspiration (*spiritu ipso*) et enflamme (*incendit*) notre imagination en nous offrant non pas l'image ou le contour des choses, mais les choses mêmes (*nec imagine et ambitu rerum sed rebus*). Alors, tout prend vie et mouvement (*vivunt omnia enim et moventur*) et nous accueillons avec enthousiasme les fruits nouveaux de son imagination (*nova illa velut nascentia*).[40]

Les contes sont des fragments insérés à la trame principale de l'histoire, et qui font émerger l'oral d'une parole vive dans le récit. Ceux de Panurge à plus forte raison, car ils font toujours partie d'un dialogue, qu'ils en soient l'issue ou le commencement. Ce n'est pas le cas par exemple pour le conte du fou et du rôt dit par Pantagruel au chapitre 37 du *Tiers Livre*. Il a bien l'apparence de la veine médiévale dont use Panurge, mais il prend place au sein d'un chapitre dans lequel Pantagruel est le seul à parler. Ce monologue est,

[40] Quintilien, X, i, 16 ; trad. T. Cave, *Cornucopia, op. cit.*, 1997, n. 12, p. 159.

de plus, destiné à convaincre Panurge d'aller consulter un fou : le conte en question a donc pour unique fonction d'apporter un argument supplémentaire à la thèse de Pantagruel, et il ne sera suivi d'aucune discussion. Son but est essentiellement pragmatique. Les contes de Bridoye présentent également cette vertu démonstrative, et ne s'inscrivent pas non plus dans le mouvement d'un dialogue, puisque d'une part personne ne se prononce sur l'histoire de Perrin Dendin ou sur celle du Gascon, et que d'autre part ils se déroulent pratiquement sans auditeurs pantagruéliques : Pantagruel est seul à les entendre (les autres, restés en dehors de la salle, ne retrouvent Pantagruel qu'à la fin du chapitre 43).

Tout au contraire, l'enthousiasme du conteur Panurge se révèle dans sa façon de traiter son public. Les fréquentes adresses de Panurge à ceux qui l'écoutent résonnent comme des échos aux apostrophes ou invectives familières que fait le narrateur à ses lecteurs dans les prologues. Ils exhortent tous deux leur public à les croire par des affirmations réitérées de véracité[41]. Panurge commence par haranguer ses interlocuteurs, s'interrompt parfois pour les rappeler à l'ordre, et solliciter leur adhésion, ou simplement leur avis. Ses contes ont l'art de provoquer des discussions parfois ardentes. Le conteur enthousiaste transforme sa parole singulière en une parole collective, quand le conte emprunte la forme de la conversation ou du débat. Du récit il fait un discours.

Tandis que Panurge se préoccupe constamment de l'intérêt de ses auditeurs, les transitions ménagées par les autres conteurs entre le récit-cadre et leur conte, ou entre les différentes péripéties, sont plutôt faibles. Panurge a en quelque sorte une « conscience » du public, toujours présent comme la motivation primordiale et essentielle de sa parole. Ses tactiques discursives montrent qu'un conte ne vaut d'être raconté que s'il est écouté. Ainsi Panurge stimule et entretient la curiosité, voire l'impatience des auditeurs tout au long de ses contes. Au reste, les interruptions de ses compagnons lorsqu'il raconte ses aventures chez les Turcs prouvent que ceux-ci sont attentifs :

> -- Et où sont ilz (dist Epistemon) ? (P14, 265)
> (...) -- Acheve (dist Pantagruel) je te prie que nous saichons comment tu acoustras ton Baschatz » (*ibid.*)
> (...) -- Comment ? (dist Pantagruel)
> (...) -- Et à quel propous (dist Pantagruel) craignois tu le mal des dens ? N'estois tu guery de tes rheumes ? »(267).

[41] Panurge et le narrateur présentent d'autres ressemblances de statut que nous aurons l'occasion d'approfondir dans le chapitre suivant.

Que ces interventions soient des phrases impératives ou interrogatives, elles témoignent de l'intérêt du public, passionné par l'histoire au point d'en interrompre momentanément la trame en la détournant dans une direction divergente (comme le montre la question posée ci-dessus par Epistémon, ou la dernière interrogation de Pantagruel) : si Panurge répondait toujours aux questions, différents contes s'enchaîneraient les uns aux autres. Les questions de l'auditoire fonctionnent ainsi à la fois comme des signes de complicité et comme des entraves à l'inspiration, car pour une part elles la stimulent et l'entretiennent, lorsqu'elles proposent toutes sortes de prolongements narratifs. D'autre part cependant, elles l'entraînent vers d'autres développements qui pourraient faire dévier le conteur de sa trame initiale. Cela dit, les auditeurs sollicitent le conteur parce qu'ils sont eux-mêmes appelés à participer au conte, par toutes sortes d'incitations éparpillés dans le récit. En effet, l'attention du public est régulièrement stimulée par des apostrophes à la deuxième personne du pluriel, que nous soulignons dans les citations suivantes : « je (...) *vous* le lye rustrement (...). Et *vous* attise un beau feu (...) et *vous* flamboys mon milourt », « Mais *notez* que... » (P14, 266), « *vous* en verriez (par dieu) incontinent distiller de ce benoist fruict de grosse verolle... », « Ne le *dictes* doncques mie (respondit Panruge) si je *vous* l'enseigne. » (P15, 268-269). La curiosité est encore différemment aiguisée, grâce à un suspens entretenu par des questions qui émaillent la narration . « Quel diable defferoit telles murailles ? (...) Car pourquoy ? » (*ibid.*). Ce type de questions rhétoriques encadre souvent les contes de Panurge, lesquels leur offrent une réponse dans le récit qu'ils déroulent. La parole du conteur Panurge entretient de cette façon un mécanisme d'interaction circulaire : après avoir disposé des appâts pour attiser la curiosité des auditeurs, le conte alimente leur participation, et se nourrit simultanément des interruptions subséquentes, qui sont le signe que l'accroche du public, ou *captatio*, fonctionne bien.

Aussi ces narrations prennent-elles en considération le public grâce au métadiscours qu'elles déploient autour du conte proprement dit. Du reste, la fin des contes montre autant que l'entrée en matière un souci de la réception. Le conte est en effet souvent agrémenté d'une conclusion qui lui offre une pointe finale, ou rappelle la problématique principale. Le triomphe (« et vive la roustisserie », P14, 267), ou le retour à la préoccupation première (« Ainsi fauldroit garder ces murailles des mouscheș, et mettre esmoucheteurs à gaiges », P15, 271) permettent de soigner les transitions, en faisant ressortir le lien entre la trame principale et le conte : ce dernier n'apparaît pas, dès lors, comme une pure digression. La conclusion qui paraît la plus élaborée est celle qui clôt l'histoire de Basché. En insistant sur

les conséquences présentes de la mésaventure, cette fin rappelle la manière du conte traditionnel, dit conte d'origine, destiné en général à rendre compréhensibles des faits actuels par le récit de leur genèse.

> *De là en hors* feut tenu comme chose certaine, que l'argent de Basché plus estoit aux Chicanous et Records pestilent, mortel, et pernicieux, que n'estoit jadis l'or de Tholose, et le cheval Sejan, à ceulx qui le possederent. *Depuys* feut ledict Seigneur en repous, et les nopces de Basché *en proverbe commun.* (Q15, 575; nous soulignons)

C'est aussi après le conte que les multiples réactions de l'auditoire dynamisé, et en mal de parole, se donnent libre cours. Rires sonores de Pantagruel après le récit de la déconfiture turque, et après le conte du lion, du renard et de la vieille, récompense (Pantagruel vêt Panurge de sa livrée après l'histoire fantaisiste des murailles de Paris), ou absence de rire (après l'histoire de la sœur Fessue, du seigneur de Basché) : les réactions du public sont fréquemment précisées. Elles peuvent être plus complexes et prendre la forme du commentaire, quand les auditeurs donnent leur avis par exemple sur le conte de Basché, à la manière des devisants de *l'Heptaméron.* Il est plus rare en revanche que les auditeurs se manifestent après les contes des autres locuteurs : si l'on écoute généralement Pantagruel avec cérémonie, on reste muet à la fin de son conte. Lui-même se tait, comme le montrent l'anecdote de Cicéron (Q39), et le conte sur la mort des héros (Q28), où l'on voit Pantagruel (qui est alors locuteur) verser des larmes grosses comme des œufs d'autruche, en silence ; à son exemple, les auditeurs se taisent.

Panurge déploie ainsi dans les contes dont il est narrateur toute la vivacité de sa verve : il ne cesse d'alimenter le texte de prolongements, d'annonces, d'apostrophes, et de diversifier le récit en y introduisant des fragments de bonne humeur. Ses contes ont ceci de singulier qu'ils s'élaborent comme des formes de conversations, sollicitant régulièrement une participation active du public, et favorisant sa compréhension en lui proposant des explications complémentaires en marge du conte lui-même. Le récit ne se limite pas, ainsi, au simple énoncé de l'histoire narrée, ni à la voix de celui qui raconte : d'autres voix s'y invitent spontanément, celles des gens du public, rendus eux-mêmes inspirés, tant l'enthousiasme du conteur est communicatif. Dans la mesure où la parole conteuse le rend actif, on peut dire que le public partage l'enthousiasme du narrateur inspiré : les auditeurs participent, et ce faisant, ils enrichissent le conte.

Néanmoins, si les membres de l'assistance peuvent intervenir, cela signifie qu'ils sont potentiellement locuteurs, et qu'ils peuvent donc à leur tour devenir narrateurs de

contes, attirant l'attention sur eux. Comme l'enthousiasme les gagne, chacun s'essaye au genre du conte ; c'est le commencement d'une sorte de joute entre les personnages, qui se disputent la « vedette » à travers les différents récits qu'ils proposent : les contes mettent alors en jeu la question du contrôle de la parole, de sa maîtrise aussi bien que de son monopole.

3. Inspiration et contrôle de la parole

Chez Rabelais, le mécanisme de la prise de parole des personnages qui se mettent à conter est différent de ce que l'on peut rencontrer chez Marguerite de Navarre : on ne parle pas ici parce que c'est à son tour (comme le font les devisants conteurs de *l'Heptaméron*) mais parce que l'on a une histoire à raconter, autrement dit parce que l'on est inspiré. L'inspiration vient le plus souvent du récit qui vient d'être dit, et fonctionne selon la loi de l'association d'idées, en faisant intervenir la mémoire : l'histoire écoutée en rappelle une autre qui avait un sujet voisin. Un personnage qui n'a rien à dire restera donc muet. L'observation de la façon dont les conteurs prennent la parole permet de comprendre comment s'organisent les échanges, entre concurrence et émulation.

La situation la plus significative à cet égard est celle du chapitre 11 du *Quart Livre*, où les locuteurs rivalisent pour conter des histoires ayant rapport avec la présence des moines en cuisine. Panurge ne parle qu'en dernier et il annonce ainsi son intervention : « Je dameray ceste-cy... » (Q11, 564). Ce type d'annonce n'existait pas dans les contes des précédents locuteurs, qui précisaient d'où ils tenaient leur histoire, et citaient leur source, en expliquant comment elle leur était revenue en mémoire : « Vrayement vous me reduisez en memoire ce que je veidz et ouy en Florence, il y a environ vingt ans », dit Epistémon (Q11, 562), « Me soubvient avoir leu, que Antigonus roy de Macedonie... », annonce Pantagruel (Q11, 563). L'introduction singulière que formule Panurge, citée ci-dessus, inscrit son intervention dans le contexte d'une surenchère qui jusque là n'était pas visible. Cela montre que Panurge est stimulé en tant qu'auditeur par les récits qu'il entend : ces derniers l'inspirent au point qu'il devient à son tour non seulement capable de conter, mais conteur suprême, certain de « damer le pion » aux précédents narrateurs, momentanément écartés (dans la mesure où ils sont devenus auditeurs), et surtout transformés en rivaux. L'inspiration qui alimente la parole de Panurge étant issue du « flacon » des contes qu'il

vient d'entendre, elle n'est pas sans rapport avec l'imitation. C'est donc aussi l'échange qui stimule l'inspiration, en aiguisant le désir d'avoir le dernier mot.

L'enthousiasme fonctionnerait donc de façon circulaire et nécessairement dialogique, aussi bien pour le genre du conte que pour les précédents exemples évoqués. Aucun locuteur ne peut se résoudre à cesser d'ajouter « son » mot à la liste ouverte des couillons ou des fols. S'organisant en boucle, touchant tour à tour locuteur et auditeur, l'inspiration, comme l'ivresse des verres de vin qui se remplissent et circulent dans une joyeuse assemblée, gagne celui à qui on la communique, Panurge étant le principal agent de ce type de parole, à la fois dynamique et dynamisante.

Chose étrange cependant, quand le voyage s'arrête, l'activité conteuse cesse elle aussi. Quand, au large de Chaneph, le bateau s'immobilise, les personnages deviennent soudain muets ; par défaut, on constate que le vent est aussi un élément essentiel de l'inspiration :

> Et restions tous pensifz, matagrabolisez, sesolfiez, et faschez : sans mot dire les uns aux aultres (Q63, o87)

Alors qu'un *topos* bien connu veut qu'on puisse tromper son ennui, et passer le temps lors d'un long voyage, en se racontant des histoires (selon la tradition du *Décaméron*, des contes de Chaucer ou de Marguerite de Navarre), il n'en est rien ici, car l'inspiration manque à tous cruellement. Pour ramener le vent, c'est-à-dire la mobilité du navire, celle de l'histoire et des voix des personnages, le vin sera indispensable.

Que les effets du vin soient associés à ceux du vent ne résulte pas d'une pure coïncidence paronymique. Si le vent est avant tout le souffle qui permet au navire d'atteindre des mondes nouveaux – donc au récit rabelaisien de progresser dans le voyage et ses découvertes, le vin, quant à lui, ouvre également les mondes imaginaires de la création romanesque, par l'inspiration qu'il promet[42]. Le vent partage avec l'ivresse bachique une forme capricieuse et incontrôlable. Il est dès lors naturel que le vent soit considéré comme une nourriture, puisqu'il se rapproche tant des effets du vin. Dans la

[42] L'ivresse procurée par le vin donne lieu à l'inspiration bachique, qui stimule la parole ; les personnages rabelaisiens interrogent du reste une bouteille, qui se met en effet à parler « O bouteille / Plaine toute / De misteres, / D'une aureille / Je t'escoute... » (C44, 832). Les fonctions nombreuses du vin dans l'œuvre de Rabelais, sur le plan de l'action comme de la connotation, ont été étudiées par D. Desrosiers-Bonin, dans *Rabelais et l'humanisme civil*, *ER* XXVII, Genève, Droz, 1992 (chapitre 2 : « Le Vin »).

fiction de Rabelais, les habitants de l'île de Ruach consomment du vent comme les autres personnages avalent le vin. E. Duval montre que le jeu paronymique qui substitue « vent » à « vin » structure le chapitre 43 du *Quart Livre*. Les habitants de Ruach disent en fait « vent » à chaque fois que les personnages rabelaisiens auraient dit « vin » :

> ils « disputent de la bonté, excellence, salubrité, rarité des *vens*, comme vous Beuveurs par les banquetz philosophez en matiere de *vins*. (...) « O (me disoyt un petit enflé) qui pourroit avoir une vessie de *ce bon vent de Languegoth* que l'on nomme Cyerce. (...) Mais (dist Panurge) une grosse botte *de ce bon vin de Languegoth* qui croist à Mirevaulx, Canteperdris, et Frontignan. » (Q43, 638)

Nous soulignons le parallélisme entre vent et vin, que Panurge lui-même met en lumière. Ailleurs dans le texte, les outres remplies de vent que les habitants de Ruach attachent à leur ceinture sont comparées aux flacons que les buveurs emportent partout avec eux[43]. Substances nécessaires à la bonne santé de l'organisme d'une part, du récit d'autre part, le vent et le vin peuvent donc être considérés comme des « vivres ». Il est alors logique que vent et vin fusionnent en l'image traditionnellement admise de l'inspiration comme « souffle » divin ; « ruach » en hébreu signifie effectivement aussi bien « vent » qu'« esprit divin ». Le souffle du vent est ainsi associé à l'idée d'une intervention divine, qui accompagne traditionnellement la notion d'inspiration.

Toutefois si le vent, en tant que nouvel « ingrédient » de l'enthousiasme, n'exclut pas le vin de Bacchus, il s'y rattache étroitement. A ce titre, Pantagruel rappellera quelques chapitres plus tard, lorsque tous seront tirés d'affaire, que l'origine de Bacchus est liée à l'air et donc au vent : sous l'influence de l'ivresse bachique, le corps est moins pesant, l'esprit s'élève dans les airs, poussé par le vent, et par Bacchus, qui ne font qu'un.

> Ne sçavez-vous que jadis les Amycleens sus tous dieux reveroient et adoroient le noble pere Bacchus, et le nommoient *Psila* en propre et convenente denomination ? *Psila* en langue Doricque signifie aesles. Car comme les oyseaulx par ayde de leurs aesles volent hault en l'air legierement : ainsi par l'ayde de Bacchus, c'est le bon vin friant et delicieux, sont hault eslevez les espritz des humains : leurs corps evidentement alaigriz : et assouply ce que en eulx estoit terrestre. (Q65, 695)

[43] Pour plus de précisions sur les détails de ces rapprochements, voir E. Duval, *The Design Of Rabelais's* Quart Livre de Pantagruel, Genève, Droz, 1998 (chapitre 1, p. 32-33).

C'est pour cette raison qu'un banquet est nécessaire, où le vin[44] coule à flots, pour que le vent se lève et libère le navire de l'immobilité stérile, libérant de même la narration de cette pause imposée dans le voyage, et mettant fin au silence des personnages. Les symboles du vent et du vin se recoupent par leur commune conséquence : tous deux sont garants de la vie du récit, et de la parole des personnages.

Les images de l'élévation ailée et de l'ivresse se confondent ainsi dans l'évocation du nom de « Psila ». Faire dire des contes par un Panurge inspiré témoigne de la part de l'auteur d'une volonté de montrer l'enthousiasme bachique à l'œuvre : Panurge, parce qu'il a bu, laisse s'élever son esprit. Il lui est permis, alors, de faire preuve d'invention en racontant une histoire. Son état est inspiré par un souffle bachique, qui anime l'espace du récit comme l'œuvre du *furor* l'avait fait pour la poésie et la liste. Conséquemment, la parole en proie à l'inspiration se réalise dans une expression débridée, un poème désordonné, une liste foisonnante, ou un récit non linéaire, comme dans des formes qui sont toujours inattendues, parce qu'il y souffle une ivresse dionysiaque. Les esprits des auditeurs à leur tour s'en trouvent enthousiasmés. Car la parole ivre entraîne celle des autres à sa suite : les mots peuvent trinquer, tant la souplesse et la vivacité de la parole de Panurge font d'elle une parole de convivialité. Etant dès lors associée à l'échange et au rire, elle exclut les grincheux, comme frère Jean, qui sont finalement réduits au silence, tandis que triomphe gaiement la parole facétieuse. L'ivresse bachique organise un usage déconcertant de la parole, à contre temps, fondé sur le détournement des attentes. Panurge peut donc rire sans façons des pires violences, ou des entorses à la religion. Il rejoint ainsi la fougue délirante des discours du narrateur des prologues, invitant les buveurs, mais chassant les « agelastes », ceux qui ne savent pas rire de l'ivresse verbale.

[44] M. Jeanneret montre que le vin est un principe libérateur, dans son article « Quand la fable se met à table (Nourriture et structure narrative dans *le Quart Livre*) », *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994 (1983), p. 147-165 (voir particulièrement p. 154-155).

CHAPITRE 4

PANURGE ET LE NARRATEUR

L'expérience de l'altérité

La voix du narrateur est ramifiée. Selon T. Cave, qui a abordé la question à plusieurs reprises pour l'œuvre rabelaisienne[1], la première personne peut se répartir en trois instances.

Tout d'abord, s'il convient certes de distinguer le narrateur-auteur de l'auteur réel, nous appellerons instance « auctoriale », avec T. Cave, le « je » des prologues. En effet, celui-ci s'adresse au lecteur en tant qu'auteur, pour parler de l'objet qui les réunit, son livre. Cette instance se manifeste par des apostrophes directes, parfois des invectives, établit un contrat de lecture, détaille les conditions de la création, revendique la vérité de ce qui va être lu, en somme s'inscrit principalement dans le métadiscours. C'est pourquoi cette instance de la première personne se rencontre essentiellement dans les textes liminaires.

De fait, T. Cave indique avec raison que cette instance très particulière doit être distinguée d'une autre modalité de la première personne, celle du « narrateur-commentateur » : faisant intrusion dans son récit, ce dernier l'agrémente de réflexions

[1] T. Cave précise les nuances et distinctions possibles entre les différentes instances de la première personne, dans « The Death of Guillaume Du Bellay : Rabelais's biographical representations » (*Writing the Renaissance*, Lexington, French Forum Publishers, p. 43-55), mais aussi dans « 'Je pareillement' : instances de la première personne chez Rabelais » (*Cahiers Textuel* n°15, 1996 p. 9-19). Voir enfin *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999 (seconde partie, chapitre 6, notamment p. 144-145).

personnelles. T. Cave cite à ce sujet l'exemple de l'exposé la bonne manière d'établir une colonie, au début du *Tiers Livre*, et l'intervention du narrateur dans la description du pantagruélion. Ce narrateur revendique une place extérieure à la fiction, dans laquelle il ne rentre que momentanément pour mieux montrer qu'il n'en fait pas partie : il s'y invite en « expert » lorsqu'il estime avoir un éclaircissement profitable à donner à l'épisode. Sitôt la fin de la digression, ce commentateur s'éclipse ; il peut néanmoins arriver que cette instance se confonde avec l'instance précédente, si ses développements évoquent la relation auteur-livre-lecteur.

Enfin, la première personne fait son apparition selon une troisième modalité, très différente des deux premières, lorsqu'elle se donne comme personnage fictif. A ce titre, le « je » partage les aventures des héros de la geste, il voyage, découvre, et dialogue d'égal à égal avec les personnages rabelaisiens. Dans les deux premiers livres, il porte un nom fictif, anagramme de celui de Rabelais, Alcofrybas Nasier – nom qui figure sur la page de titre en lieu et place de celui de l'auteur. Alcofrybas est alors un personnage traité comme tel dans la fiction. S'il perd ce nom dans les trois livres suivants, il ne perd pas ce statut, car le personnage qui parle à la première personne reste témoin et membre à part entière des aventures des héros rabelaisiens. Il s'agit donc du « je » qui s'aventure dans la bouche de Pantagruel, après avoir, quelques chapitres plus tôt, présenté les « mœurs et conditions » de Panurge, et entamé un dialogue avec ce dernier (P17) ; c'est l'un des compagnons embarqués sur la Thalamege, qui rencontre les paroles gelées avec la même fascination et le même effroi que les autres passagers du navire. T. Cave note à son sujet que « l'apparition du narrateur-personnage tend à marquer des moments significatifs, des moments du moins où l'imagination rabelaisienne est particulièrement intense » (*Préhistoires, op. cit.*, 1999, p. 145). Enfin, il importe de souligner qu'en tant que membre de la fiction, le narrateur-personnage fait preuve d'une forme de naïveté (due à la focalisation interne) que ne connaissent pas les deux instances précédentes, nécessairement omniscientes.

Ces trois modalités de la première personne peuvent aider à comprendre comment se fonde la parole de Panurge, laquelle partage avec le narr. .ur des caractéristiques capitales. Ce qui attire l'attention d'emblée, c'est bien évidemment l'échange de la châtellenie de Salmigondin, qui devient au début du *Tiers Livre* la propriété de Panurge alors qu'elle était celle du narrateur : le voyage qu'il avait effectué dans la bouche de Pantagruel lui avait valu ce don. Le personnage de Panurge croise alors étrangement le parcours d'Alcofrybas,

que ce soit en reprenant ainsi à son compte des éléments notoires et clairement identifiables, ou, à l'inverse, en les rejetant. Ces deux voix s'éclairent ainsi par leurs échanges, par ce qu'elles partagent et par ce qu'elles ne partagent pas, car leurs dissemblances sont aussi riches d'enseignement que leurs similitudes. A tour de rôle, chacun se rapproche de l'autre par son discours : tantôt c'est Panurge qui adopte le discours et le statut d'un narrateur, tantôt c'est le narrateur qui se fait personnage. Le rapprochement est donc accusé par le glissement réciproque, mais jamais définitif, d'un statut à l'autre. Ceux-ci se touchent, s'échangent, se reprennent : à l'horizon de ce partage est la question de la place de la parole de Panurge parmi les discours des autres personnages, et, à l'aide du détour par la parole du narrateur, la compréhension de sa teneur.

A. PANURGE AUCTORIAL : QUAND LE PERSONNAGE DEVIENT NARRATEUR

La question du statut de la parole de Panurge se pose lorsque celle-ci s'aventure dans des narrations complexes qui semblent être par ailleurs l'apanage de l'auteur. L'activité conteuse de Panurge, dans sa prolifération comme dans ses multiples applications, montre que les types de discours sont perméables dans le roman rabelaisien, car la parole narratrice et ses prérogatives circulent entre les personnages. Panurge, du moins, est capable de les adopter : nous avons eu l'occasion d'observer que les contes de Panurge étaient plus singuliers et plus élaborés que tous ceux de ses compagnons, au point qu'ils se donnent comme objectif de surpasser les autres. Le temps de quelques contes, Panurge adopte la parole englobante et organisatrice d'un narrateur omniscient : son « je » ressemble alors spécifiquement à celui de l'instance auctoriale. Parce qu'il adopte certaines tactiques, le discours de Panurge fonctionne à la manière de celui d'un narrateur.

1. Vérité et boniment : le discours du bateleur

Il arrive souvent, au cours des contes, que Panurge précise que tout ce qu'il dit est vrai. Il ne parle pas alors à l'attention des sceptiques, mais simplement dans la lignée traditionnelle du discours d'un conteur : tandis qu'il évoque les faits les plus invraisemblables, il s'empresse d'en affirmer la ferme authenticité. Le narrateur ne dit pas autre chose dans les prologues :

> Je ne suis nay en telle planette, et ne m'advint oncques de mentir, ou asseurer chose que ne feust veritable (...) *quod vidimus testamur*. (...) Je me donne à cent mille panerées de beaulx diables, corps et ame, trippes et boyaulx, en cas que j'en mente en toute l'hystoire d'un seul mot. (P pr, 215)

Enfin il souhaite cavalièrement le pire au lecteur incrédule :

> Pareillement le feu sainct Antoine vous arde, mau de terre vous vire, le lancy, le maulubec vous trousse, la caquesangue vous viengne, le mau fin feu de ricqueracque, aussi menu que poil de vache, tout renforcé de vif argent, vous puisse entrer au fondement, et comme Sodome et Gomorre puissiez tomber en soulphre, en feu et abysme, en cas que vous ne croyez fermement tout ce que je vous racompteray en ceste presente chronicque. (*ibid.*)

En pareille situation, la parole du narrateur représente implicitement une caution. Ce type de discours met en place un jeu de rôles incluant le lecteur auquel Panurge ne saurait en principe prétendre, puisqu'il n'est que personnage. Ainsi, pour s'approcher au plus près du discours de narrateur, la parole de Panurge devra imiter cette posture auctoriale : c'est à l'exemple du narrateur auctorial, et parce qu'il ne bénéficie pas d'emblée de l'aura et de l'autorité d'un narrateur, que Panurge ponctuera ses récits de revendications de véridicité. Avant de parler, notre personnage multiplie effectivement les prologues et annonces. Nous sommes dans le domaine de la fiction, donc de l'imagination mensongère, et pourtant les affirmations de véracité se multiplient. Panurge commence l'histoire des Turcs de cette manière, « Par dieu Seigneur, (...) je ne vous en mentiray de mot » (P14, 263), puis quelques mésaventures plus loin il débute une nouvelle péripétie par l'expression « Vray est que... » (P14, 265), et ailleurs il insiste : « Foy d'homme de bien, je n'en mentz de mot. » (P14, 266). Le déni de mensonge est la forme la plus courante de ces revendications de « sincérité ». Le narrateur Panurge l'utilise au moment même où l'auditeur serait tenté de retirer sa confiance au narrateur, c'est-à-dire lorsque l'imagination se surpasse, s'éloignant radicalement de la réalité tant l'histoire devient fantaisiste. Chez Lucien, le choix de l'épithète « véritable » dans le titre *Histoire véritable* répond au même type de pacte paradoxal, qui consiste à accréditer le merveilleux pour donner du poids au récit,

dont la vérité feinte n'est qu'un procédé supplémentaire du comique : en fait les événements dont on affirme la véracité ne peuvent que la discréditer, et personne n'est dupe. Le jeu lucianesque est devenu un lieu commun, que Panurge conteur ne manque pas d'utiliser. Cette forme d'affirmation traditionnelle et comique de sincérité identifie son discours comme celui d'un narrateur.

La convention narrative de véridicité est donc partagée par Panurge et le narrateur. Or, donner à la fiction tous les critères du vrai, c'est une façon supplémentaire d'accrocher les auditeurs et de motiver la présence du conte, c'est-à-dire d'élaborer une stratégie de la *captatio benevolentiae*. L'aventure chez les Turcs est présentée, dans cette perspective, comme un témoignage ayant la force de l'expérience vécue.

C'est aussi par le ton et la manière de la *captatio* des prologues que le discours de Panurge va prolonger et rendre plus reconnaissable encore l'imitation du discours d'un narrateur.

Avant de raconter il faut, bien entendu, ne pas oublier de mettre les rieurs de son côté, c'est pourquoi il convient de soigner la présentation du conte. Nous avons montré dans le chapitre précédent que le public est largement pris en considération dans les discours liminaires de Panurge. Nous avons eu l'occasion de constater, en outre, l'importance attachée à l'auditoire pendant le conte en observant notamment la participation de celui-ci grâce à des questions ou dialogues insérés en apartés. Il importe à présent de se préoccuper des moments qui précèdent le conte lui-même, pour rappeler à quel point cet auditoire est précieux pour Panurge. Ce dernier, suivant l'exemple du véritable narrateur, organise les conditions propices à la réception.

Le « je » auctorial interpelle le lecteur comme le bonimenteur de foire s'adresse au chaland, en vantant les mérites exceptionnels et universels de son produit. Il est indispensable pour un bonimenteur de tendre à l'auditeur le piège de son discours captieux. Les premiers mots du prologue de *Gargantua* prennent ainsi le lecteur à partie : « Beuveurs tresillustres, et vous Verolez tresprecieux (car à vous non à aultres sont dediez mes escriptz) » (Gpr, 5), puis la suite expose les qualités du livre à l'aide de différents adjectifs mélioratifs (« livre seigneurial », « ces haultes matieres et sciences profundes », « ces belles billes vezées », Gpr, 7-8) ; enfin, le prologue est clos par la promesse, chère à tout bateleur qui expose un remède miraculeux, du bien-être corporel :

> Or esbaudissez vous mes amours, et guayement lisez le reste tout à l'aise du corps, et au profit des reins. (Gpr, 8)

Le prologue du *Pantagruel* présentait déjà le livre comme une véritable médication, réclamée par les goutteux et vérolés pour apaiser, ou du moins alléger, leurs terribles souffrances, et le narrateur en précisait la posologie en cas de mal de dents. Le lecteur apprend que les chroniques, comme un cataplasme, sont à appliquer entre deux linges bien chauds sur la dent malade :

> Aultres sont par le monde (ce ne sont fariboles) qui estans grandement affligez du mal des dentz, après avoir tous leurs biens despenduz en medicins sans en rien profiter, ne ont trouvé remede plus expedient que de mettre lesdictes chronicques entre deux beaulx linges bien chaulx, et les appliquer au lieu de la douleur, les sinapizand avecques un peu de pouldre d'oribus. (Ppr, 214)

Un autre argument du bonimenteur consiste à vanter le succès immense du produit : « il en a esté plus vendu par les imprimeurs en deux moys, qu'il ne sera acheté de Bibles en neuf ans. » (Ppr, 215).

Le discours de Panurge emploie les mêmes procédés pour attirer l'attention du public sur ses actions ou ses histoires. Pour saisir l'attention de l'auditeur, Panurge éveille sa curiosité bien avant de commencer à raconter, en annonçant les temps forts de son histoire. Ainsi, il promet à Pantagruel des merveilles à la fin du chapitre 9 : « Et voluntiers vous racompteroys mes fortunes, qui sont plus merveilleuses, que celles de Ulysses », P9, 249). Or, celles-ci ne seront finalement développées qu'au chapitre 14. L'effet de retardement que ménage le conteur atteint son but, car Pantagruel alléché ne manque pas de réclamer l'histoire, désormais attendue, dès que l'occasion le permet (« Mais or me dictes comment (dist Pantagruel) vous eschappastes de leurs mains ? », P14, 263). Le conte est alors considéré comme la réponse à une demande du géant, et tire de cette mise en perspective une motivation diégétique forte. Sa présence est justifiée par le dialogue préalable qui l'a amené, si bien qu'il ne s'agit pas d'un *excursus* gratuit. Le même type d'annonce précède l'histoire facétieuse du renard et de la vieille (« Mais voicy comment l'on y remediroit. (...) Et à ce propous je vous veux dire (nous en allant souper) un bel exemple », P15, 269) ; le conte du seigneur de Basché fonctionnera à son tour comme un véritable appât tendu aux auditeurs qui n'y résistent pas :

> -- Contre tel inconvenient, dist Panurge, je sçay un remede tresbon, duquel usoit le seigneur de Basché.
> -- Quel ? demanda Pantagruel. (Q12, 565)

Comment, à son tour, Aeditue pourrait-il décliner l'engageante invitation à écouter que lui adresse Panurge ?

> Seigneur ne vous desplaise, si je vous raconte une histoire joyeuse, laquelle advint au pays de Chastelleraudois depuis vingt et trois lunes. (C7, 741)

Panurge fait preuve, dans ces propos liminaires, d'un discours inventif tactique, qui met en place autant de verve que dans le conte lui-même. Les mots qui tentent l'auditeur sont alléchants, parfois de manière superlative (« remede tresbon », « plus merveilleuses que celles de Ulysses », « bel exemple »). Ailleurs, l'introduction annonce un ton qui va nécessairement plaire au public (« mais voicy comment... », « histoire joyeuse »). Aucun autre personnage ne soigne à ce point les prémisses du récit, la mise en condition de l'écoute, et de l'auditoire, en somme le « prologue » du conte. Lorsqu'ils se font narrateurs, les autres personnages se concentrent sur l'histoire proprement dite, se contentant, pour toute introduction, de faire allusion à son origine en quelques mots :

> Je ne seray hors de propous, si je vous raconte ce que dict Jo. André sus un canon de certain rescrit papal... (T37, 468 – Pantagruel)

> Vrayement vous me reduisez en memoire, ce que je veidz et ouy en Florence, il y a environ vingt ans. (Q11, 562 – Epistémon)

> Me soubvient avoir leu... (Q11, 563 – Pantagruel)

L'entrée en matière n'est pas aussi attirante, ne stimulant éventuellement que la mémoire, ou l'intellect, mais en aucun cas la curiosité ni le plaisir, sur lesquels insiste toujours le conteur Panurge. Comme l'auteur des prologues, celui-ci se préoccupe constamment de l'intérêt de ses auditeurs.

Les paroles de Panurge empruntent pour l'occasion les caractéristiques d'un discours d'auteur. Elles formulent une grande variété de potentialités énoncées sous forme de promesses de récits à venir : il s'agit de mettre l'auditeur en appétit par un système proche de la prédiction. « Je vous feray chevaucher aux chiens », dit-il à la dame de Paris avant de mettre son projet à exécution (P21, 295) ; « je vous le feray demain chier vinaigre devant tout le monde », annonce-t-il au sujet de Thaumaste (P18, 284), et cela se vérifiera aussi. Ces interventions fonctionnent de fait, selon le cas, comme des résumés proleptiques, ou des moralités anticipées ; elles captent d'emblée l'attention du public, en stimulant sa curiosité. Elles ménagent en effet des attentes, que le personnage devra combler par la suite à l'aide d'une action ou d'un conte : simultanément, elles suggèrent la déception possible de l'auditoire si ces promesses n'étaient pas tenues.

Néanmoins, la principale originalité de ces phrases d'annonce lorsqu'elles précèdent la narration des exploits du héros, c'est qu'elles sont prononcées par lui-même. Cela

suppose que le personnage, pour les récits de ses propres prouesses, organise seul les transitions dont se chargerait habituellement un narrateur extérieur dans un récit à la troisième personne. Comme elles sont dites par Panurge pour son propre compte et pour la réussite de l'intrigue qu'il met en route, elles font de lui un narrateur complet : non seulement Rabelais fait de Panurge le narrateur de ses propres aventures, mais encore il le charge d'assurer l'insertion de ses propres récits dans l'histoire générale ; le personnage est exceptionnellement exposé, au sens où il se crée un public qu'il se doit de ne pas décevoir. Ces fragments de discours convertissent la parole de Panurge en une parole auctoriale qui a pour conséquence la mise en abyme de la fonction de narrateur et de la structure du récit : Panurge, grâce à ses talents de narrateur, transforme les personnages présents en un auditoire fictif, qui double, dans la fiction, l'image du lecteur. Rabelais diffracte encore ainsi le profil du lecteur, pourtant déjà mis en scène dans l'espace particulier des prologues.

Le discours de camelot, que l'on connaît pour le côtoyer dans les zones liminaires des livres, se retrouve de façon plus explicite encore dans la bouche de Panurge quand la fiction le rend possible. Panurge se livre par exemple à une démonstration de bateleur avant la bataille des Dipsodes. D'abord, la mise en place du contexte du boniment pose un cadre qui conviendra à l'arrivée des paroles :

> Panurge print deux verres qui là estoient, tous deux d'une grandeur, et les emplit d'eau tant qu'ilz en peurent tenir, et en mist l'un sur une escabelle et l'aultre sur une aultre les esloingnans à part par la distance de cinq piedz, puis print le fust d'une javeline de la grandeur de cinq piedz et demy, et le mist dessus les deux verres, en sorte que les deux boutz du fustz touchoient justement les bors des verres. Cela faict print un gros pau, et dist à Pantagruel et es aultres... (P27, 311)

Puis vient le discours de camelot :

> Messieurs considerez comment nous aurons victoire facillement de noz ennemys. Car ainsi comme je rompray ce fust icy dessus les verres sans que les verres soient en rien rompus ne brisez, encores que plus est, sans que une seulle goutte d'eau en sorte dehors : tout ainsi nous romprons la teste à noz Dipsodes, sans ce que nul de nous soit blessé, et sans perte aulcune de noz besoignes.
> Mais affin que ne pensez qu'il y ait enchantement, tenez dist il à Eusthenes, frappez de ce pau tant que vous pourrez au millieu. (*ibid.*)

Le bateleur prouve par des paroles qu'il ne triche pas (« affin que ne pensez qu'il y ait enchantement ») : l'ensemble est réalisé sans trucages – pas de mensonge, c'est ce que clame tout bon narrateur. Il présente donc une réalité tangible qu'il demande à l'assistance de vérifier par le toucher : « frappez de ce pau tant que vous pourrez au millieu ». En outre,

par l'usage du futur, il donne à son tour de passe-passe l'allure certaine d'une prédiction (« Car ainsi comme je rompray ce fust icy dessus les verres... tout ainsi nous romprons la teste à noz Dipsodes ») ; ce n'est donc ni un amusement, ni une facétie, mais un acte qui est présenté comme sérieux. Enfin, il laisse supposer, car cela fait partie de la fascination qu'il entend exercer sur l'assistance, que ce tour n'est qu'un très mince échantillon de tout ce dont il est capable : il conclut avec la phrase « J'en sçay bien d'aultres ».

Le texte de Rabelais insiste enfin fréquemment sur le fait que les actions d'éclat de Panurge se déroulent devant un public nombreux. G. Defaux donne à ce propos nombre d'exemples qui montrent que la foule est nécessaire au personnage pour ses performances[2]. Le souci constant et appuyé du public qui est à l'œuvre dans ce discours séducteur peut être discerné dans certains passages où Panurge ressemble davantage à un metteur en scène qu'à un narrateur : le métadiscours qu'il utilise pour introduire sa prestation est bien celui de la mise en scène de théâtre.

2. Le souci de la mise en scène : du narrateur au régisseur

Panurge utilise le discours d'un homme de théâtre lorsqu'il émaille son propos d'injonctions à l'égard de ceux qui seront les acteurs de la farce qu'il a fomentée. Le héros qui s'improvise narrateur omniscient manipule ses personnages à la façon d'un auteur, voire d'un marionnettiste. Il ne se prive pas de faire jouer des rôles aux autres personnages du roman, en adoptant lui-même le rôle d'un metteur en scène. Ainsi dans le chapitre 25 du *Pantagruel*, Panurge se charge non seulement de réunir des accessoires (cordes, feu...), mais aussi il attribue à chaque protagoniste un rôle précis à l'aide de verbes à l'impératif – montrant par le choix de ce mode qu'il est le régisseur de cette petite troupe :

> Et dist à Epistémon, « *entrez* dedans la navire et, quand je vous sonneray, *tournez* le tour sus le tillac diligentement en ramenant à vous ces deux chordes »
> Puis dist à Eusthenes et à Carpalim. « Enfans, *attendez* icy et vous *offrez* es ennemys franchement, et *obtemperez* à eux et *faictes* semblant de vous rendre, mais *advisez*, que ne entrez au cerne de ces chordes : *retirez* vous tousjours hors. » (P25, 303 , nous soulignons)

[2] G. Defaux souligne dans son édition la récurrence de l'expression « devant tout le monde » (*Pantagruel*, éd. cit., 1994, notes 13 p. 248 et 25 p. 252)

Il peut transformer ainsi les personnages spectateurs en acteurs, ou préférer leur laisser le rôle de spectateurs plus passifs. L'éloge des dettes déploie des effets qui relèvent du théâtre spectaculaire, faisant entrer des diables ou passer des planètes devant les yeux du spectateur, mais Panurge organise seul, par ses discours, toute cette représentation ; le seul auditeur, Pantagruel, n'est pas convié à y participer physiquement. Dans une autre perspective, l'épisode des moutons (Q6) commence par un aparté destiné à Epistémon et frère Jean, dans lequel Panurge leur assigne le rôle de purs spectateurs, car il se charge d'animer la scène avec d'autres acteurs : « Retirez vous icy un peu à l'escart, et joyeusement passez temps à ce que voirez. Il y aura bien beau jeu, si la chorde ne rompt. » (Q6, 550). Dans les chapitres qui suivent, Panurge se servira des moutons comme d'accessoires déterminants pour la réussite de la farce. Comme un auteur, il décide du rôle à allouer aux différents animaux, objets ou personnages – comme si lui-même, simple personnage, n'était pas leur égal, mais leur metteur en scène.

Ainsi le roi Anarche, offert comme butin par Pantagruel à Panurge, est traité par ce dernier plutôt en acteur qu'en prisonnier : Panurge obéit en cela à l'ordonnancement des rôles que Pantagruel avait définis : « or fais en à ton plaisir : je le te donne » (P30, 327). L'infortuné roi est alors désigné crieur de sauce verte par son nouveau possesseur (P31). Panurge commence par le costumer, au point que même Pantagruel ne le reconnaît plus :

> Pourtant, un jour, habilla sondict Roy d'un beau petit pourpoint de toille, tout deschicqueté comme la cornette d'un Albanoys, et de belles chausses à la mariniere, sans souliers : car (disoit il) ilz luy gasteroient la veue, et un petit bonnet pers avecques une grande plume de chappon. Je faulx, car il m'est advis qu'il y en avoit deux et une belle ceincture de pers et vert, disant que ceste livrée luy advenoit bien, veu qu'il avoit esté pervers.
> En tel point l'amena davant Pantagruel, et luy dist.
> « Cognoissez vous ce rustre ?
> -- Non certes, dist Pantagruel. » (P31, 328-329)

Ensuite, Panurge s'adresse au malheureux prisonnier à l'impératif, lui enjoignant de crier toujours plus fort. A chaque nouvelle tentative, il lui donne des consignes de plus en plus précises, comme à un acteur, afin qu'il corrige et améliore sa prestation :

> Or commence à cryer, « Vous fault il poinct de saulce vert ? » Et le pauvre diable cryoit. « C'est trop bas », dist Panurge, et le print par l'aureille, disant. « Chante plus hault en g sol ré ut. Ainsi, diable tu as bonne gorge, tu ne fuz jamais si heureux que de n'estre plus roy. » (P31, 329)

Panurge remplit, à sa façon comique, des fonctions de metteur en scène pour l'acteur inexpérimenté. De fait, il est vrai qu'aucun détail n'échappe à la préparation minutieuse du

spectacle quand Panurge en est l'organisateur. Il choisit précisément le jour où il va ridiculiser la dame de Paris, pour que tout le monde puisse assister à sa déconfiture – c'est en effet un jour de réjouissance et une foule nombreuse sera présente dans les rues de Paris. Il soigne également la fonction des éléments de son stratagème, puisque le rondeau du chapitre 22 a essentiellement pour fonction de détourner l'attention de la dame au moment où Panurge applique sur sa robe la préparation pestilentielle : « Et ainsi qu'elle ouvrit le papier pour veoir que c'estoit, Panurge promptement sema la drogue qu'il avoit sur elle en divers lieux… » (P22, 296). Plus qu'une pièce poétique, le rondeau est devenu un élément stratégique, un accessoire de l'intrigue qui va constituer un piège dans le cadre de la stratégie générale ; de même les contes qu'il narre aux combattants géants ne sont là que pour les distraire de leur objectif premier : « Ce pendent Panurge leur contoit les fables de Turpin, les exemples de sainct Nicolas et le conte de la Ciguoingne » (P29, 317). Il est alors compréhensible que les mots « spectacle » ou « mystère » soient employés pour parler de la mésaventure de la dame de Paris. Panurge s'est employé à mener ses acteurs et ses spectateurs, son texte, ses accessoires, à la manière d'un metteur en scène.

Parfois, il devient lui-même acteur. Le conteur qu'il est réalise, en racontant, une performance que la rhétorique nomme l'*actio*. Dans un décor minimal, il met en scène des personnages qui dialoguent, dont il détaille les gestes, et qui s'expriment tous de façon très variée : prose, vers, cris, rires, imprécations, jurons, leçons, compliments sortent de la bouche des personnages qu'il anime et interprète tour à tour à la manière d'un véritable acteur. Les cris des diables déguisés qui effrayent Tappecoue font entendre des onomatopées qui produisent un effet extrêmement vivant : « Hho, hho, hho, hho : brrrourrrourrrs, rrrourrrs, rrrourrrs. Hou, hou, hou. Hho, hho, hho. » (Q13, 569). Les commentateurs remarquent par ailleurs que Panurge ajoute des répliques pour rendre le comique plus incisif lorsqu'il raconte l'histoire de la sœur Fessue. L'anecdote, tirée d'un colloque d'Erasme, est améliorée par un Panurge qui n'hésite pas à l'assaisonner de détails de son cru. La troisième réponse de la sœur coupable, concernant les signes du cul, ainsi que la quatrième, sur le secret de la confession, sont inédites avant la version panurgienne[3].

[3] J. Céard cite dans son édition du *Tiers Livre* (éd. cit., 1995, n. 17, p. 192) ces variations panurgiennes par rapport au conte traditionnel, qu'il tire de l'étude que leur consacre V.-L. Saulnier. Dans un article intitulé « Histoire d'un conte rabelaisien » (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIV, 1962, p. 548-598), ce dernier fait la comparaison entre l'anecdote racontée par Erasme dans *Ichthyophagia*, et celle que raconte Panurge dans le chapitre 19.

Ces additions, les dernières répliques de l'épisode, sont justement celles qui en réservent la chute comique.

Les points de rencontre entre le discours de l'auteur et la parole de Panurge sont réels. F. Rigolot avait, à ce propos, émis l'hypothèse d'un déplacement de l'instance narrative du narrateur vers Panurge après le *Gargantua*, car il avait observé que Panurge reprenait le rôle de « topiqueur parémiographe » que tenait auparavant le narrateur[4]. Nous comprenons l'esprit de cette remarque, mais nous préférerons parler d'échanges rhétoriques, plutôt que de déplacement trop définitif de l'instance narrative. En effet, Panurge ne remplace pas à proprement parler le narrateur, car celui-ci continue à exister conjointement à notre personnage. Bien plus, nous devons souligner que les emprunts sont réciproques, puisqu'aussi bien, le narrateur devient personnage de fiction, en étant membre de la compagnie pantagruélique. L'inverse de ce que suppose F. Rigolot est donc également vrai. La chronologie des livres indique que le narrateur intervient comme personnage dans les deux premiers ouvrages, par le biais du pseudonyme Alcofrybas Nasier. Ensuite, le pseudonyme disparaît, certes, ce qui fit dire à M. Screech[5] que le ton était devenu plus sérieux, voire philosophique ; T. Cave y voit simplement une variante de la forme de la *captatio*[6], ce qui nous paraît être l'hypothèse la plus sage. En effet, le narrateur ne perd pas sa posture bouffonne, ni son statut occasionnel, mais bien présent, de voix écoutée parmi les compagnons de Pantagruel. Tantôt « je », tantôt « nous », le narrateur s'exprime et voyage avec ceux-ci.

Nous souhaitons donc rapprocher les voix de Panurge et du narrateur d'après leur faculté – voire leur manie – de passer d'une instance à l'autre.

[4] F. Rigolot, « Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais », *ER* XIV, 1977, p. 277-286 (p. 283).

[5] M. Screech, *Rabelais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1992 (1979), p. 279.

[6] T. Cave, *Pré-histoires*, *op. cit.*, 1999, p. 145.

B. ALCOFRYBAS ET PANURGE : QUAND LE NARRATEUR DEVIENT PERSONNAGE

1. Dialogue direct ou différé

Un dialogue particulier, au chapitre 17 du *Pantagruel*, infléchit le statut du narrateur vers celui d'un personnage qui parle d'égal à égal avec un autre personnage, Panurge. Les discours se rencontrent, de sorte que les deux voix sont véritablement celles de deux personnages de la fiction, qui tentent de rendre compte du manque d'argent de Panurge. Cette discussion suit la présentation des mœurs et conditions de Panurge (P16), qui a été effectuée par un narrateur n'ayant pas encore le profil d'un personnage. Aux précisions qu'il donne alors, on comprend qu'il connaît bien Panurge, mais aucun signe n'indique qu'il est son compagnon. Il en parle comme un auteur omniscient présenterait un personnage. Au contraire, le dialogue du chapitre 17 débute par une remarque du narrateur-personnage Alcofrybas, puisque le « je » fait le constat d'une évolution (« quelque peu escorné et taciturne »), ce qui le fait participer à la chronologie du roman (« *Un jour je* trouvay... »). L'emploi du verbe « trouver » dans ce texte rappelle celui du titre du chapitre 9. Il évoquait alors la rencontre si importante et si durable[7] avec Pantagruel (« Comment Pantagruel *trouva* Panurge, lequel il ayma toute sa vie »). L'apparition de ce même verbe place donc le narrateur dans une situation comparable à celle de Pantagruel, du point de vue de l'amitié envers Panurge, ce qui lui confère un statut de personnage à part entière dans la fiction pantagruélique. A la fin du chapitre, Panurge s'adressera à lui en l'appelant « mon amy »[8]. Force est de constater, de plus, que le narrateur-personnage aborde d'emblée avec Panurge la question du manque d'argent, de la misère matérielle, choix qui révèle sa bonne connaissance du pauvre diable : c'est une préoccupation qui poursuivra et marquera Panurge autant que la question du mariage.

> Un jour je trouvay Panurge quelque peu escorné et taciturne, et me doubtay bien qu'il n'avoit denare dont je luy dys. « Panurge vous estes malade à ce que je voy à

[7] Pour l'importance du verbe « trouver » et ses rapports sémantiques implicites avec l'amitié qui se noue définitivement entre les deux personnages, voir l'éclairante mise au point d'A. Tournon dans l'article écrit en collaboration avec J.-L. Ristori pour *Poétiques du burlesque*, *op. cit.*, 1998 : « Les 'rencontres' selon Verville, ou le jeu de l'esprit et du hasard » (p. 183-192). L'auteur explique en effet que le verbe « trouver », bien plus que ne le ferait le verbe « rencontrer », laisse présager une amitié solide et indefectible entre les acteurs de la « trouvaille ».

[8] Nous reviendrons sur l'importance de ce syntagme dans la dernière section de notre chapitre 8.

vostre physionomie, et j'entens le mal, vous avez un fluz de bourse, mais ne vous souciez (...) » (P17, 277).

Comme le narrateur lui propose de l'aider, Panurge lui expose la manière de se procurer de l'argent facilement, en « gagnant les pardons ». S'ensuit un dialogue dans lequel s'affrontent les deux points de vue car les moyens malhonnêtes de Panurge provoquent l'indignation du narrateur (« Voire mais (dis je) vous vous dampnez comme une sarpe, et estes larron et sacrilege. », P17, 278). Néanmoins, malgré la mésentente première, les deux personnages passent du « vous » de la politesse distante au « tu » plus amical et plus proche. Comme le remarque A. Tournon[9], cette évolution de la distance à la proximité se fait au moment où le texte opère entre la voix de Panurge et celle du pape une confusion qui montre que l'escroquerie imputée par le narrateur à Panurge (les six mille florins dérobés à l'occasion des croisades) serait en réalité le fait du pape. L'incise « disoit il » n'est en effet pas clairement attribuable, de sorte qu'on ne saurait dire de façon certaine s'il s'agit du discours de Panurge dans la fiction, ou de celui du pape rapporté par Panurge. Cette dernière hypothèse laisse présager que le pape a avoué à Panurge des détournements financiers coupables. Au regard de cette escroquerie à grande échelle, les filouteries de Panurge paraissent minimes. Les personnages de « petits » que sont Panurge aux méfaits finalement bien innocents, mais aussi Alcofrybas et le lecteur, témoins de ses chapardages, se rejoignent désormais dans une complicité qui explique le tutoiement.

Toutefois, le tutoiement ne va pas immédiatement dans les deux sens : c'est d'abord le narrateur seul qui tutoie Panurge. Ce dernier répond aux questions sans utiliser la deuxième personne. Ce n'est qu'à la fin du chapitre, dans le dernier extrait cité ci-dessous, que Panurge pratique à son tour le tutoiement, introduisant une réciprocité dans cette complicité instaurée par le narrateur.

Soulignons de plus qu'à partir du moment où Alcofrybas tutoie son interlocuteur, le dialogue se fait plus direct, s'attachant plus particulièrement à la résolution de la question de ce que possède réellement le filou. Le verbe « avoir » est alors le verbe le plus employé dans l'échange de questions, notamment par rapport au début du chapitre, où il apparaissait moins. Dans cette succession d'emplois, il est le plus souvent à la forme négative, exprimant donc un manque plutôt qu'une possession.

-- Et où diable sont ilz allez ? dis je, car tu n'en *as* une maille. (P17, 278)

[9] A. Tournon, *En sens agile*, *op. cit.*, 1995, ch. 2, p. 56.

(...)
-- Et quelz procès as tu peu *avoir* ? (disoys je) tu ne *as* ny terre ny maison. (P17, 279)
-- Mon amy (dist il) tu ne *as* passetemps aulcun en ce monde. J'en *ay* plus que le Roy. Et si tu vouloys te raislier avecques moy, nous ferions diables. (P17, 280 ; nous soulignons pour ces trois citations)

A entendre le narrateur, Panurge est celui qui n'*a* rien (ni les six mille florins, ni procès, ni terre, ni maison) ; en retour, Panurge affirme symétriquement qu'il manque aussi quelque chose de capital à Alcofrybas, le « passetemps ». A la possession matérielle dont le narrateur souligne l'absence, il oppose la possession évanescente et immatérielle, inquantifiable, du plaisir : qu'est-ce que l'argent, comparé à la joie de marier les vieilles, de faire banqueter les pages, de ne plus être gêné par les « cachecoulx » des demoiselles, et de pouvoir ainsi leur toucher le sein ? L'argent permet à Panurge non pas de posséder des biens immobiles et inertes, mais d'agir sur le monde pour réaliser ses rêves : ses procès et actions symboliques cherchent à transformer le monde pour en éliminer tous les aspects déplaisants ou injustes. Panurge impose, au mepris des réalités concrètes et des idées du narrateur, le principe de plaisir.

Cet échange exprime dès lors certaines préoccupations qui reparaîtront dans l'éloge des dettes : Panurge valorisera effectivement la dette, c'est-à-dire quelque chose qui ne se voit pas, qui n'est pas concret, mais qui a des rapports indéniables avec le sentiment de plaisir et l'utopie. Les images de concorde universelle, d'harmonie céleste et terrestre, sont causées par l'absence de quelque chose de matériel, l'absence d'argent, espèce sonnante et trébuchante, et le remboursement manquant, rendent les hommes redevables les uns envers les autres ; c'est ce manque de richesse concrète qui est gage de bonheur, car il engendre des mécanismes impalpables mais non moins véritables qui attachent les hommes les uns aux autres. Le dialogue du chapitre 17 présente d'autres échos perceptibles dans l'épisode de l'éloge des dettes. On peut en effet considérer que l'absence de biens constatée par Alcofrybas dans le *Pantagruel* est à l'origine de sa passation à Panurge de la châtellenie de Salmigondin, alors envisagée comme une forme de compensation. Or, d'une part celle-ci a entraîné la gestion panurgienne peu orthodoxe du domaine (que le narrateur pouvait prévoir depuis ce dialogue originel). C'est cette gestion aventureuse qui est la cause, d'autre part, du discours de l'éloge des dettes. Si le narrateur avait gardé sa possession foncière, cet éloge paradoxal aurait dû être prononcé par celui-ci, ou plutôt n'aurait tout simplement pas eu lieu, puisque le narrateur n'aurait pas géré sa propriété de cette façon. L'existence même du discours paradoxal de l'éloge des dettes, et surtout le choix de son

locuteur, sont donc en quelque sorte préparés par le discours utopiste et hédoniste que tient Panurge à Alcofrybas dans le chapitre 17 d'un autre roman.

Le dialogue « direct » qui a eu lieu à ce moment a donc des conséquences dans la suite des livres, notamment du point de vue de la répartition des voix. A. Tournon suppose que si l'échange de Salmigondin a été fait au profit de Panurge, c'est qu'il est maintenant le « meneur de jeu », le nom d'Alcofrybas ayant disparu au *Tiers Livre* (*En sens agile, op. cit.*, 1995, p. 55). Certes, Panurge mène le jeu, puisque ce sont ses questions et ses choix qui vont déterminer le trajet de la compagnie pantagruélique dans les trois livres suivants. Si cela est vrai, c'est-à-dire si la passation de Salmigondin s'est effectuée dans le but de montrer que le narrateur déléguait sa voix et ses prérogatives de guide à Panurge, désormais meneur de jeu, alors pourquoi reprend-il la parole à la fin du *Tiers Livre*, pour faire l'éloge du pantagruélion ? Sans doute cet éloge répond-il à celui des dettes, bien que pour le pantagruélion il ne s'agisse pas d'un éloge paradoxal. On a souvent souligné la symétrie[10] entre les deux discours épidictiques. Considérés sous l'angle des échanges entre le narrateur et Panurge, ils nous paraissent se répondre comme une forme de dialogue, cette fois différé, entre Panurge et le narrateur. La voix paradoxale est, comme dans le chapitre 17 du *Pantagruel*, assumée par Panurge, qui soutient l'indéfendable, tandis que le narrateur prononce un éloge plus convenu, car il prend la forme d'une présentation descriptive de type scientifique, qui expose les vertus hyperboliques de la plante. Néanmoins, on peut parler de dialogue entre ces deux voix qui se répondent aux confins du livre, car le foisonnement, le dérèglement verbal, l'enthousiasme des discours correspondent. Ces aspects font apparaître des ressemblances essentielles quant à la forme choisie. Le fonctionnement est similaire, les voix se rapprochent, se ressemblent. Il semblerait que l'éloge final rappelle la communauté de ton du *Pantagruel*, qui sera ensuite reprise dans l'épisode des paroles gelées.

Les confins de la mer glaciale rapprochent en effet une fois de plus les deux personnages. Panurge et le narrateur ont tous deux une réaction curieuse à la découverte des mots de gueule : ils sont les seuls à manifester l'envie de les conserver. D'un côté, Panurge demande à Pantagruel de lui en donner ou de lui en vendre ; quant au narrateur, il

[10] Voir E. Duval, *The Design Of Rabelais's* Tiers Livre de Pantagruel, Genève, Droz, 1997 : le chapitre 6 expose la structure d'ensemble, fondée sur une symétrie centrale, qu'E. Duval a mise en perspective pour le *Tiers Livre*. Pour ce qui concerne la structure, voir aussi, du même auteur, l'article intitulé

souhaite pouvoir les conserver dans l'huile. L'un et l'autre essuient, du reste, un refus de Pantagruel. Cette attente dénote cependant de part et d'autre une attitude comparable vis-à-vis des mots, considérés par les deux locuteurs dans leur présence matérielle, comme de véritables objets à regarder et à garder. Ils manifestent tous deux un mélange de respect admiratif, rendu visible par la volonté de les conserver, et d'envie – laquelle provoque le désir de les posséder. Or, il existe dans le texte des moments où ce désir semble se réaliser : les listes peuvent être considérées comme une manifestation de cette volonté de thésauriser les mots. Il se trouve justement que Panurge et le narrateur sont les plus grands producteurs de listes dans l'œuvre de Rabelais. Que ce soit dans la liste des jeux de Gargantua (G22), pour celle des plats de Messer Gaster (Q59-60), ou des gesticulations des Corinthiens (Tpr), le narrateur développe une abondance qui occupe au minimum tout un chapitre. La variété et le principe de collection qui s'y déploient alors rappellent le mécanisme des listes dont Panurge est locuteur, les blasons du couillon ou du fol. La méthode est celle de l'accumulation, exercée afin de façonner une sorte de répertoire, réservoir d'informations sociologiques quant aux jeux de l'époque, quant aux plats que l'on cuisinait en Poitou. Grâce aux listes, tous ces mots se sont en effet conservés, comme « dans l'huile », jusqu'à nos jours. Panurge, de la même façon, s'applique à recenser tous les attributs pouvant qualifier frère Jean le couillon, ou le fou Triboullet. Les recherches lexicales de toutes ces listes sont voisines, leurs objectifs se croisent, au sens où elles sont dues, dans les deux cas, au « triballement de tonneau » évoqué par l'instance auctoriale dans le prologue du *Tiers Livre*. La variation lexicale, selon un principe thématique et/ou grammatical, est métaphorisée à l'aide de cette image du tonneau qu'on agite, métaphore également sollicitée pour désigner l'inspiration, et tous les possibles narratifs.

> ...ay pensé ne faire exercice inutile et importun, si *je remuois mon tonneau Diogenic* (...) A *ce triballement de tonneau*, que feray je en vostre advis ? Par la vierge qui me rebrasse, *je ne sçay encores*. (Tpr, 349 ; nous soulignons)

Lorsque le narrateur « ne sait encore » où son tonneau le mène, ou que le tonneau cesse de remuer, il revient à la bouteille ; pour trouver une réponse à ses questions, Panurge s'en remet à l'existence d'un « mot-panomphée », autrement dit mot « de la bouteille » (« Buvons ! » est le mot prononcé par Panurge pour clore le *Quart Livre* et relancer le voyage vers le mot). Tandis que le conteau du tonneau a déversé des mots

« Panurge, perplexity and the ironic design of Rabelais's *Tiers Livre* », *Renaissance Quarterly*, XXXV, 1982, p. 381-400.

désormais conservés dans les listes du narrateur, la quête d'un seul mot oriente le roman et les attentes du personnage de Panurge.

Il n'est donc pas étonnant que les deux voix se retrouvent dans un dialogue, et que les deux actants montrent dans la fiction tantôt un sort commun, tantôt des ressemblances troublantes.

2. Partage des attributs d'actants

Panurge et Alcofrybas sont caractérisés par des traits communs. Tout d'abord, l'attitude de Pantagruel dans le premier livre est sensiblement la même envers les deux personnages : le géant, qu'ils font rire alternativement par leur esprit de répartie, porte sur eux un regard bienveillant. Son rire sonore est à chaque fois mis en valeur dans le dialogue qu'il interrompt, suite au récit facétieux de Panurge à la fin du chapitre 15[11], et après l'audacieuse réponse que fait Alcofrybas à la suite de son voyage de six mois dans la bouche du géant :

> -- Voire mais (dist il) où chioys tu ?
> -- En vostre gorge monsieur, dis je.
> -- Ha, ha, tu es gentil compaignon (dist il). (P32, 333)

Le géant avait déjà traité Panurge à l'aide de cette dénomination affectueuse de « gentil compaignon ». C'est ainsi que, de même qu'il avait fait présent à celui-ci de le vêtir de sa livrée, Pantagruel offre au narrateur, pour l'avoir amusé, un cadeau qui témoigne de son estime : il lui cède une portion du pays fraîchement conquis (« Nous avons avecques l'ayde de dieu conquesté tout le pays des Dipsodes, je te donne la chatellenie de Salmigondin. » *ibid.*). De Panurge au narrateur, la similitude de traitement par Pantagruel n'est pas anodine, puisqu'elle ne touche pas les autres personnages. D'une part, elle fait ressortir une analogie quant au rôle actantiel alloué à chacun par rapport à Pantagruel, mais surtout elle justifie d'autre part l'échange de Salmigondin entre Alcofrybas et Panurge : dans cette perspective, le choix du personnage qui va en hériter paraît aller de soi.

[11] Voir, dans notre chapitre précédent, le paragraphe intitulé « Les rires de Pantagruel ».

Le sort de Panurge et d'Alcofrybas étant commun de ce point de vue, il n'est pas étonnant de leur découvrir des attributs très voisins. On soulignera par exemple une même tendance à promettre la rédaction d'un livre pour développer un épisode de la fiction. Ces livres, toujours facétieux, restent à l'état de projets, et demeurent donc eux-mêmes fictifs :

> 'Et par dieu je feray un livre *de la commodité des longues braguettes*, quand j'auray plus de loysir.' De faict en composa un beau et grand livre avecques les figures : mais il n'est encores imprimé, que je saiche. (P15, 272 ; c'est Panurge qui parle)

> Veu que nul avoit encores escrit de ce pais là auquel sont plus de .xxv. royaulmes habitez, sans les desers, et un gros bras de mer : mais j'en ay composé un grand livre intitulé l'*Histoire des Gorgias* : car ainsi les ay je nommez parce qu'ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. (P32, 333 ; c'est Alcofrybas qui parle)

Les personnages ne deviennent pas auteurs par le simple fait qu'ils envisagent d'écrire. Bien au contraire, cette promesse ne fait que renforcer leur caractère de bonimenteurs. Par ailleurs, Panurge propose un titre (*De la commodité des longues braguettes*) qui le rapproche encore de la première personne auctoriale, puisque le narrateur le reprendra à son compte, presque mot pour mot, dans le *Gargantua*. *La dignité des braguettes* est mentionné une première fois dans le prologue parmi d'autres titres amusants, mais réels, et notamment ceux des œuvres plus connues de Rabelais, *Gargantua* et *Pantagruel*, pour souligner que l'apparente légèreté d'un tel titre ne doit pas tromper sur son précieux contenu :

> Par autant que vous mes bons disciples, et quelques aultres foulz de sejour lisans les joyeulx tiltres d'aulcuns livres de nostre invention comme *Gargantua*, *Pantagruel*, *Fessepinte*, *La dignité des braguettes*, *Des poys au lard cum commento* etc. jugez trop facillement ne estre que mocqueries, folateries, et menteries joyeuses : veu que l'ensigne exteriore (c'est le tiltre) sans plus avant enquerir, est communement receu à derision et gaudisserie. Mais par telle legiereté ne convient estimer les œuvres des humains. (Gpr, 6)

C'est un titre qui cache sa profondeur réelle, et qu'il ne faut pas juger trop hâtivement, à l'image des autres titres rabelaisiens. Au chapitre 8, le narrateur précise plus explicitement qu'il est bien l'auteur de l'ouvrage (« Mais je vous en exposeray bien davantaige au livre que j'ay faict *De la dignité des braguettes*. », G8, 25). Par rapport à la passation de Salmigondin, l'échange a donc lieu dans l'autre sens : d'un livre à l'autre, le droit d'auteur est transféré de Panurge au narrateur. Le titre de l'œuvre subit, lors de ce glissement, une légère modification qui affecte sa lettre. *De la dignité des braguettes* apparaît essentiellement lors d'adresses au lecteur, pour offrir une image favorable de

l'instance auctoriale, riante mais sérieuse sous ses allures désinvoltes. Panurge et Alcofrybas se font passer pour des auteurs selon des méthodes comparables : la mention d'un titre qui sera à peu de choses près celui de l'auteur au livre suivant donne l'impression que le personnage Panurge est « comme l'auteur », c'est-à-dire plus profond ou plus sérieux qu'il n'y paraît. Néanmoins, il s'agit dans le même temps d'un panache de façade, d'un lustre qui demeure fictif, dans la mesure où il reste le fait d'un simple personnage, qui ne fait qu'annoncer un titre, lui-même sans contenu et purement imaginaire, puisque l'ouvrage est projeté, mais jamais rédigé, et qu'en outre il change d'auteur. La promesse d'Alcofrybas, intervenant après celle de Panurge, suggère le même type de clin d'œil, qui laisse percevoir la mystification, ou le boniment.

On pourrait toutefois objecter que ces ressemblances entre les deux personnages n'apparaissent que dans le *Pantagruel*, lorsqu'Alcofrybas est clairement un personnage, au même titre que Panurge. Ce serait négliger les analogies qui interviennent dans les livres suivants. Nous reconnaissons en effet une semblable confusion des statuts d'actants ailleurs dans l'œuvre, notamment lorsqu'il est question de la peur des personnages. Panurge et le narrateur sont seuls à manifester ouvertement un sentiment de peur face au danger du naufrage. L'instance de la première personne précise par exemple dans le prologue du *Tiers Livre* une anxiété associée à l'idée du voyage en mer, incluant un « naufrage faict par le passé on far de Mal'encontre » (Tpr, 349), qui le fait encore trembler. « Je pareillement, quoy que soys hors d'effroy, ne suis toutesfoys hors d'esmoy » (*ibid.*). T. Cave[12] compare cet état avec celui de Panurge, qui se met en danger quand il se sépare de sa braguette au chapitre 7 du même livre, puisqu'il est dit qu'en cette braguette « il souloit comme en l'ancre sacre constituer son dernier refuge contre tous naufraiges d'adversité » (T7, 372). Un même schéma actantiel les présente alors tous deux comme dotés de la fonction de spectateurs inactifs (« ocieux ») tandis que tous leurs pairs se démènent utilement. Lorsqu'il transpose l'action dans le cadre contemporain de la France de l'époque, le narrateur du prologue se compare au Diogène inactif qui assistait aux préparatifs fébriles des Corinthiens :

> Par doncques n'estre adscript et en rang mis des nostres en partie offensive, qui me ont estimé trop imbecille et impotent : de l'autre qui est defensive n'estre employé aulcunement, feust ce portant hotte, cachant crotte, ployant rotte, ou cassant motte, tout m'estoit indifferent : ay imputé à honte plus que mediocre

[12] T. Cave, *Pré-histoires*, *op. cit.*, 1999, p. 152.

> estre veu spectateur ocieux de tant vaillans, disers, et chevalereus personnaiges, qui en veue et spectacle de toute Europe jouent ceste insigne fable et Tragicque comedie. (Tpr, 348-349).

De la même façon, les reproches de frère Jean font ressortir l'apathie de Panurge pendant la tempête du *Quart Livre*. Les nombreuses exhortations à agir montrent que le moine perçoit cette inaction comme un défaut qu'il importe d'éliminer.

Confinés dans une même déconcertante oisiveté, alors que tous les autres personnages brillent par leur zèle, Panurge et le narrateur reçoivent le regard de blâme de leurs compagnons. Les fonctions se partagent donc, ou plutôt s'échangent : le statut du peureux, du conservateur de mots, de l'écrivain facétieux est tenue alternativement par les deux personnages tout au long de l'œuvre.

3. Défense et illustration de Panurge

Le partage des attributs se double d'une complémentarité entre les deux instances. Tout d'abord, le narrateur complète l'histoire de Panurge lorsque ce dernier se tait. Les voix se relayent, et il est intéressant d'observer en quels termes le narrateur parle de Panurge, c'est-à-dire sur quels aspects de Panurge il insiste pour déterminer finalement quelle image il en livre au lecteur. Dans les épisodes qui les réunissent, on remarque que le discours du narrateur personnage appuie systématiquement celui de Panurge, même si sa conduite est indéfendable du point de vue de la morale, et condamnée par toutes les autres voix. Alcofrybas fait ressortir par ses paroles les aspects positifs de Panurge, c'est pourquoi nous y voyons une « défense et illustration » du héros. Pendant l'entrevue qui met Panurge face à Thaumaste, les gestes faits par Panurge ne sont perceptibles pour le lecteur qu'à travers le récit qu'en fait le narrateur. Or, celui-ci souligne essentiellement la victoire de Panurge, en mettant en valeur l'ingéniosité, la nouveauté, l'audace spontanée et efficace des gestes improvisés : tandis que l'Anglais exprime sa surprise par des exclamations, Panurge ne s'étonne de rien (« de ce non estonné... », P19, 287). En outre, il est de plus en plus brillant, voire écrasant, par rapport à son adversaire : les adjectifs et adverbes mélioratifs attestent de l'harmonie visuelle et auditive qui se dégage des gestes panurgiens (nous les soulignons) :

> Panurge de ce non estonné tyra en l'air sa *tresmegiste* braguette de la gausche, et de la dextre en tira un transon de couste bovine blanche et deux pieces de boys de

> *forme pareille*, l'une de Ebene noir, l'aultre de Bresil incarnat, et les mist entre les doigtz d'ycelle *en bonne symmetrie*, et les chocquant ensemble, faisoyt son, tel que font les ladres en Bretaigne avecques leurs clicquettes *mieulx* toutesfoys resonnant *et plus harmonieux* : et de la langue contracte dedans la bouche fredonnoyt *joyeusement*, tousjours reguardant l'Angloys. (P19, 287)

Le narrateur s'impose dans ces chapitres du *Pantagruel* comme la voix officielle de Panurge, étant son meilleur ambassadeur, ou propagandiste, auprès du lecteur. Lorsqu'il avait présenté Panurge, au chapitre 16, sa description soulignait déjà le caractère proportionné du portrait physique du personnage. La construction même des phrases exprimait la juste mesure, grâce à un rythme binaire :

> Panurge estoit de stature moyenne *ny* trop grand *ny* trop petit, *et* avoit le nez un peu aquillin faict à manche de rasouer. Et pour lors estoit de l'eage de trente et cinq ans ou environ, fin à dorer comme une dague de plomb, bien galand homme de sa personne, sinon qu'il estoit quelque peu *paillard, et subject* de nature à une maladie... (P16, 272; nous soulignons)

Le narrateur ne met pas en avant les excès ou les défauts du personnage, mais au contraire les estompe, les traitant comme des détails insignifiants, comme le montre la fin de la citation ci-dessus, où l'on trouve, pour les aspects qui pourraient être jugés condamnables, toutes sortes d'atténuations (« un peu », « quelque peu », « environ », « une » maladie, « toutefois »). En fait, le narrateur compagnon de Panurge se montre bon pantagruéliste : il interprète toujours en bien les travers de l'autre. Dans le chapitre 17, plutôt que de le condamner, et malgré l'opposition de leurs opinions, le narrateur rend compte fidèlement et objectivement des excès et écarts de Panurge.

Ailleurs, il interdit de limiter le personnage à son apparente paillardise, et, précédant les critiques ou attaques, il prend la défense de son compagnon de voyage. Il s'agit du moment où la petite compagnie fait des achats sur l'île de Médamothi (Q2). Alors que le récit commence à la troisième personne, (« *descouvrirent* une isle nommée Médamothi... », Q2, 540), la première personne réapparaît précisément au moment où sont évoqués les achats de Panurge : la description de l'île, puis de l'achat de deux tableaux par frère Jean, étaient restés à la troisième personne. Or, si le narrateur intervient subitement à la première personne c'est pour démentir le soupçon qui pourrait affecter l'achat de Panurge : il s'attache à commenter la teneur du tableau qui figure, certes, le viol de l'histoire de Philomèle, mais qui n'est pas ce que l'on croit :

> Je vous jure par le manche de ce fallot, que c'estoit une paincture gualante et mirifique. 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. Vous la pourrez veoir en Theleme à main guausche entrans en la haulte guallerie. (Q2, 541).

La parole du narrateur a valeur de caution, car elle s'implique (« je vous jure ») pour exposer les qualités réelles – mais invisibles – du tableau : il est plus profond (« intelligible ») que son apparence veut bien le montrer au premier et trop rapide coup d'œil (« trop sot, trop lourd ») – comme l'étaient les silènes. Le meilleur argument, le plus définitif, est encore le dernier, qui stipule que l'œuvre a été choisie pour orner ce lieu idyllique et parfait qu'est Thélème. C'est donc une peinture digne d'estime, bel et bien « galante et mirifique ». Défendant ainsi le choix de son compagnon, le narrateur guide la lecture, car il empêche de réduire Panurge à une figure stéréotypée de personnage de farce obscène, condamnable moralement, et ayant narrativement la lourdeur du sot. Il affirme ainsi obliquement que le personnage est plus complexe, et que son statut d'actant ne se limite pas à l'obsession grivoise qu'il manifeste le plus souvent. Du moins, il remet en question cette appréciation trop facile.

La parole de Panurge est ainsi appuyée et défendue par celle du narrateur, qui la protège des simplifications, et qui se trouve dès lors garante de sa complexité. La complicité et la communauté de sorts que nous avions d'abord reconnue entre les deux personnages n'est donc qu'un indice de la réelle complémentarité qui prévaut entre ces deux voix, et des échanges qui en résultent nécessairement. Cependant, si le narrateur seconde la voix de Panurge, il s'avère que la voix de Panurge se forge et s'élabore par rapport à cette dernière, comme « l'autre voix » du narrateur.

C. L'EXPÉRIENCE DE L'ALTÉRITÉ, OU LA PAROLE ALTÉRÉE

1. Panurge, ou la tentation de l'altérité

Les fonctions de la voix du narrateur par rapport à celle de Panurge se dessinent peu à peu. C'est par elle que la voix de Panurge est mise en relief, et les échanges que nous avons observés en font une sorte de caution. Cependant, il existe des limites à cette complicité. Lorsque la complémentarité se fonde sur l'opposition des voix, une irréductible différence les sépare, qui ne peut envisager aucune résolution. On remarquera par exemple

qu'Alcofrybas ne parvient pas à suivre Panurge jusqu'au bout sur le terrain de la provocation, dans le chapitre 17 du *Pantagruel*. Lorsque Panurge l'invite à l'imiter en se joignant à lui, le narrateur, qui a fait preuve jusque là d'une grande mansuétude, est incapable d'accepter.

> -- Mon amy (...) si tu vouloys te raislier avecques moy, nous ferions diables.
> -- Non non (dis je) par sainct Adauras : car tu seras une foys pendu. (P17, 280)

Pendant tout le chapitre, le discours de Panurge a provoqué l'esprit bien-pensant du narrateur. Il commence par retourner à son avantage les lois de la grammaire : le futur latin « *accipies* » (P17, 278) retrouve une valeur d'impératif (présente dans la grammaire, mais non dans la citation qu'utilise Panurge) pour justifier le pillage des troncs. Les lois de la nature aussi sont transgressées par le farceur, qui prétend marier des vieilles femmes qui ont passé l'âge du mariage. Il promet de l'argent en échange, et au besoin masque leurs difformités, en leur mettant pour la circonstance un sac sur la tête. Ce sont finalement les lois de la bienséance, et du bon sens, qui sont piétinées, puisque l'argent est d'abord dérobé au gré d'une infâme filouterie perpétrée sur les troncs des églises, puis dépensé à perte, si l'on raisonne selon les valeurs communément admises qui sont celles du narrateur. Les libertés que prend Panurge vis-à-vis de l'argent lui valent les remontrances d'Alcofrybas, qui pose d'abord avec indulgence la question « et à quelle fin ? » (280) avant de déclarer que Panurge se damne en se conduisant de cette façon, et que tout cela finira mal, puisqu'il sera sans doute pendu.

Cette menace de pendaison lui promet qu'il sera, au sens propre, « pris à la gorge ». Or, c'est généralement le rôle dévolu à Pantagruel dans la fiction, que de prendre à la gorge les individus – c'est aussi par conséquent une propriété du pantagruélion, chanvre dont on fait les cordes pour pendre les coquins (T51, 506). Le rôle de censeur qui se charge de prendre Panurge à la gorge, pour tenter d'altérer, donc de faire cesser sa provocation, passera donc ensuite bien logiquement d'Alcofrybas à Pantagruel, à la suite de l'éloge des dettes.

Toutefois, c'est précisément dans ce retournement des valeurs du narrateur (et par la suite, de Pantagruel) que se glisse et s'affirme le discours de Panurge. Il importe de ne pas sous-estimer la vantardise du personnage qui est avant tout un être de paroles, et dont les transgressions sont essentiellement verbales. Les libertés prises par rapport à la grammaire, à la religion, aux institutions, que nous avons évoquées ci-dessus, sont bien présentes dans le discours du personnage, mais non jouées. La voix du narrateur lui sert de référence,

contre laquelle inscrire la sienne (« -- Ouy bien (dist il) comme il vous semble, mais il ne me semble quand à moy. », P17, 278). La parole de Panurge se définit dès lors dans l'altérité – la différence – par rapport au repère que représente la voix « de la raison » d'Alcofrybas.

C'est ainsi, par le biais des discours et grâce à la répartition des voix, que se distribuent et s'approfondissent les fonctions des personnages. La voix d'Alcofrybas, plus tard déléguée à Pantagruel, est cette instance rationnelle et sage, qui, par pantagruélisme, peut être complice momentanément de la démesure et du dérangement de l'ordre établi, mais ne peut l'accréditer. La voix de Panurge se situe quant à elle dans une altérité radicale, à comprendre comme un contrepoint, par rapport à ce type de parole.

C'est toutefois cette instance de Panurge, dissonante au sein du concert consensuel, qui permet de se rendre compte que la voix du narrateur n'est peut-être pas tout à fait la voix de la raison. La révélation de Panurge sur les « choux gras » de la croisade relativise le bien-fondé du discours papiste d'Alcofrybas, qui peut désormais être considéré comme déraisonnable. Du reste, les rôles varient, de sorte qu'il est impossible de se limiter à une répartition trop schématique des discours. A partir du moment où l'instance raisonnable est remplie par la voix de Pantagruel (dans le *Tiers Livre*), le narrateur rentre, semble-t-il, de nouveau dans le cadre de l'échange complice avec Panurge : les voix du narrateur et de Pantagruel ne sont pas interchangeables, et quand celle du narrateur est moins présente, elle n'est pas pour autant remplacée par celle de Pantagruel, qui reste différente. Lorsqu'elle laisse à Pantagruel le soin de souligner l'altérité de Panurge, la voix d'Alcofrybas se range de nouveau du côté de Panurge : l'éloge du pantagruélion ressemble bien à une réponse à l'éloge des dettes (le référent est tout aussi problématique d'un côté que de l'autre). De fait, l'équilibre des voix dans le *Tiers Livre* semble dépendre de la voix du narrateur : alors que le dialogue qu'a entamé Panurge avec Pantagruel après l'éloge des dettes a peu de chances d'aboutir, les deux points de vue étant par trop opposés, la voix du narrateur propose *in fine* un troisième terme qui permet d'établir la concorde entre les discours des deux personnages, car il emprunte à l'un et à l'autre : à Pantagruel, parce qu'il reprend son nom pour créer celui de la plante, et parce que celle-ci, grâce à ses vertus miraculeuses, remplira les cales des navires de l'expédition panurgienne, et à Panurge, en ce qu'il réalise l'éloge d'une réalité virtuelle, en sollicitant autant que Panurge une structure enthousiaste, et des idées utopistes d'harmonie et de bonheur. Le narrateur adopte donc une voix médiane, qui sert de point d'ancrage à la singularité, c'est-à-dire à l'altérité,

de celle de Panurge. Mais tout à la fois, de façon très ambiguë, il semble que la voix du narrateur fonctionne également pour Panurge comme un modèle.

2. Un discours « au rebours » : les délices de l'inutile

Le discours de Panurge fait, à l'évidence, apparaître une voix qui va au rebours des valeurs communément admises : le personnage est friand et coutumier des retournements de situation. Le Panurge affamé et demandeur du chapitre 9 du *Pantagruel* devient au terme du chapitre celui à qui on demande quelque chose : l'aumône d'une réponse claire, ou même simplement intelligible. Par son discours encore, Panurge retourne à son avantage la situation du chapitre 17 lors de son dialogue avec le narrateur. Le rôle de pauvre hère qu'il faut réconforter et à qui il serait bon de donner de bon cœur quelque argent – tel que le voit Alcofrybas au début du chapitre – s'inverse insensiblement, puisque c'est finalement Panurge qui fait gagner de l'argent à Alcofrybas, et qui lui paye à boire au cabaret du château, à la grande stupeur de celui-ci (P17, 277). Le discours de Panurge s'installe donc d'emblée sur le terrain d'un jeu parodique ou malicieux défiant les attentes – y compris celles d'un personnage rabelaisien, Alcofrybas.

Suivant alors une logique du décalage et de la surprise, Panurge ne rejette pas ce que les autres considèrent comme négligeable (les vieilles femmes, les pages du palais, le vêtement des demoiselles), ou condamnable (piller les troncs des églises). Ceci se fait au nom d'une éthique hédoniste, celle du « passetemps », qui l'emporte sur la crainte du châtiment d'être damné, ou pendu. Le personnage reprend paradoxalement les choses ou les êtres qui d'ordinaire sont rejetés ou laissés de côté, leur conférant ainsi une valeur et une importance imprévisibles. Le discours de Panurge fonctionne semble-t-il de la même manière, en « recyclant » ce dont le narrateur n'a pas voulu.

Ce dernier s'est, par exemple, mystérieusement retiré de la châtellenie de Salmigondin. Nous avons vu qu'il était possible de comprendre pourquoi Panurge en héritait du début du *Tiers Livre*, même si le texte ne donne à ce sujet aucune explication. Il n'est pas superflu de rappeler à ce propos la pertinence du choix du nom de « Salmigondin » pour un pareil domaine. Le mot désigne en effet dès ses premières attestations (en 1545 sous la forme « salamine », puis en 1552 chez Rabelais, d'après Huguet) un mets dans lequel entrent plusieurs espèces de poissons, puis un ragoût fait de

plusieurs viandes déjà cuites, assaisonnées, et réchauffées. Autrement dit, un « salmigondin » est un plat qui accommode tant bien que mal les restes de viandes ou de divers poissons. Le dictionnaire de Furetière (1690) précise encore que les viandes rôties sont censées être dépecées et présentées dans une sauce. Logiquement, le mot désignera au sens figuré un assemblage confus et disparate. L'onomastique indiquait donc déjà qu'il s'agissait pour le nouveau personnage en charge du domaine de reprendre et d'apprêter des *restes*. La fonction de châtelain de Salmigondin suppose que l'on est chargé, en somme, de récupérer ce qui est laissé à l'abandon, faute de propriétaire. Elle convient dès lors vraiment bien à Panurge : la reprise de Salmigondin, par un personnage qui de toute évidence dilapidera le bien en ne considérant que son plaisir, peut être lue dans cette perspective comme un recyclage parodique de restes encore consommables – recyclage comparable au phénomène des grandes causes paradoxales menant à des procès bouffons. Panurge se réserve ce domaine abandonné et s'en régale (il « mange » son blé en herbe en moins de quatorze jours) alors qu'il aurait pu le juger sans intérêt, vu qu'il avait été délaissé par Alcofrybas. De même, les dettes qui en résultent, Panurge ne les considère pas comme nuisibles, mais paradoxalement comme extrêmement utiles, et fabriquées tout exprès, pour le bon fonctionnement du monde.

Qu'on songe à présent à la question du pantagruélion. La plante est un trésor de bienfaits, tout y est bon, à l'exception unique de sa partie ligneuse. Elle seule déçoit dans le discours enthousiaste du narrateur qui par ailleurs chante la gloire universelle du végétal. Le mot « inutile » est, de manière significative, prononcé deux fois, et il est précisé que cette partie gagne à être brisée, ou peut au mieux être jetée au feu pour l'allumer. Ceux qui boivent en cachette vont s'en servir pour siphonner un tonneau de vin nouveau... Aucun de ces usages n'est louable, contrairement aux splendides applications promises par les autres parties, fibreuses, de la plante. Le narrateur insiste sur la nécessité de se débarrasser de cette partie ligneuse :

> (...) puys à l'umbre le excorticquer, et separer les fibres (es quelles, comme avons dict, consiste tout son pris et valeur) de la partie ligneuse, laquelle est *inutile*, (...). Et à travers icelluy contundent et brisent la partie ligneuse, et la rendent *inutile*, pour en saulver les fibres. (T50, 502-503; nous soulignons)

Or, voici qu'elle réapparaît, réhabilitée, dans les mains de Panurge. C'est bien de cette fameuse tige qu'il se sert pour faire avec sa langue des « bulles et guargoulles » au large de Chaneph, quand le vent vient à manquer. Tandis que le bateau n'avance plus,

Panurge choisit justement pour tromper son ennui cette partie du pantagruelion qui avait été jugée sans intérêt par le narrateur :

> Panurge avecques la langue parmy un tuyau de Pantagruelion faisoit des bulles et guargoulles. (Q63, 687)

Il est vrai que cette action est aussi vide et inepte que toutes les autres activités visibles parmi le reste des membres de l'équipage. Les passagers cherchent à s'occuper, ils sont tout pensifs, et, désœuvrés, s'occupent à des choses vaines. Mais nul ne se sert jamais ailleurs dans l'œuvre de la partie ligneuse du pantagruelion, d'une part. D'autre part, le fait de souffler dans le tuyau de Pantagruélion a tout de même une utilité, dans la perspective panurgienne du « passetemps » à tout prix. Elle lui fait, au sens propre, passer le temps. Dans cette logique, c'est une réussite. En outre, alors que tous sont muets, et que ce silence, qui rend tout échange impossible, pèse, aussi inhibant que l'absence de vent pour la suite des aventures, Panurge, grâce à ce tube, émet un bruit. Certes, il ne s'agit que d'un gargouillis, mais il constitue néanmoins une tentative pour débloquer la situation, en rompant tout de même le silence. Une fois de plus, comme pour la châtellenie de Salmigondin, Panurge a repris à son compte un élément que le narrateur avait considéré comme inutile, pour en faire quelque chose d'utile. Nous comprenons alors curieusement que le domaine de Panurge commence où s'arrête celui d'Alcofrybas, et que ses attributs ou ses paroles sont ainsi relayées par la voix de Panurge, qui les fait siens en leur donnant un lustre neuf.

La voix du narrateur fonctionne donc peut-être paradoxalement comme un modèle pour l'élaboration de celle de Panurge. La tromperie efficace de l'éloge des dettes crée et rend crédible par le langage ce qui ne saurait exister ailleurs que dans un monde de mots, c'est-à-dire un monde illusoire qui ressemble à celui de la fiction. La plante imaginaire qu'est le pantagruélion, mais aussi le voyage dans la bouche de Pantagruel, représentent dès lors des pendants logiques de l'éloge des dettes, en ce qu'ils supposent le même mensonge consenti, qui donne toute l'apparence de la vraisemblance à des réalités fictives. De cette façon, si la parole de Panurge donne accès à des mondes qui ne sont possibles que verbalement, c'est qu'elle suit l'exemple de celle du narrateur. C'est pourquoi, à son exemple, Panurge prend soin de ponctuer son discours si particulier d'avertissements liminaires qui permettront à l'auditeur de s'orienter dans les voies étranges ouvertes par le *furor*.

En quoi consiste, au fond, la voix du narrateur ? Alcofrybas est le chantre d'une herbe prodigieuse qui n'existe pas, l'abstracteur de quinte essence, le chroniqueur du monde à l'envers qu'il découvre dans la bouche d'un géant... Tantôt faux auteur et tantôt pseudo personnage, il a pour nom par intermittences un anagramme. En brouillant ainsi les pistes sans jamais les perdre complètement, il bouleverse les attentes et modifie l'ordre convenu du monde réel : le paysage est à l'intérieur du géant au lieu d'être à l'extérieur. Il change la disposition des lettres du nom d'auteur, enfin il influe sur les lois romanesques, transformant sans prévenir un « je » auctorial en un « je » de personnage faisant partie de l'univers fictionnel. En somme, il n'est pas véritablement différent d'un Panurge qui change de statuts et de discours, capable de faire l'éloge d'une abstraction, d'organiser tout un voyage pour rechercher un seul mot, qui renverse ailleurs tous les discours qu'il croise[13], qui parodie ce qui a l'apparence du sacré, et finalement considère comme digne d'estime ce qui n'a pas de valeur aux yeux du plus grand nombre. La voix de Panurge, plus que toute autre voix de l'œuvre, est naturellement proche de celle d'un tel narrateur. Le modèle de cette parole du rebours, de cette attitude panurgienne décalée, pourrait donc fort bien être, malgré les apparences qui les opposent, Alcofrybas.

Il n'est pas inutile de rappeler, à ce stade, que le plus grand utilisateur du lexique grivois après Panurge est le narrateur, sous sa voix d'auteur ou de personnage (que nous distinguons dans nos tableaux annexes). Parmi les 154 mots ou expressions apparaissant dans les discours de Panurge, 36 figurent aussi dans les paroles du narrateur, contre 18 chez frère Jean[14]. De plus, les recherches d'occurrences révèlent de manière très fructueuse que les mots de ce lexique, lorsqu'ils ne sont pas prononcés par Panurge, sont en majorité le fait du narrateur, qui n'est pas en reste en ce qui concerne la création métaphorique, très riche notamment dans le *Gargantua*. Le tableau n°2 montre en effet que 13 mots ou expressions non employés par Panurge apparaissent dans les paroles du narrateur, contre 10 seulement pour frère Jean, principal personnage concerné, après le narrateur, par ce type de création verbale. La tendance grivoise de la parole de Panurge aurait-elle suivi cette voie amorcée par le narrateur ? Elle pourrait dans cette mesure être lue comme la voix désignée par Rabelais pour relayer – c'est-à-dire, au sens propre, remplacer ce qui est

[13] Par le jeu des interprétations « au rebours », comme nous le montrerons de manière plus approfondie dans notre chapitre 6.

[14] Voir, en annexe 1, les différentes colonnes du tableau n°1, ainsi que les remarques faites précédemment sur ce tableau au chapitre 2.

laissé, de sorte que nous sommes toujours dans la perspective de la reprise d'un élément momentanément délaissé – les impertinences que se permettait le narrateur omniscient du *Gargantua* et des prologues.

La parole de Panurge s'insère donc dans les espaces libres, les brèches du discours du narrateur : il emprunte les chemins qui ont été laissés à l'abandon pour avoir été jugés creux, inutiles ou malséants. En leur conservant leur apparente vanité (en faisant des bulles, ou des dettes par exemple), il les fait cependant briller d'un éclat nouveau, il en restaure des facettes oubliées ou tues jusque là. Ceci explique pourquoi sa voix est la plupart du temps décriée, et contestée. Son discours n'est pas conforme aux attentes, et renverse les perspectives. Rappelant celui du narrateur « seul cessateur et ocieux » ; il s'acquitte de ce qui lui revient, même si cela semble dérisoire, ou décevant. Comme le discours du narrateur dans le prologue du *Tiers Livre* « voyant n'estre faict aulcun pris digne d'œuvre » (Tpr, 348), la parole vaine, inattendue, déroutante de Panurge n'a pas de valeur apparente ; sa prise en considération de ce qui paraît inutile aux autres produit une voix étrange, qui peut être qualifiée de marginale.

3. Une parole concurrente

La parole de l'iconoclaste s'affirme alors comme concurrente de toutes les autres. Nous l'avons vu pour les contes, Panurge entend « damer » les histoires précédemment racontées par les autres. Sa parole se distingue comme celle qui imite et cherche à surpasser les autres, y compris la voix souveraine, surplombante, en quelque sorte, de l'instance narrative lorsqu'il s'improvise narrateur, comme nous l'avons vu au début du présent chapitre. Le discours de Panurge, à la manière du coucou, vient se loger dans les mots et les tactiques des autres. Les formes rhétoriques sont imitées et parodiées. C'est du reste la voix de Panurge qui est choisie par Rabelais pour mettre en doute l'historiographie profane et sacrée. Les exemples de St Nicolas étant juxtaposés à ceux des « fables » de Turpin, et des « contes » de la Cigogne, ils semblent tous aussi fictifs. Les trois types d'histoires sont traités comme de purs divertissements, l'analyse de J. Céard l'a bien

montré[15]. L'observation du locuteur de ces « contes » – artisan de l'amalgame en question – nous permet d'ajouter que c'est bien par la bouche de Panurge que Rabelais met en question la crédibilité de ces textes.

Toutefois, les objets délaissés sont réhabilités, les discours inconvenants sont revendiqués ; c'est de cette façon, c'est-à-dire par la différence, que la parole prend son sens et met en lumière son originalité. Lorsque Panurge imite ou cite, nous avons eu l'occasion de remarquer qu'il alléguait parfois des sources fausses, des références fantaisistes (la marraine de son grand-père), ou tout simplement aucune origine. La seule invention qui ait un prix pour le personnage, c'est la sienne. La force de sa voix repose sur l'affirmation d'une autosuffisance qui se fonde sur la mise au premier plan de sa propre personne, laquelle balaye toutes les autres instances énonciatives. Le « je » de Panurge, qui agace tellement la critique tant il est envahissant, attire sur le personnage le reproche moral de « philautie ». Nous sommes tentés de dire qu'en cela, il ressemble beaucoup à la toute puissance, à l'omniprésence, l'omniscience du « je » d'un narrateur de prologue, à savoir à « ce rien mon tout qui me restoit » (Tpr, 349).

La recherche de l'autonomie de la parole, de son unicité, ou de son originalité radicale, passe par une tension entre le besoin de multiplier les voix consultées (dans le *Tiers Livre*) et le rejet inconditionnel de tout autre discours que le sien propre, considéré comme le seul capable de détenir la vérité. C'est une tension essentielle, car elle est fondatrice : elle permet de comprendre le caractère paradoxal de la parole du personnage. Le rejet de la parole des autres semble constituer l'origine d'une voix qui s'inscrit parmi les autres comme concurrente, dans un mouvement offensif. Mais ce rejet est aussi une conséquence de la recherche d'autosuffisance de cette parole, puisque tous les discours entendus seront jugés ineptes, sujets à caution, et appelleront donc nécessairement un réajustement : la reformulation et le commentaire que Panurge privilégie répondent apparemment dans le *Tiers Livre* à cette logique défensive.

C'est pourquoi les consultations du *Tiers Livre*[16] vont se heurter à l'opposition d'une instance panurgienne puissante, outrecuidante, sûre de son jugement, ne se fiant qu'à elle-

[15] Pour l'analyse des conséquences d'un tel amalgame entre les fables de Turpin et les exemples de St Nicolas, voir l'article de J. Céard intitulé « L'Histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de St Nicolas », dans *Etudes seiziémistes offertes à M. le Professeur V. L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 91-109.

même. Le discours de Panurge montre que le personnage ne croit ni son ami et protecteur Pantagruel, ni les avis pourtant prononcés par des personnages dont le choix a fait l'objet de discussions, et qui selon le texte ne sont pas les premiers venus. Cette situation du problème se manifeste psychologiquement par la fâcherie, réaction qui marque la voix de Panurge dans le *Tiers Livre*[17]. La situation devient plus grave quand Pantagruel en désigne les fondements et les causes. Si Panurge adopte cette voix du rejet, c'est qu'il n'est pas assuré de son vouloir. Ne sachant que faire, il attend des autres une solution, mais transforme de ce fait la question du choix ontologique en une préoccupation narrative. Les possibles narratifs (que faire ?) restent en effet suspendus le temps que le personnage prenne une décision. Il en résulte alors des livres qui semblent ne pas avoir de fin, les *Tiers* et *Quart Livres*, considérés par la critique pour leur structure évanescente comme des « fictions en archipel »[18]. Ne pouvant se prononcer sur ce qu'il doit faire, le personnage de Panurge est donc condamné à parler, substituant cette action de mots – qui permet d'envisager le plus grand nombre d'actions, grâce aux virtualités illimitées du discours – à un agir réel. Cette activité de parole, comme elle est la seule possible, passe au premier plan. De même que Panurge doit trouver son chemin entre les discours des autres, il lui faut trouver le moyen de s'exprimer selon sa parole propre, pour être en mesure de positionner ensuite son action par rapport à celle des autres. *Seipsum exprimere* d'abord, puis par surcroît viendra *seipsum cognoscere*.

Nous assistons donc avec Panurge à l'émergence d'une parole du rejet chez un personnage de fiction, qui met en valeur un « je » tout puissant, prenant ses distances par rapport aux idées reçues, et clamant dès lors son autonomie. La parole de Panurge est une parole fondamentalement contestataire, critiquant les abus de langage, les usages sociaux et linguistiques. Son originalité foncière, qui la détache des paroles consensuelles, préfigure la voix marginale du *picaro*, personnage qui parlera à la première personne, en

---

[16] Ce n'est pas un hasard si ce phénomène prend toute son ampleur pour Panurge justement dans ce livre dont le prologue a exposé l'image d'un narrateur en proie à l'incompréhension des autres, à l'isolement vaguement assorti du sentiment de culpabilité lié à la marginalisation ; pour plus de précisions sur cet aspect du « je » de l'auteur, voir T. Cave, *Pré-histoires, op. cit.*, 1999, p. 154-155.

[17] Pour un développement plus nourri sur cette question, voir notre article intitulé « Les fascheries de Panurge », *RHR* n°42, juin 1996, p. 49-63.

[18] Nous empruntons l'expression « fiction en archipel » à F. Lestringant qui a analysé le déroulement du *Quart Livre* à l'aide du modèle de l'Insulaire (« L'Insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel (Pour une lecture topographique du *Quart Livre*) », *ER* XXI, 1988, p. 249-274), réédité dans *Ecrire le monde à la Renaissance*, 1993, p. 159-185. E. Duval considère au contraire que les livres de Rabelais répondent à une

faisant entendre une parole caractérisée par sa différence, mais aussi par le fait qu'elle reste minoritaire, cantonnée dans les marges du discours officiel.

La page et la marge

Rabelais définit la parole de Panurge comme étrangère et surprenante, parce qu'elle contient des fragments de toutes les autres, qu'elle mélange, recycle, et s'approprie de différentes façons. Un tel salmigondis explique comment cette voix résiste au classement, ne ressemblant à rien de répertorié, mais à beaucoup d'espèces de discours néanmoins connus. Elle fonctionne notamment en interaction, ou à l'intersection des voix de la première personne, c'est-à-dire dans les espaces laissés libres dans l'œuvre par les instances de première personne. Il y a donc un lien réel mais diffus entre la parole de Panurge et celle du narrateur. Rabelais entretient le doute du lecteur, qui hésite à trancher pour savoir laquelle des deux est l'exemple de l'autre. Masques et rôles s'échangent si bien que la complicité s'affirme dans ces intermittences. Le narrateur est un autre Panurge, comme Panurge peut être un autre narrateur. L'expérience de l'altérité entre ces deux personnages est fructueuse, puisqu'elle permet de jeter les fondements de la parole de Panurge.

Dès lors, Rabelais modèle pour Panurge une parole marginale et différente, toute proche des limites fixées par les règles rhétoriques, toujours prête à les outrepasser, tandis que le narrateur-personnage lui sert de modèle.

Cependant, si inscrire un discours dans les marges implique, certes, qu'il soit situé à la périphérie de la norme, cela suppose aussi, matériellement, et même physiquement, que cette parole s'ancre autour, et après une parole principale : les marges sont également, sur le papier, les à-côtés du texte. Une note marginale est en effet un commentaire périphérique, que l'on peut choisir d'inscrire ou de ne pas inscrire dans la marge, de lire ou de ne pas lire, de considérer comme utile ou inutile. Le discours marginal, non indispensable, est donc motivé par un environnement qui le provoque parce qu'il semble

structure claire, symétrique, qui ne doit rien à l'aventure ni à l'aléatoire (voir *The Design Of Rabelais's* Tiers

insuffisant ; par ailleurs ce type de parole reste de nature extrêmement subjective. C'est le discours d'un commentateur. Il n'est pas l'auteur, mais son rôle est d'interpréter et de comprendre. En prononçant un discours de la marge, c'est-à-dire un discours qui a sa place autour ou après une parole supposée centrale, discours parodique, discours pastiche, discours qui renverse et transforme, car il remodèle, Panurge est investi d'une parole individuelle, proche de celle d'un auteur, qui prend son sens et sa source dans celle des autres, en réaction ou en sympathie. Le style de cette parole, comme celui des *marginalia* qui encadrent les manuscrits du XVe siècle, est dynamique et souvent dépréciatif[19]. Il propose un dérivatif comique, propre à nuancer, ou du moins à mettre en question, le caractère sacré du texte qu'il entoure ou des modèles qu'il revisite. Dans l'œuvre, Panurge possède la voix par excellence du commentateur. Son statut actantiel se définit, à la différence de celui des autres personnages, comme celui qui déploie la parole critique la plus acharnée, la plus nécessaire, mais aussi la plus cohérente, en ce qu'elle prend la suite provocante de la voix du narrateur.

Livre de Pantagruel, *op. cit.*, 1997, et *The Design Of Rabelais's* Quart Livre de Pantagruel, *op. cit.*, 1998).

[19] Les motifs marginaux, dans toute leur trivialité et leur variété, font irruption aux limites de l'espace sacré du texte, ou dans celui des cathédrales. Pour les fonctions et les styles des marges, nous suivrons les hypothèses de M. Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval* (1992), Paris, Gallimard, « Le temps des images », 1997 : pour le présent propos, voir p. 132.

SECONDE PARTIE

La lecture et le rire

Nous avons établi que, de tous les personnages de Rabelais, Panurge était [illegible] d'une parole singulière. Copieuse, renouvelant les vieux motifs rhétoriques, ou provocatrice et grivoise, la faconde du personnage est multiple. Si elle semble partager quelques-uns de ses traits avec la verve active de frère Jean, elle paraît en fait plus proche à maints égards de celle du narrateur Alcofrybas. Ces caractéristiques se vérifient dans tous les livres où apparaît le personnage. Cependant, il importe de distinguer des autres passages l'ensemble des consultations du *Tiers Livre*, qui présente un Panurge perplexe face à la question du mariage, en proie à la crainte d'être le mari cocu, battu, et volé de la farce. Pour se rassurer à cet égard, il a recours, à l'instigation de Pantagruel, aux avis d'autorités diverses, censées être compétentes. Les visites successives constituent donc l'essentiel de l'action, ce qui entraîne deux conséquences. D'une part, ces épisodes propulsent Panurge au premier plan d'un récit dont il devient le pivot : il est dans la fiction celui qui lance la quête et qui décide, d'un chapitre à l'autre, de la poursuite de la recherche. Pantagruel, personnage principal du roman où intervenait précédemment Panurge, passe ainsi au second plan, assumant à présent le rôle, en quelque sorte, de conseiller, puisqu'il organise les rencontres pour le futur marié. D'autre part, alors même que Panurge devient le personnage sur lequel se porte l'intérêt du lecteur, la configuration de l'intrigue par consultations lui impose de se taire. Il rend visite à des personnages qui sont supposés détenir une réponse, de sorte qu'après avoir posé sa question, il ne lui reste qu'à attendre et écouter. Celui que la critique appelle l'*homo loquens*, le beau parleur, est donc paradoxalement condamné au silence, alors même qu'il passe sur le devant de la scène. Cette attitude, forcée par les circonstances narratives, fait de Panurge un auditeur, mais aussi un lecteur commentateur lorsqu'il s'efforce, le cas échéant, interpréter un propos trop obscur.

Nous considérerons donc à présent ce nouvel aspect de son statut d'actant, en tentant de comprendre particulièrement en quoi consiste la méthode de lecture du personnage. Cette méthode se réduit généralement, aux yeux de la critique, à sage du sophisme et de la mauvaise foi, encore appelée « philautie »[1]. Ce jugement des tenants de la morale nous semble par trop hâtif, et sans doute superficiel, dans la mesure où il se fait en partie la dupe du texte. Rabelais ne manque pas en effet de conduire malicieusement le lecteur vers ces constats dépréciatifs. En effet, cette accusation de philautie sort de la bouche de Pantagruel lui-même. Le géant accuse son compagnon de ne pas vouloir entendre le sens exact des prophéties qui le concernent :

> Mais vous en mocquiez tacitement, il m'en soubvient, et congnois que Philautie et amour de soy vous deçoit. (T29, 444)

Prétendre, à la suite de Pantagruel, que Panurge fait preuve de philautie, est séduisant, car la remarque semble fondée : Panurge paraît assez souvent, certes, négliger le bon sens pour ne retenir des messages entendus que ce qui comble le plus son « amour de soi ». Mais on pourrait aussi bien dire que Pantagruel, de son côté, n'entend et ne comprend que ce qui est cohérent par rapport à ce qu'il a dit précédemment : il ne s'agit pas à proprement parler d'amour de soi, mais plutôt de fidélité à ses propres principes ou jugements antérieurs, qui le disposent à en rechercher la confirmation dans chaque nouv[illegible] message. Il retire de toutes les consultations oraculaires l'idée qu'il avait avancée dès le commencement, au chapitre 9 : Panurge doit trouver en lui-même la solution à son dilemme. L'accusation de philautie de la part du géant n'est donc rien d'autre que le point de vue d'un personnage, qui n'est pas tout à fait extérieur à toute l'affaire. De l'avis d'un être de fiction qui est à la fois juge et partie, il paraît téméraire de tirer des conclusions quant à la définition d'un autre personnage. Cela voudrait dire que Pantagruel détient les clés du roman, et que sa parole est crédible au même titre qu'une parole d'auteur par exemple. La réalité romanesque semble plus complexe, de sorte qu'une analyse se limitant au « pantagruélocentrisme », nécessairement réductrice, paraît dommageable. La parole du héros gigantesque n'a pas plus de valeur théorique que celle d'un autre héros. En outre, le roman rabelaisien n'a pas coutume de délivrer ses secrets aussi facilement, et il est suspect de soupçonner qu'au détour d'une réplique de Pantagruel, le texte offrirait tout à coup ouvertement une désignation pour étiqueter un personnage. Il nous semble que ce constat

[1] Selon les postulats de M. Screech (*Rabelais*, *op. cit.*, 1992 - 1979) et de G. Defaux (*Rabelais*

du géant ne signifie rien d'autre que le désaccord de deux personnages – visible partout ailleurs dans le roman, et à ce titre assez peu significatif.

Or, sur quoi porte ce désaccord, si ce n'est sur la lecture, c'est-à-dire sur le sens à donner aux messages entendus ? Certains énoncés divinatoires, de forme obscure, posent aux personnages la question du sens, en les obligeant à commenter, à discuter, à faire entrer la glose dans le roman. Les consultations qui ont lieu dans la deuxième partie du livre, mettant en scène des savants, ne font pas aussi directement ressortir des problèmes d'interprétation. De fait, tandis que Panurge devient auditeur et lecteur privilégié (les avis concernent en effet son avenir), le roman ne perd pas pour autant sa veine comique : c'est souvent de manière facétieuse que Panurge lit et comprend les messages, ou qu'il en désigne les ridicules. C'est pourquoi il importe de considérer conjointement la lecture de Panurge et le rire, indissociables aussi bien dans le *Tiers Livre* que dans les autres volumes de l'œuvre de Rabelais.

Le *Tiers Livre* constituerait ainsi une forme de « laboratoire », car les phénomènes qu'on y rencontre, s'ils se trouvent également dans les autres livres, composent dans cet ouvrage l'essentiel de l'action. Le *Tiers Livre* en offre une version sous forme de grossissement, en quelque sorte, qui les rend plus visibles ici qu'ailleurs. Toutefois, les circonstances qui mettent Panurge dans une situation de dialogue comique, où il est tour à tour auditeur, lecteur, commentateur, existent en d'autres endroits, c'est pourquoi nous ne limiterons pas notre étude aux frontières du *Tiers Livre*. Mais avant de parler de sa méthode interprétative, et des lois sémantiques et sémiotiques très particulières dont il se sert alors, il paraît essentiel de mettre en lumière les aspects comiques qui caractérisent les dialogues dans lesquels Panurge se retrouve en situation d'auditeur.

agonistes, *op. cit.*, 1997).

CHAPITRE 5

DE L'AIR ET DU BRUIT

Dialogues de comédie

A. LA RONDE DES FARFELUS

1. Drôles de dialogues

La description des dialogues du *Tiers Livre* en termes d'interactions verbales montre que 58,5% des échanges organisent l'enchaînement des répliques selon le sens[1]. La question qui se pose est celle des dialogues dans lesquels le sens s'égare : comment la bizarrerie se met-elle en place ? La description des phénomènes, qui ne rend pas compte des causes qui les ont occasionnés, demande à être employée à la compréhension de ces mécanismes. C'est là ce que nous voudrions tenter d'aborder, en prenant en considération le statut romanesque des locuteurs qui sont à l'origine, ou qui entretiennent, l'étrangeté du dialogue.

[1] Selon les résultats de V. Zaercher, qui classe ces enchaînements selon le sens en sept sous-ensembles : réfutation, assertion, régulation, ajout d'informations. (*Le dialogue rabelaisien. Le* Tiers Livre *exemplaire*, *ER* XXXVIII, Genève, Droz, 2000, p. 134-148.) Ce sont les 41,5% restants qui nous intéresseront, puisque par défaut les répliques qu'ils contiennent sont vouées à d'autres priorités que celle d'élaborer du sens. V. Zaercher détermine pour ce qui concerne ce deuxième genre de dialogue cinq nouvelles catégories, les questions réponses, l'enchaînement sur la personne du locuteur ou sur les formes de son discours, le changement de sujet, la reprise de l'échange par le même locuteur et enfin l'anadiplose. Cette description, posée en termes d'analyse pragmatique des interactions, ne permet pas à notre sens de mettre en perspective les raisons ni les conditions dans lesquelles interviennent les phénomènes nommés.

En premier lieu, il importera de distinguer les dialogues en fonction de leurs protagonistes. Le ton n'est pas le même selon que Panurge s'adresse à des personnages qui ont dans la fiction un statut d'amis, ou de compagnons de route, ou lorsqu'il parle à des étrangers. Les « amis » sont les membres de la compagnie pantagruélique, c'est-à-dire frère Jean, Epistémon, Pantagruel bien entendu, en somme tous les familiers qui accompagnent Pantagruel. Ces dialogues seront précisément analysés dans les chapitres suivants. Ils préservent, semble-t-il, une « situation de communication authentique »[2], en permettant l'échange libre des opinions, sans complication apparente. Par contraste, nous entendons par « étrangers » des personnages rencontrés pour la première fois, que cette rencontre soit provoquée (c'est le cas des personnages consultés dans le *Tiers Livre*), ou qu'elle soit le fruit du hasard (situation plus fréquente dans le *Quart Livre* notamment) : entrent dans cette dernière catégorie les dialogues de Panurge avec le marchand Dindenault, par exemple, ou encore l'Anglais Thaumaste, le frère Fredon, le seigneur de Basché, Homenaz le Papimane, Grippeminaud... Ces dialogues avec des étrangers répondent à des objectifs divers, et prennent place dans des situations variées, mais ont tous la caractéristique d'éveiller le rire d'une manière ou d'une autre, parce qu'ils s'inscrivent, comme nous allons le montrer, dans une logique de comédie[3].

Parmi les dialogues du *Tiers Livre*, il convient de séparer le premier ensemble, constitué par les dialogues divinatoires[4], d'un second ensemble, qui regroupe des savants et un fou[5]. En effet, tous ces personnages ne délivrent pas le même type de parole. Dans le

[2] Nous reprenons ici les termes d'E. Kotler, qui étudie les dysfonctionnements des dialogues du le *Tiers Livre* dans son article « La question du mariage de Panurge : une enquête sur les limites du dialogue » (*Cahiers Textuel* n°15, 1996, p. 33-49)

[3] Nous entendons « comédie » au sens large de manifestation de phénomènes comiques, tant dans le dialogue que dans le récit ; nous ne limitons pas la définition au domaine strictement théâtral.

[4] Nous excluons de cette remarque Her Trippa, qui n'est en effet pas pris d'une transe propre à lui faire proférer des paroles inspirées par un dieu. Le devin fait ici étalage de ses moyens nombreux, laissant moins de place à la divination elle-même qu'au mérite personnel qu'il en retire.

[5] J. Céard opère des distinctions plus ingénieuses dans l'introduction de son édition du *Tiers Livre* (éd. cit., 1995, p. xv-xxvi) : d'après lui, les épisodes se répartissent en trois groupes de deux, réunissant respectivement la Sibylle et Her Trippa pour leur caractère démoniaque, le moment du songe et Raminagrobis, tous deux inspirés par le platonisme de Ficin, enfin la consultation des sorts virgiliens et Nazdecabre, en raison du doute qui peut les affecter. Le groupe qui comprend alors Her Trippa, Raminagrobis et Nazdecabre dévoile l'ingérence du diabolique, qui n'est que latent dans les autres épisodes. C'est pourquoi il conteste la possibilité de réunir la Sibylle, Nazdecabre et Raminagrobis, leur langage n'étant pas de même nature (ainsi qu'il le rappelle dans l'article « Le *Tiers Livre* édité par Mireille Huchon », *ER* XXXVII, 1999, p. 107-114 : p. 110). Bien que nous admirions la pertinence du classement des consultations auquel s'est livré J. Céard, nous traiterons globalement des épisodes que nous appelons

cas des consultations divinatoires, le locuteur est inspiré par une divinité ou quelque instance supérieure transcendante, qui parle à travers lui. Ainsi le prophète, quel qu'il soit, n'est qu'un porte-parole, au sens propre, qu'un véhicule, un contenant qui se remplit d'une parole qui le dépasse. Aucun dialogue avec le devin n'est possible dans ces conditions, quant au sens à donner aux paroles qu'il a prononcées, puisqu'il n'en était pas le maître au moment de la profération. Il ne sait pas le sens de ce qu'il a dit. L'oracle claque sa porte de différentes manières après avoir parlé : la Sibylle montre ses fesses avant de se retrancher dans sa chaumière, façon métaphorique et grossière de dire qu'il n'y a plus rien à dire ; le poète Raminagrobis, pour sa part, bloque la conversation, en changeant de sujet :

> Allez enfans en la guarde du grand Dieu des cieulx, et plus de cestuy affaire ne de aultre que soit ne me inquietez. (T21, 417)

Il n'est dès lors pas étonnant que les oracles aient souvent recours à l'écrit : comme aucun dialogue direct n'est possible avec ce type de locuteur, il n'y a pas de différence pratique entre un énoncé écrit et un énoncé oral. Ainsi, une semblable consternation du lecteur Panurge accompagne la lecture des vers de Virgile et du carmen de la Sibylle. En outre, il n'est pas surprenant non plus que le poète agonisant réponde par écrit (en donnant là un message qui justifie son statut actantiel : l'écrit lui permet de s'exprimer à sa façon de poète). Le passage de l'oral à l'écrit constitue donc moins un acte de rupture du dialogue, comme on pourrait le penser[6], qu'une réponse dont l'étrangeté est liée à sa qualité oraculaire. Les consultations divinatoires ne sont pas des dialogues à concevoir comme des échanges traditionnels d'informations entre interlocuteurs de même niveau, mais comme la formulation d'une question, suivie d'une réponse de forme compliquée ou bizarre.

Si le dialogue avec les oracles n'est pas possible directement, puisqu'il est toujours soumis au truchement d'un support contenant la prophétie, le dialogue avec les savants ne laisse pas non plus la parole au questionneur Panurge. Il est clair en effet que ces entrevues se déroulent selon l'un des modèles scolastiques du dialogue didactique. Le face à face de type maître / élève ne laisse pas de place à celui qui questionne, et s'apparente à un monologue, tenu par l'instance qui détient le savoir. Le questionneur est donc logiquement réduit au mutisme après avoir posé sa question. Ce modèle du dialogue didactique

« divinatoires » moins selon le critère de la présence du démon – encore qu'il ait sans doute une influence sur le langage de ces devins – que selon l'écho qu'en donne Panurge dans ses propres discours.

[6] C'est l'idée défendue par E. Kotler, qui déduit de la présence de l'écrit que le dialogue direct se rompt (« La question du mariage de Panurge », art. cit., 1996, p. 41).

s'impose dans le *Tiers Livre* ; il est dû à la situation d'un personnage qui recherche une réponse toute prête. Panurge ne suscite pas de dialogue heuristique, car il montre par ses questions qu'il attend une réponse claire et définitive. Cette posture le détache très nettement de la tradition du dialogue socratique, qui faisait partie des sources d'inspiration des auteurs de dialogues à la Renaissance.

En tout état de cause, il est nécessaire de souligner que les dialogues du *Tiers Livre* ne peuvent être envisagés comme dialogues de type socratique, du fait des acteurs qui y prennent part. Il est en effet admis au XVIe siècle qu'un dialogue heuristique n'est possible qu'entre pairs. Il n'est pas concevable entre instances inégales. Panurge n'attend pas du dialogue avec les autorités consultées un réel échange comparable au dialogue socratique, où les arguments amenés par l'un et l'autre permettent progressivement d'élaborer un raisonnement, de découvrir une vérité. En effet ce genre de conversation ne peut advenir avec des instances qui lui sont supérieures. Il ne pourrait le faire ni avec un prince, ni avec un oracle, qui possèdent tous deux un pouvoir supérieur à lui, ni encore avec un savant, qui détient la supériorité du savoir. Le fou n'est pas un pair non plus, car il montre des signes d'appartenance aux deux séries : il a des qualités oraculaires, et on lui reconnaît par ailleurs une forme de savoir autre, étrange, mais capable de servir en ce monde. Panurge n'est pas au même niveau que tous ces personnages qui lui sont vraiment étrangers, de sorte que la tentative d'échange qu'il entreprendra parfois pour comprendre la vérité de ce qui reste obscur se situera dans un registre comique.

En dirigeant son personnage dans la voie de la quête d'une vérité sur mesure, Rabelais opte plutôt pour la qualité satirique de l'héritage des dialogues de Lucien. L'importance de ce dernier est perceptible dès le prologue du *Tiers Livre*, qui emprunte au philosophe samosatois l'anecdote du chameau et de l'esclave (tirée de *A celui qui a dit : 'tu es un Prométhee en discours'*). Chez Lucien, l'histoire est suivie d'un développement où l'auteur rappelle comment il a décidé, contre la tradition, d'associer dialogue et comédie[7]. La question étant mal posée, le questionneur a un côté risible, dont le dialogue se ressent en subissant une inflexion vers la comédie. D'autre part, cette question posée à tant

[7] L'explication donnée par Lucien est la suivante : « Car a vray dire, le dialogue et la comedie m'ont esté familiers et amis de tout temps : veu que celuy là avoit jadis ses disputes à la maison, et à part soy aux promenoirs, avec peu de compagnie : mais ceste cy se dediant à Baccus soy mesme, frequentoit les teatres, jouoit quant et quant, et faisoit des risees, et donnoit des brocards, et cheminoit à la cadence du hauhois. (...) Et neantmoins nous avons bien osé, ces choses estans de telle sorte, les conjoindre l'une à l'autre, et les

d'interlocuteurs incompétents permet de passer en revue un certain nombre de discours et d'attitudes, caricaturales à leur tour. En somme, non seulement les circonstances, mais aussi tous les acteurs du dialogue, y compris Panurge, sont propres à rendre le dialogue comique.

2. Costumes et postures farcesques

Au cours des consultations divinatoires, la structure identique d'un dialogue à l'autre forme un ensemble de répétitions et de variations minimes qui composent ce que l'on a coutume d'appeler le comique de répétition. Le déroulement de chaque épisode montre d'abord le choix du personnage à consulter, suivi de la visite auprès de celui-ci. A son arrivée et avant même de parler, Panurge procède à un certain nombre de dons qui ont la fonction phatique d'établir le contact avec l'interlocuteur. La question est posée en termes brefs. Elle donne lieu à la prestation du devin, puis une interprétation controversée suit. Enfin les personnages se dirigent vers un autre prophète, dont la visite sera construite de la même manière. Ce modèle, sans cesse répété, favorise la mise en place d'une suite d'apparitions et de disparitions. Le lecteur est transporté ainsi d'une scène à l'autre, et voit se dérouler une série de sketches. L'ensemble s'apparente à une revue, présentée sur un mode théâtral à la façon des sotties. En effet, Rabelais procède à une sorte d'inventaire des procédés divinatoires. Comme dans la sottie, l'effet d'accumulation permet une forme de satire générale, qui accusera la sottise ou l'imposture de chacun. Leur juxtaposition, ainsi que leurs réponses insatisfaisantes ou indécidables, mettent en évidence le ridicule commun qui les relie. Il est clair dès le départ que tous les personnages consultés ne peuvent être crédibles que si on considère comme pertinente et fructueuse toute parole, fût-elle issue « d'un sot, d'un pot, d'une guedoufle, d'une moufle, d'une pantoufle » (T16, 400). C'est Pantagruel qui énonce ainsi la possibilité de dialoguer avec n'importe qui, et même avec n'importe quoi, comparaison d'autant moins flatteuse pour les véritables interlocuteurs de Panurge dans le livre, qu'elle intervient comme une prolepse, en guise d'annonce, avant la série des consultations. De cette succession de textes courts, les

adapter ensemble encor qu'elles ne soient flechissantes, et ne soufffrent facilement aucune communion. » (Lucien de Samosate, *Œuvres...*, 1582)

autorités (sibylle, devin, poète) ne sortent pas indemnes. Les dialogues du *Tiers Livre* peuvent dès lors être considérés comme relevant de l'héritage des dialogues de Lucien[8].

Différents moyens sont en effet convoqués par l auteur pour souligner les traits comiques de ces interlocuteurs souvent grotesques. Le pittoresque du costume, ainsi qu'un jargon parfois saugrenu, sont mis au service de la caricature.

Le costume et l'environnement les mieux détaillés sont ceux de la Sibylle de Panzoust. La « case chaumine » est « mal bastie, mal meublée, toute enfumée » (T17, 402). Au coin de la cheminée, se trouve une « vieille », décrite ainsi :

> La vieille estoit mal en poinct, mal vestue, mal nourrie, edentée, chassieuse, courbassée, roupieuse, languoureuse, et faisoit un potaige de choux verds, avecques une couane de lard jausne, et un vieil savorados. (T17, 402)

La raillerie quant à sa silhouette devient plus grinçante encore lorsque la Sibylle passe à l'action. Le narrateur médusé la voit se déguiser, pour se parer d'une grossière imitation de vêtements liturgiques :

> Depuys je veidz qu'elle deschaussa un de ses esclos, (nous les nommons Sabotz) mist son davantau sus sa teste, comme les presbtres mettent leur amict quand ilz voulent messe chanter : puys avecques un antique tissu riolé, piolé, le lia soubs la guorge. Ainsi affeublée... (T17, 403)

Cet accoutrement permet alors des gestes de comédie, dans lesquels Panurge voit une « Proserpine bruyante » : une transe pseudo-inspirée se déroule devant les personnages, composée de gesticulations des épaules, de « remument de badiguoinces », de rictus de « babines » comparés proprement à des singeries. Ce mouvement évoque en effet pour le spectateur Panurge un « Cinge demembrant Escrevisses ». Ce n'est pourtant pas tout : Panzoust prononce aussi des paroles, mais « ne parle point Christian », car elle braille

[8] C. Lauvergnat-Gagnière, dans *Lucien de Samosate et le Lucianisme* (*op. cit.*, 1988) rappelle que les caractéristiques essentielles des dialogues de Lucien dont héritent les auteurs de la Renaissance sont la cocasserie des situations, reposant le plus souvent sur la méprise, l'affabulation, une localisation plutôt rapide des différentes scènes, la fantaisie du détail, et de manière plus générale la dégradation de tout ce qui est censé représenter une autorité. L'« esprit » des dialogues de Lucien a du succès au XVIe siècle ; toutefois C. Lauvergnat-Gagnière (ch. 8, p. 262-284) ne prend en compte que les dialogues qui s'affichent comme tels, à savoir le *Cymbalum mundi*, et les *Dialogues* de Tahureau, mais non pas les dialogues rabelaisiens qui sont, quant à eux, insérés dans un roman. Le chapitre 7 (p. 235-261) concernant Rabelais fait l'inventaire de ses emprunts à Lucien, en insistant sur le goût commun des deux auteurs pour la caricature, et leur commune tendance à jouer avec l'érudition.

V. Zaercher, qui a lu le *Tiers Livre* au regard des écrits théoriques ou fictifs qui ont trait au dialogue à l'époque, conclut en déclarant que Rabelais a produit là une forme hybride et nouvelle, « un dialogue philosophique de type lucianesque qui ne figure pas dans les classifications du genre. » (*Le dialogue rabelaisien*, *op. cit.*, 2000, p. 314).

quelques mots « barbares et d'estrange termination », à la façon d'une prophétesse inspirée. Le costume, le langage, les gestes et les postures composent en réalité l'allure caricaturale et les attributs d'une véritable sorcière (saleté repoussante, chaumine perdue dans la forêt, balai, chaudron, potion peu ragoûtante...). Le stéréotype de la sibylle a connu un retournement parodique, pour se transformer en fausse prêtresse, puis basculer vers les abord douteux de la sorcellerie. Ce jeu avec la tradition trouvera son issue hyperbolique dans la scène finale, qui montre une curieuse et bien littérale version du « trou de la Sibylle ». Or, la situation est non seulement comique parce que la localisation du fameux trou est inattendue et transférée dans le registre obscène, mais aussi parce que c'est à ce signe déroutant que Panurge confirme finalement avec la plus grande certitude qu'il s'agit bien là d'une sibylle : « Par le sambre guoy de boys, voy là le trou de la sibylle » (T17, 404). Le tableau obscène a donc levé tous les doutes du personnage quant à la légitimité de la prophétesse, alors même qu'il aurait dû les renforcer. Le signe est cependant si paradoxal, l'interprétation si facétieuse, que la coexistence entre grotesque et sérieux qui en résulte confirme indéniablement le comique et la dérision du dialogue qui a précédé.

Les attitudes et les discours du poète agonisant effraient l'auditeur Panurge sans lui donner la réponse qu'il recherche ; quant au muet, ses gestes sont des plus agressifs, s'orientant rapidement vers le contact physique dérangeant. Il gratte le ventre, l'estomac, la poitrine puis le cou de Panurge, ensuite il lui met son pouce dans la bouche, lui frotte le nez de ce pouce mouillé, et fait mine de lui crever les yeux... Le contact du muet est extrêmement désagréable, et Panurge s'en offusque, menaçant de lui rendre la pareille. Leur dialogue s'étiole alors et se disperse, parce qu'il s'épuise en menaces ironiques (des nazardes pour Nazdecabre) et en bruits inconvenants (Panurge lui fait la pétarade). Les bruits de bouche, les menaces, les gestes insultants, offrent le spectacle puéril d'une bagarre là où le lecteur attendait un dialogue posé : le dialogue a dérivé vers son envers comique, pour tourner à la farce. En somme tous les dialogues dégénèrent pour former un ensemble farcesque.

3. La comédie du langage : du bavardage aux jargons

Cette revue des masques comiques ne saurait se passer de l'évocation du bavardage exponentiel du mage Her Trippa. La frénésie de son discours envahit tout l'espace du

dialogue, tandis que le silence de Panurge, la brièveté de ses rares interventions l'éclairent d'autant mieux. Le discours qu'entend le héros est une mécanique rhétorique parfaitement huilée, mais qui ne fait qu'exhiber son mode de production. L'attention est progressivement attirée sur le dire plutôt que sur le dit, car l'énoncé ne délivre en fait aucune information concernant Panurge. Celui-ci, ainsi que le lecteur, sont les témoins d'un discours qui fonctionne selon le parti-pris stylistique de la suffixation. Her Trippa expose par ce moyen les nombreuses modalités de son savoir en faisant étalage des différentes méthodes divinatoires qui sont à sa disposition. L'allongement de son discours foisonnant mais énumératif s'organise par additions et gonflement, grâce au suffixe « -mantie ». Il accumule ainsi une trentaine de termes. A les regarder de près, nous constatons qu'ils produisent un discours extrêmement redondant : par exemple Lecanomantie et Hydromantie forment un doublet, exposant deux fois une technique de divination par l'eau (Lecanomantie consiste en l'observation de l'eau d'un bassin).

Lorsque la redondance ne porte pas sur la technique de divination, elle s'illustre dans la gratuité de l'exposé : qu'importe à Panurge qu'il soit possible de deviner grâce à la farine d'orge, de froment, grâce à un fromage, un miroir ou un tamis ? Ce n'est pas cet étalage burlesque qu'il est venu chercher. Les nombreuses techniques vantées par le devin sont risibles parce qu'elles révèlent à la fois l'inadéquation de sa réponse, et la stérilité d'un jargon qui tient lieu de pensée. Ce qui frappe alors, c'est l'infléchissement tautologique qui est donné au discours. Le jargon a tellement envahi les paroles du mage qu'il est sans cesse amené à définir, ou à décrire, les techniques divinatoires qu'il mentionne. Ce n'est pas sans fierté qu'il déploie sous les yeux de l'auditeur ses connaissances très larges, et semble-t-il universelles, en la matière. Ce trait vient s'ajouter à sa posture comique. L'énoncé, de plus en plus crypté, menace de n'être plus du tout écouté, s'il est trop obscur. C'est pourquoi l'attention de l'auditeur est constamment ranimée par un commentaire littéral, en forme de traduction périphrastique.

> Par Libanomantie. Il ne fault qu'un peu d'encent. (...) Par Capnomantie. Sus des charbons ardens nous mettrons de la semence de Pavot et de Sisame. O chose gualante ! Par Axinomantie. Fays icy provision seulement d'une coingnée et d'une pierre Gagate, laquelle nous metterons sus la braze. (...) Par Onymantie. Ayons de l'huylle et de la cire. (...) Par Botanomantie. J'ay icy des feuilles de Saulge à propos. Par Sycomantie. O art divine en feuielle de figuier ! (T25, 430)

Les ingrédients sont détaillés en une liste vertigineuse qui noie l'interlocuteur sous un savoir certes encyclopédique, mais malheureusement complètement inopérant. Tout ce

qui est présenté est possible, mais rien n'est mis en place, et la parole n'engendre que d'autres paroles, de plus en plus tautologiques. L'ironie de l'ensemble s'appuie sur cette dichotomie entre la vantardise si aisée, et les actes, qui s'avèrent toujours dérisoires. Le pédantisme bavard de Her Trippa n'a d'égal que celui de l'odieux marchand Dindenault, rencontré sous d'autres cieux, mais représentant aussi une figure comique dans son dialogue caricatural avec Panurge :

> -- Nostre amy. mon voisin, considerez un peu les merveilles de nature consistans en ces animaulx que voyez, voire en un membre que estimeriez inutile. Prenez moy ces cornes là, et les concassez un peu avecques un pilon de fer, ou avecques un landier, ce m'est tout un. Puis les enterrez en veue du Soleil la part que vouldrez et souvent les arrouzez. En peu de moys vous en voirez naistre les meilleures asperges du monde. Je n'en daignerois excepter ceulx de Ravenne. Allez moy dire que les cornes que vous aultres messieurs les coquz ayent vertus telle, et proprieté tant mirifique.
> -- Patience (respondit Panurge)
> -- Je ne sçay (dist le marchand) si vous estez clerc. J'ay veu prou de clercs, je diz grands clercs, coquz. Ouy dea. A propous, si vous estiez clerc, vous sçauriez que es membres plus inferieurs de ces animaulx divins, ce sont les piedz, y a un os, c'est le talon, l'astragale, si vous voulez, duquel non d'aultre animal du monde, fors de l'asne Indian, et des Dorcades de Libye, l'on jouoyt antiquement au Royal jeu des tales, auquel l'empereur Octavian Auguste un soir guaigna plus de 50 000. escuz. Vous altres coquz n'avez guarde d'en guaingner aultant.
> -- Patience, respondit Panurge. Mais expedions. (Q7, 553)

Her Trippa et Dindenault ont en commun une tendance récurrente à repérer le cocuage de Panurge, c'est-à-dire le ridicule de l'interlocuteur, sans toutefois considérer leur propre ridicule. Cet aveuglement à sens unique est largement dénoncé par le locuteur Panurge lorsqu'il parvient -- rarement -- à prendre la parole lors de son entrevue avec Her Trippa. Il insiste sur le comique d'une situation où le mage, qui croit détenir un don de seconde vue, manque de clairvoyance sur sa propre condition :

> (...) se glorifiant veoir un festu en l'œil d'aultruy, ne void une grosse souche laquelle luy poche les deux œilz. (T25, 428-429)

Panurge ajoutera de nombreuses références aux lunettes dont Her Trippa aurait grand besoin, au point que ce thème devient le leitmotiv de tout le chapitre. Mais Panurge aussi est aveugle, d'une certaine manière pendant tout le livre, puisque d'une part il ne voit pas le sens évident des prophéties, si l'on en croit Pantagruel, que d'autre part il cherche ailleurs une réponse qu'il ne peut trouver qu'en lui-même : il n'applique donc pas le fameux « connais-toi »... dont il reproche simultanément l'ignorance à Her Trippa. En somme, malgré ses lunettes attachées au bonnet, Panurge n'y voit pas clair, et c'est bien

lui, aussi, qui ignore la grosse souche qui lui poche les deux yeux, en ne reconnaissant pas le bien-fondé de l'adage « connais-toi ».

L'auteur se plaît à faire comprendre qu'entre tous ces aveugles ignorants de leur aveuglement, le seul dialogue possible est un dialogue de sourds. Cette forme comique est mise en évidence par les maigres incursions de Panurge dans le discours fermé d'Her Trippa : l'interlocuteur Panurge ne peut se moquer qu'en singeant, c'est-à-dire en imitant les tournures jargonnantes. L'imitation scatologique qui en résulte (« Maschemerde », « Estronspicine ») avance cependant sous un déguisement, car ses propos insolents sont masqués en réparties réelles, mais non pertinentes :

> (...) Comment as tu nom ?
> (- Maschemerde. respondit Panurge)
> - ou bien par Alectryomantie...
> (...)
> Voulez vous en sçavoir par l'art de Aruspicine ? par Extipicine ? par Augure prins du vol des oizeaulx ? de chant des Oscines ? de bal solistime des canes ?
> (- Par Estronspicine, respondit Panurge)
> - Ou bien par Necromantie ? (T25, 430-431)

Ces tentatives mettent encore davantage en évidence l'aspect « maschemerde » du discours, qui ressasse et se repaît à mastiquer sans cesse le même morceau hâbleur. Faute d'être spéculative, la faconde est spéculaire, elle se regarde parler du côté du devin, et se reflète dans un modèle en miroir du côté de Panurge.

La série comique mérite enfin une allusion au discours « pyrrhonien » de Trouillogan, incompréhensible au profane Panurge qui le traite de façon littérale. Les formules sceptiques inspirées de Sextus Empiricus sont des formes impersonnelles qui expriment l'impossibilité de donner une réponse.

> Panurge se doibt il marier, ou non ?
> - Tous les deux, respondit Trouillogan.
> -- Que me dictez vous ? demanda Panurge.
> -- Ce que avez ouy, respondit Trouillogan.
> -- Que ay je ouy ? demanda Panurge.
> -- Ce que j'ay dict, respondit Trouillogan.
> -- Ha, ha. En sommes nous là ! dist Panurge. Passe sans fluz. Et doncques me doibz je marier ou non ?
> -- Ne l'un ne l'autre, respondit Trouillogan. (T35, 461)

Là encore, le philosophe produit un discours circulaire qui fonctionne tellement par formules toutes prêtes qu'il manque son objectif de réponse, car il s'apparente à un jeu sur les hypothèses. A. Tournon analyse ces répliques de Trouillogan en montrant que la

première joint les propositions contradictoires (« tous les deux »), que la dernière les disjoint par l'exclusion de toutes les deux (« ne l'un ne l'autre »), et qu'entre-temps l'auteur intercale deux réponses en forme de tautologies (« --Que me dictez vous ? / --Ce que avez ouy. / --Que ay je ouy ? / --Ce que j'ay dict »). L'effet obtenu est de priver l'énoncé de toute détermination. Cet enchaînement de répliques permet de reconnaître, indique A. Tournon le refus du principe de non-contradiction des philosophes pyrrhoniens, dénoncé par Aristote comme une aberration dans la *Métaphysique*[9]. Ainsi, le discours tourne sur lui-même, dévorant son propre énoncé, et annulant ce qu'il a dit précédemment. « Il asserte tout indifféremment, et par conséquent rien », dit A. Tournon. Son discours n'est par conséquent pas moins vide que celui des oracles jargonnants. Le philosophe, que le texte appelle par cinq fois un « féal », A. Tournon le souligne, semble en fait assez peu fiable, et la circularité de son discours le fait plonger dans un comique inquiétant, même s'il est moins caricatural que celui qui caractérisait les oracles, car il est plus voilé, plus insidieux. En effet c'est imperceptiblement que son discours tourne à la farce, comme nous le verrons plus loin lorsque nous étudierons les quiproquos.

Les jargons exposent donc un discours fermé, abscons, dont l'aspect circulaire empêche la capture ou la pénétration. Babil du magicien, lyrisme déplacé du marchand, philosophie poussée dans ses limites ultimes, ces discours circulaires obligent l'auditeur à rester leur spectateur médusé. Confronté à de tels discours, Panurge, pourtant si habile à discourir, n'y participe pas, et doit rester au dehors. En ces occurrences, il est bien incapable de tirer son épingle du jeu. Ses talents semblent ironiquement l'avoir abandonné, de sorte qu'il finit par faire partie de cette ronde carnavalesque qui tourne les personnages en dérision.

4. Mimiques de Panurge

A cette galerie de portraits-charges, il faut en effet ajouter Panurge, qui paraît mener la ronde des farfelus. Ce sont bien ses dialogues avec ces personnages étrangers qui favorisent la revue comique. En outre, les jargons peuvent se déployer à leur aise du fait de

[9] « Il ne dit ni *ainsi* ni *non ainsi*, mais il dit à la fois *ainsi et non ainsi*, et il dit également *ni ainsi ni non ainsi* » (*Métaphysique* III, 4, 1008a). Pour les remarques précédentes, voir *En sens agile*, *op. cit.*, 1995,

la répartition déséquilibrée des voix. Le silence de Panurge, devenu auditeur, laisse le champ libre à la parole jargonnante, bavarde, imbue d'elle-même.

Ainsi, c'est par leur propre exhibition que les personnages se ridiculisent, et Panurge n'échappe pas à cette loi comique. Lui aussi est risible, lorsque, par la recherche de son propre songe, il sert de support à la prophétie. Ne pas manger l'inquiète énormément, au point qu'il demande s'il ne serait pas bon de disposer un brin de laurier sous son oreiller ; certes le laurier est connu pour ses vertus soporifiques, et en mâcher donne sans doute des visions prophétiques, mais c'est d'abord un aliment, qui prétend rappeler que le personnage souffre de la confiscation de son souper. Son insistance à ne voir que l'horreur de son ventre vide domine tout l'épisode, y compris l'interprétation du songe, puisqu'il met la perplexité sur le compte de son estomac insatisfait. Celui-ci l'aveugle et le rend sourd : le proverbe « ventre affamé n'a pas d'oreilles » est plusieurs fois vérifié, de manière ironique. Panurge ne consent pas en effet à se prêter au sacrifice d'un repas, alors que son avenir est en jeu. « Je n'avoys poinct dipné » (T14, 395), seul argument réel du dialogue, contribue au comique général, d'autant qu'il sera repris, amplifié, développé lors du chapitre suivant, quand le personnage démontrera que ne point souper, c'est « scandale en nature » (T15, 397) : Panurge, sous son « costume » d'affamé, est présenté comme un personnage caricatural et plaisant.

Ce propos nous autorise à revenir sur un trait comique de Panurge que nous avons trop rapidement abordé. Il s'agit de son aveuglement sélectif. Bien des personnages lui font remarquer que sa question est mal posée. La critique a déjà maintes fois souligné que les questions de Panurge, portant sur le futur contingent, ne pouvait recevoir de réponse définitive, car rien ne permet à quiconque, fût-il extrêmement savant, de connaître le futur avec certitude. Aussi les réponses partielles, sous la forme d'éventualités, qui ne le satisfont pas, sont-elles les seules possibles[10] : dans l'avenir, il se produira soit une chose, soit une autre chose. La contingence est rendue plus complexe encore du fait qu'elle ne repose pas sur le seul Panurge, mais qu'elle doit inclure les hasards d'une autre personne, sa femme future, dont il veut savoir, alors qu'elle n'est pas identifiée avec certitude, si elle le trompera. Cette deuxième question, composée d'un trop grand nombre d'incertitudes

ch. IV, p. 90.

[10] Sur la question de la divination au temps de Rabelais, voir J. Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, « Titre courant », 1996 (1977), seconde partie, p. 87-

impondérables, est donc également impossible à résoudre. Panurge s'indigne cependant systématiquement lorsqu'aucune réponse claire ne ressort de son entrevue. Le comique de situation repose entièrement sur cette indignation, qui montre que Panurge ne voit pas que la maladresse est dans la question plutôt que dans la réponse.

5. Le « principe de coopération » et le quiproquo

Cependant, comment pourrait-il le voir, puisqu'aucun des personnages consultés ne refuse de répondre ? Leur application à répondre à ce qui ne saurait trouver de réponse est elle aussi amusante, et discrédite leur apparent sérieux. En effet, si ces personnages étaient vraiment honnêtes, ils avoueraient leur incapacité en la matière. Au lieu de cela, ils délivrent avec une prétention comique des messages qui s'éloignent du sujet proprement dit. Chacun affirme pourtant, dans une outrecuidance appuyée et mensongère, offrir une réponse parfaitement appropriée. Les interlocuteurs de Panurge feignent tous de participer au dialogue, mais en termes d'analyse conversationnelle, il se produit ce qu'il est convenu d'appeler une dispute, qui peut entraîner la rupture de l'échange si certains ajustements ne sont pas convoqués par les interlocuteurs[11]. Le désaccord intervient le plus souvent parce que les acteurs de l'échange nient ce que P. Grice a appelé le « principe de coopération »[12]. Celui-ci suppose que dans la conversation l'interlocuteur doit aller dans le sens de l'intention avouée de l'énonciateur. Or Trouillogan, par exemple, montre un choix différent de celui qui était initié par Panurge : lorsque ce dernier dit « mettons le cas que je sois marié », le philosophe répond « où le mettrons nous ? » (T36, 464). Outre le fait qu'il s'agit pour la première fois d'une question dans les répliques du philosophe, cette réponse

158 ; nous reviendrons sur le problème de la formulation de la question de Panurge dans notre chapitre 9 (C. La folie dans le discours, §1).

[11] Pour la terminologie de l'analyse conversationnelle, nous nous référons aux ouvrages de V. Traverso (*La conversation familière. Analyse pragmatique des interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Linguistique et sémiologie », 1996, et *L'analyse des conversations*, Paris, Nathan « Université », 1999) et de C. Kerbrat-Orecchioni (*Les Interactions verbales*, tome I : *Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1990-1998).

[12] Voir la théorie que Paul H. Grice a développée dans un article intitulé « Logique et conversation » (*Communications* n° 30, 1979, p. 57-72). Le « principe de coopération » veut que la contribution de chacun dans le dialogue coïncide avec ce que le développement et l'orientation de la communication exigent : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par [la conversation], par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé » (art. cit., p. 61). Pour régler le principe de coopération, l'auteur suggère plusieurs maximes, la quantité (il faut adapter le volume de sa réponse à l'importance de la question posée), la qualité, la relation (être pertinent), la modalité (être clair). On remarque que le respect de certains de ces critères ne va pas de soi dans les dialogues du *Tiers Livre*.

montre que le dialogue tourne imperceptiblement à la farce, dans la mesure où Trouillogan fait un mot d'esprit qui prend la forme d'un quiproquo. Il formule sa plaisanterie en jouant sur la polysémie du verbe « mettre », qu'il entend dans son sens concret et spatial, alors que Panurge l'avait employé métaphoriquement. Il utilise ainsi un implicite nouveau qui fonde le comique. Au lieu de considérer que le sens de la phrase était contenu dans la proposition subordonnée (« que je sois marié »), Trouillogan fait porter son attention sur la proposition principale, qui n'était qu'une cheville rhétorique. Le déplacement de l'accessoire à l'essentiel constitue la non coopération et fabrique le quiproquo. Reste à savoir si le comique sera perçu par l'interlocuteur, condition indispensable pour qu'il fonctionne autrement que comme une simple impertinence. Or, Panurge ne le suit pas sur ce terrain, car il reste, pour sa part, dans un registre sérieux. Il reformule en effet sa proposition, comme si elle n'avait pas été comprise : « je dis, prenez le cas que marié je soys ». Il a remplacé le verbe polysémique par un autre verbe qui pourrait donner lieu au même jeu, puisqu'il s'agit du verbe « prendre ». Mais la plaisanterie n'ayant pas fonctionné, elle n'est pas réitérée. C'est ainsi que ce comique fondé sur le malentendu échoue, et ne constitue rien d'autre qu'une perturbation, une entrave au principe de coopération. Trouillogan avait déjà eu l'occasion de donner une réponse étrange, quand peu auparavant il avait employé l'imparfait pour répondre à une question portant sur le futur :

> PAN. Me mariray je ?
> TROU. Je n'y estois pas. (*ibid.*)

Trouillogan joue sur les niveaux d'énonciation : sa réponse manifeste une pertinence linguistique, mais une impertinence pragmatique. Il ne tient compte ni de l'énonciateur, ni du sens de la question – ce dernier trait est particulièrement surprenant, voire aberrant, venant d'un philosophe. De telles anomalies provoquent le rire.

Les savants ne sont pas en reste. Ils émettent également quelquefois un message décalé par rapport à la question que Panurge a posée. L'information n'est pas appliquée au destinataire, parce que le message véhicule un discours généralisant non différencié, ni adapté à la situation particulière de la question posée par le demandeur. Eludant la question de Panurge, le médecin expose à ce titre les théories générales d'Hippocrate sur la nature féminine, après avoir préconisé des remèdes de plusieurs ordres à la concupiscence de la chair. Aucun de ces discours n'est directement propre à résoudre le questionnement particulier de Panurge, c'est par conséquent au questionneur lui-même à prendre dans ce

foisonnement théorique ce qui le concerne : il le fait en interrompant le médecin quand le cas énoncé se rapporte enfin à sa situation. Le chapitre 31 est un long monologue[13] du médecin, qui se termine par l'évocation de « l'acte vénérien » comme remède au désir charnel :

> « Quintement, par l'acte Venerien.
> -- Je vous attendois là (dist Panurge) et le prens pour moy. Use des praecedens qui vouldra. » (T31, 452)

Le héros indique par cette dernière remarque que tout le discours préalable exposant les quatre autres remèdes ne le concernait pas du tout ; il était par conséquent non pertinent au vu de la question précise qui avait été posée. Plus tard, après s'être étonné de l'incapacité de la médecine à traiter l'adultère, il ne laisse pas Rondibilis relancer un développement (« entendez... ») qui promet, comme les précédents, d'être interminable et non probant par rapport à sa situation. Lui coupant la parole, il l'invite plutôt à déguster ce qui se trouve sur la table du banquet, et notamment un fameux pâté de coings[14] :

> -- Vertus d'aultre que d'un petit poisson, (dist Panurge) n'y scavez vous remede aulcun en vostre art ?
> -- Ouy dea mon amy, (respondit Rondibilis) et tresbon, de quel je : et est escript en autheur celebre passé a dix huyct cens ans. Entendez.
> -- Vous estez (dist Panurge) par la vertus Dieu home de bien, et vous ayme tout mon benoist saoul. Mangez un peu de ce pasté de Coins (...) (T32, 455)

Si Panurge n'interrompait pas le discours du médecin, ou du théologien, il n'obtiendrait qu'un verbiage stéréotypé, indifférencié, discours d'emprunt qui ne donne pas accès à la réponse particulière qu'il recherche. Pourtant Panurge, échaudé par le flou des réponses oraculaires, avait bien tenté de délimiter sa question, en précisant devant le théologien, le médecin, le philosophe arrivés au banquet qu'il ne voulait entendre rien d'autre qu'une réponse précise à sa question unique :

---

[13] Vue sous l'angle du questionnement de Panurge, la réplique de Rondibilis submerge son interlocuteur d'informations incidentes qui parasitent la clarté du propos. Selon les théories de P. H. Grice, on pourrait dire que le médecin rompt le principe de coopération par le non respect des maximes de quantité et de pertinence (relation à la question). Cependant, comme nous le soupçonnons, il n'est pas certain que la question de Panurge elle-même soit pertinente, ni qu'elle permette la simple éventualité d'une réponse.

[14] Sur les vertus aphrodisiaques du pâté de coings et ses connotations érotiques, souvenir des *Œuvres* de Guillaume Coquillart, voir l'article de M. Freeman (paru dans *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse. Actes du colloque du Montpellier, 26-28 mai 1994*, Montpellier, Editions Jeanne Laffitte, 1997) « Panurge, Rondibilis et 'ce pasté de coings' », p. 133-145. Le critique suppose qu'en invitant Rondibilis à consommer ce pâté, qui aurait des propriétés aphrodisiaques, Panurge renverrait ironiquement le médecin à la pratique sexuelle proprement dite, plus instructive que ses enseignements théoriques.

> Messieurs, il n'est question *que d'un mot*. Me doibs je marier, ou non ? Si par vous n'est *mon doubte* dissolu, je le tiens pour insoluble comme sont *Insolubilia* de Alliaco. Car vous estes tous esleuz, choisiz, et triez chascun respectivement en son estat, comme beaulx Pois sus le volet. (T30, 445 ; nous soulignons l'emploi du singulier)

Cependant les discours qu'il entend manquent leur cible, en développant des généralités que Panurge dénonce en les interrompant. En réalité, ils ne tiennent pas compte de la demande du destinataire, et fonctionnent de façon endogène.

Est-ce à dire que « amour de soi » les déçoit aussi ? L'énumération de leurs dérives comiques fait peser un lourd soupçon quant à leur pertinence respective de locuteurs, et quant à la qualité de leur science qui se perd dans les mots abstraits des exemples antiques, restant trop détachée de la pratique actuelle appliquée à un seul individu. Les discours qui se chargent de coordonner des propositions contradictoires, ou non adaptées au propos réel, font triompher ce qui aurait dû rester au second plan, au rang de simple instrument, à savoir la rhétorique. Nous sommes dès lors en pleine sophistique, et celle-ci n'est pas le fait du seul Panurge, contrairement à ce que certains critiques peuvent supposer. Le sophisme est bien aussi du côté des autorités, qui, au lieu d'avouer leur incapacité à résoudre le problème parce qu'en termes de logique celui-ci est mal posé, s'obstinent à vouloir démontrer que leur savoir est apte à trouver une solution. La philautie, amour de soi, est bien aussi du côté des savoirs présomptueux, pleins d'eux-mêmes, de leur certitude quant à leurs capacités. Ce n'est pas parce que Panurge désigne du doigt les sophismes que l'erreur est nécessairement de son coté.

Le raisonnement contradictoire du philosophe sceptique, la brutalité du muet, la solennité empesée de l'astrologue, rendent certes saillants les ridicules des personnages d'une part, mais aussi, d'autre part, de la situation, puisqu'il est bien évident que Panurge lui-même est risible lorsqu'il attend des vérités de telles figures de carnaval ; Pantagruel ne l'est pas moins, pour lui avoir proposé, et présenté, ces personnages de comédie comme des autorités dignes de foi. Panurge se fie à des personnages dont les discours sont obscurs, parfois contradictoires, et il attend d'eux une réponse sérieuse, pour une question qui lui semble claire. Cette somme de paradoxes ne manque pas de piquant, elle constitue l'un des ressorts principaux du comique de situation attaché aux dialogues qui jalonnent le *Tiers Livre*. L'ensemble compose un regroupement risible de pantins, réunis selon l'aspect le plus théâtral dont le dialogue romanesque soit capable. La comédie des savoirs, des métiers et des divinations se module ainsi selon un art de la caricature digne de Lucien.

Un soupçon naît alors concernant la respectabilité, ou le crédit qu'il est permis d'accorder à ces autorités. Nous avons vu à quel point Panzoust avait une allure ambiguë, à mi-chemin entre la sorcière et la sibylle, mais aussi comment Nazdecabre, par sa violence, décevait les attentes, ou encore comment Trouillogan n'était pas si « féal » qu'on voulait bien le répéter. Ces doutes en font surgir un autre, qui pourrait bien disqualifier toutes les réponses entendues auprès de ces personnages. Ce doute sue la pertinence des conseillers est décisif, parce que, s'ajoutant à l'obscurité des messages entendus, et à la dérision d'un échange rendu inopérant, et qu'on ne croit plus, notamment parce qu'il contrevient au principe de coopération qui régit implicitement un dialogue, il fait basculer l'ensemble du dialogue dans l'illusion et le comique. Même si nous sommes dans le cadre romanesque d'une fiction, l'ensemble des échanges semble voué à la vanité, et paraît correspondre en fait à du bruit susceptible de voiler l'essentiel.

B. FREDONS, CLOCHES ET RICOCHETS

Le dialogue dans le *Tiers Livre* est mené par une force ludique. Il nous semble que les lois de la comptine, extérieures au dialogue, le pénètrent comme un bruit, au sens linguistique du terme, c'est-à-dire comme une interférence. Les nombreuses références disséminées dans le texte à la figure de la ritournelle, de la chanson, du ricochet, du refrain, permettent de lire le dialogue à travers ces images musicales. Elles renvoient en effet toutes à la notion de réitération mêlée à l'idée d'une mélodie indistincte. Le fredon semble en être l'emblème, étant un air chanté à mi-voix, qui fait entendre un bruit plus ou moins distinct. Ces formes musicales particulières confèrent au dialogue une structure de réitération proche de la ritournelle. Ce principe répétitif fait ricocher un épisode sur l'autre, de sorte qu'il semble s'appliquer aussi à la composition du roman tout entier. Il est possible d'y voir également une dénonciation des travers répétitifs du dialogue. L'indistinction des voix dans le refrain d'une chanson accuse mieux encore la forme invariante de la mélodie : « on connaît la chanson ». Il nous appartient d'étudier à présent comment ces références musicales participent à l'élaboration des mécanismes comiques.

1. Un filtre mélodique : la ritournelle

La forme de la ritournelle affecte la plupart des dialogues dans lesquels intervient Panurge. Nous avons parlé de la circularité du discours d'Her Trippa par exemple, qui repasse inlassablement un refrain, sans progresser dans son propos. Le texte, ailleurs, carillonne et tinte en mimant le son des cloches :

> Marie toy, marie toy : marie, marie. Si tu te marie, marie, marie, tresbien t'en trouveras, veras, veras. Marie, marie. (T27, 436).

Le balancement des cloches est très clairement rendu par la répétition de mots entiers ou de fins de mots en échos. Un chapitre plus loin, le procédé est répété, quand Panurge entend les cloches de Varennes pour la deuxième fois :

> Marie poinct, marie poinct, poinct, poinct, poinct, poinct. Si tu te marie : marie poinct, marie poinct, poinct, poinct, poinct, poinct. (T28, 442).

Les notes semblent plus longues, et la répétition de la sonorité nasale évoque encore plus justement le bruit de la cloche. En outre, les mots étant toujours les mêmes, le texte se rapproche de la régularité répétitive d'un battement de cloches. L'obsession de la récurrence d'une même syllabe significative, « poinct », rend l'ensemble plus prégnant, parce que cette négation qui interdit le mariage porte désormais à elle seule le nouveau sens de la prophétie.

Les interprétations que donne Pantagruel des avis oraculaires prennent aussi l'apparence d'une ritournelle sous forme de leitmotiv, puisqu'il répète sans cesse la triade « cocu battu volé ». Ce faisant, il dote Panurge des trois éléments constitutifs de la farce. Ces trois mots, qui reviennent dans le texte après chaque consultation divinatoire, génèrent un comique de répétition, et forment l'image attendue d'un motif qui se reproduit épisodiquement, comme dans une frise. Il fait songer au refrain d'une chanson dont les consultations seraient les couplets. Un tel système d'échos a des parentés indéniables avec la chanson de Ricochet[15], premier genre répétitif dans lequel s'est illustré Pantagruel au début du *Tiers Livre*.

[15] Pour les origines diverses de cette chanson, voir C.-G. Dubois, « 'La chanson de Ricochet'. Fonctions de la réitération dans le *Tiers Livre* de Rabelais », *Cahiers Textuel* n°15, 1996, p. 19-32.

Dans le chapitre 9, les répliques s'organisent en effet en écho, la réponse reprenant le dernier mot de la question qui vient d'être posée. Les mots ricochent donc, selon un enchaînement intriguant et délibérément comique. La répétition immédiate du mot précédent s'apparente à une imitation moqueuse, qui serait moins inattendue venant d'un Panurge. Mais c'est Pantagruel qui l'instaure, preuve que les rôles discursifs sont toujours sujets à glissements chez Rabelais. Panurge est manifestement moins le brillant moqueur du *Pantagruel*, que celui aux dépens de qui on peut maintenant faire des jeux de langage[16]. Tel qu'il s'organise, l'échange des termes et des sons pourrait se poursuivre indéfiniment. De fait, le seul changement perceptible vient des répliques de Panurge, qui organise lui-même le jeu des objections, parce qu'il est condamné à parler. Là encore la configuration est paradoxale : on s'attendrait plutôt à ce que la discussion, ou l'objection, vienne de son interlocuteur. Chacun reproduit en fait son système respectif, inversé par rapport à ce qui devrait advenir, mais bâti sur une loi immuable de part et d'autre : Panurge commence toutes ses répliques de la même façon, en annonçant une contradiction (« voyre mais... » alterne avec « mais si... »), tandis que de son côté Pantagruel procède aussi selon une méthode invariante : le premier mot de sa réponse est la répétition du dernier mot prononcé par Panurge dans sa question.

Pourtant il semble qu'il y ait tout de même une forme de complicité dans cette chanson de Ricochet. Panurge a beau reprocher à Pantagruel de s'être livré à un jeu hors de propos :

> Vostre conseil (dist Panurge) soubs correction, semble à la chanson de Ricochet : ce ne sont que sarcasmes, mocqueries, et redictes contradictoires. Les unes destruisent les aultres. Je ne sçay es quelles me tenir. (T10, 379)

Il ne manque pas de contribuer à la mise en place du jeu. La question qu'il pose semble à chaque fois composée tout exprès, de façon à ce que son dernier mot fasse entendre, une fois sur deux, l'expression des phonèmes [maʀje] et [pwɛ̃] (à une exception près) ; le premier apparaît sous différentes graphies, qui altèrent parfois légèrement la

[16] Cependant cette remarque, ponctuellement vérifiable, n'est pas valable pour tout le *Tiers Livre* : en tête d'ouvrage, l'éloge des dettes montre bien que le personnage n'a rien perdu de sa verve, ni de son goût pour le paradoxe. Mais, contrairement aux prouesses langagières du *Pantagruel*, les morceaux de bravoure de Panurge dans le *Tiers Livre* ne parviennent plus à être aussi convaincants vis-à-vis de Pantagruel, lequel n'est plus aussi facile à séduire, ou à faire rire. La puissance des paroles de Panurge est moins ensorceleuse, comme en témoignent ses démonstrations financières, ou vestimentaires au chapitre 7. En somme, la faconde caractérise toujours le personnage de Panurge, mais elle manque d'efficacité.

prononciation, mais de peu[17], « mariez », « mariz », « m'auriez », « mal riez ». Sous l'apparente répétition, on découvre en fait un ensemble varié de verbes, (« marier », « avoir », « rire ») et de substantifs (« mari », « mal »). De la même façon, les reproductions de la forme [pwɛ̃] se répartissent entre la forme la plus évidente de la négation « ne ... point », les substantifs « poinct » et « pourpoinct » et le verbe « poindre ». Tous ces mots ont certes un rapport de contiguïté sonore, mais surtout un lien sémantique non négligeable, dans la mesure où ils expriment tour à tour le sujet traité (« avoir », « maris », « marier », le « point » dont on débat), la douleur (« mal », « poindre »), et la dérision (« de mon mal riez » ; « pourpoint », qui représente ici l'accoutrement du fou), ou la contradiction (« ne... point »).

Le dialogue fonctionne donc à la manière d'une comptine, selon la reprise de certaines syllabes. La veine comique repose sur le ricochet linguistique terme à terme. Alors, quand au cours du dialogue suivant, Panurge reproche à Pantagruel ce mode de fonctionnement, sous prétexte qu'il ne produit aucun sens clair, il dévoile son jeu. En réalité, ce reproche met en lumière le mode de fabrication de ses propres répliques, qui contribuent, nous l'avons souligné, au système d'échos sonores. En somme, la remontrance adressée à Pantagruel est elle-même risible. Elle illustre simplement l'aveuglement comique de Panurge qui favorise en fait les erreurs qu'il dénonce chez autrui. Du reste, les questions du héros sont formées elles aussi de « redictes contradictoires », Pantagruel le lui fait remarquer.

> Aussi (respondit Pantagruel) en vos propositions tant y a de Si, et de Mais, que je n'y sçaurois rien fonder ne rien resouldre. (T10, 379)

En renvoyant de nouveau le reproche à son interlocuteur, Pantagruel reproduit une fois de plus le système du ricochet : son blâme ricoche encore sur celui de Panurge. Toutefois, le renvoi de la remarque désobligeante a un autre intérêt, car il fait « ricocher » la faute sur Panurge. Il le rend responsable du phénomène de rebond des mots, en prétextant que son discours est lui-même porteur des opposés. La remarque de Pantagruel n'est pas, en effet, une remarque de pure forme. Les mots « mais » et « si » ne sont pas que des conjonctions qui relient entre elles des propositions, ils expriment des oppositions, par l'addition de suppositions nouvelles qui viendraient contredire les précédentes. Comment

[17] M. Huchon rappelle qu'à l'époque « m'auriez » peut être prononcé comme « mariez » (éd. Pléiade, 1995, note 7 p. 378 ; p. 1386).

le géant pourrait-il s'opposer à des propositions qui contiennent déjà une opposition ? Pantagruel fait comprendre qu'il a été dans l'obligation de les répéter, uniquement parce que les oppositions étaient déjà présentes dans le discours de Panurge, et qu'il était dès lors impossible d'en ajouter. Par contrecoup, le reproche formulé par Panurge paraît sans fondement. Ce mécanisme comique, proche de celui de l'arroseur arrosé, prend Panurge à son propre piège. Proprement « prendre au mot » Panurge, tel est le secret de l'ironie réitérative de la chanson de Ricochet.

Le lecteur est ainsi emmené dans une construction spéculaire, favorisée par le jeu du dialogue, qui entretient ironiquement les mécanismes répétitifs qu'il dénonce, de ricochet en ricochet. Ce mécanisme le nourrit, réciproquement, de reproches adressés de part et d'autre : récurrents, ils représentent une autre forme de réitération mélodique, voire un contrepoint aux redites. La chanson de Ricochet, qui intervient au cours de la première consultation de Panurge, résonne comme une annonce du déroulement cahotant et parfois déroutant des consultations suivantes. Les mots du questionneur vont en effet lui être renvoyés sans lui apporter les éléments supplémentaires dont il aurait besoin pour résoudre son incertitude. En outre, les objections qu'il formulera quant à l'obscurité contradictoire de ce qu'il entend lui seront souvent renvoyées : ses compagnons prétendront qu'il refuse de les comprendre. La logique formelle de la réitération n'est donc pas qu'une simple forme. Elle semble être le symbole du fonctionnement paradoxal du dialogue dans le *Tiers Livre*. Il se fonde sur la répétition désespérante ou burlesque, selon le point de vue, soit d'une même conclusion, soit des propositions panurgiennes. D'autres moments du *Tiers Livre* font en effet rencontrer de semblables systèmes d'échos, propres à plonger l'épisode entier dans l'ambiguïté. Le rondeau du poète Raminagrobis inclut le ricochet de vers entiers, et de certaines syllabes, de même que les carmes de la Sibylle de Panzoust, qui forment des rimes. Leur assemblage par les protagonistes, alors que les feuilles où figurent les vers sont dispersées par le vent, tient compte de ces rimes. Cependant, d'autres ordonnancements étaient possibles, en raison de la répétition de certaines rimes, qui auraient pu être associées différemment.

Les échos sonores organisent, une fois de plus, une incertitude quant au sens. La réitération intervient donc au détriment de la clarté. La musique des phonèmes, et les jeux sonores qui forment des échos ou des ricochets, prennent le pas sur la certitude du sens. La poésie dans les épisodes divinatoires est donc traitée par Rabelais comme une forme qui contient des « redites contradictoires » : le rondeau de Raminagrobis contient deux sens

opposés (« prenez la, ne »)[18], les cloches de Varennes offrent deux messages successifs mais contradictoires, et le *carmen* de Panzoust, dont l'ordre est incertain, n'est vraiment pas clair. La définition de R. Estienne associe du reste cette chanson de ricochet à l'incohérence de l'expression. En effet elle ne mène à rien de certain, n'ayant aucune autre issue que ses propres rebonds, qui peuvent être sans fin : « La chanson du ricochet, *asystaton, asystatos cantinela : at asystatum argumentum : quod exitum non habet* »[19].

Les dialogues produisent donc parfois des airs de musique proches de la structure de la ritournelle. Ils n'ont pas de prétention directe au sens, si bien qu'en chercher le sens, c'est peut-être déjà adopter une posture comique. Ces airs sont en outre parfois dissonants : « les oreilles me cornent », dit Panurge en entendant la Sibylle de Panzoust. Rabelais, pour l'expression de cette dernière, utilise les mots « sonner » et « fredonner » :

> Adoncques *s'escria espovantablement, sonnant* entre ses dens quelques motz barbares et d'estrange termination, de mode que Panurge dist à Epistemon : « (...) A quelle fin *fredonne* elle des babines, comme un Cinge demembrant Escrevisses ? » (T17, 403 ; nous soulignons)

Ces criailleries mélodiques plus ou moins heureuses caractérisent chez Rabelais la poésie divinatoire : elles la rendent risible, et la rapprochent de l'idée du « fredon ». C'est précisément en 1546, dans le *Tiers Livre*, que la première occurrence de ce mot est reconnue. Il désigne un air chanté à mi-voix, dont les paroles ne sont pas clairement distinctes, et produisent une sorte de bruit continu. Ce bruit indistinct semble une image probante pour évoquer le genre de paroles prononcées dans les dialogues suscités par Panurge.

---

[18] Et même un troisième sens, si l'on songe à celui qu'y a vu la censure en prenant le « n » de « ne » pour un « m » hérétique - car l'expression devenait « prenez la, me » (prenez l'âme) au lieu de « prenez la, ne » (prenez l'âne) ; Rabelais ajoute la syllabe « ne » au rondeau de Guillaume Crétin qui se terminait simplement par « prenez la ». Le sens rabelaisien comprend, grâce à la syllabe ajoutée, à la fois l'affirmation et la négation. En outre, les phonèmes ainsi disposés permettent l'équivoque reprise au chapitre suivant (T22, 419) sur « asne » et « ame ». Cette plaisanterie de 1546 a valu des remontrances à l'auteur, qui met la faute au compte d'une coquille d'imprimerie, dans le prologue de 1552 à Mgr Odet de Châtillon : « ... qui fondoit mortelle haeresie sus un N. mis pour un M. par la faulte et negligence des imprimeurs. » (Qpr, 520).

[19] R. Estienne, *Dictionnaire français-latin*, 1549.

2. Indistinction des paroles et des voix

Le mot « fredon » ou « fredonner » est employé dans un sens péjoratif dans le discours de Panurge, qui l'applique une fois à la Sibylle de Panzoust, nous l'avons vu, pour désigner les paroles qui accompagnent une hideuse grimace, et l'utilise une deuxième fois dans le chapitre 46. Il vient alors de consulter Triboullet, et explique qu'il préfère le son rustique de la cornemuse aux « *fredonnemens* des lucz, rebecz, et violons auliques » (T46, 494 ; nous soulignons). Le héros oppose ainsi un son clair à une sonorité, plus confuse, de basse continue. Dans le *Cinquième Livre*, le « fredon » désigne de nouveau des paroles incompréhensibles, liées à l'inversion de l'ordre naturel, puisqu'elles sont émises par l'oreille, qui normalement les reçoit :

> Durant la procession ils fredonnoient entre les dents melodieusement ne sçay quelles antiphones : *car je n'entendois leur patelin*, et ententivement escoutant apperçeu qu'ils ne chantoient que des aureilles. (C26, 790 ; nous soulignons)

A l'exemple de ce chant venu de l'oreille, le tableau qui est fait des frères Fredons montre partout des inversions difficilement compréhensibles. Leur nom est donc conforme à leur mode de vie, et à leur mode d'expression, inaudible, au point qu'il est nommé « patelin ».

Il importe de préciser que le mot « fredon » désigne à l'époque un élément de la polyphonie ; apparaissant exclusivement dans un contexte musical, le fredon est au sens strict le son produit par la corde la plus basse du luth, ou celui des voix les plus basses du chœur d'accompagnement. Huguet, qui puise ses exemples chez Ronsard, Tahureau, Marot, Du Bellay, Du Bartas, lui donne le sens d'un son doux, joué par un instrument à cordes ou chanté. Le mot n'est donc jamais utilisé dans un sens péjoratif. La connotation dépréciative que l'on rencontre dans les occurrences rabelaisiennes est inédite à l'époque ; il semble que ce soit là une originalité, une liberté prise par l'auteur par rapport à la distribution du lexique. Ainsi, chez Rabelais, ce mot pourrait très bien se rapporter aussi au discours confus des étrangers consultés par Panurge, qui, à leur manière, font justement entendre bien des « fredons ». Les paroles grossièrement articulées de Panzoust « fredonnante » font songer à des mots « barbares », c'est-à-dire, étymologiquement, à un langage dont les syllabes semblent mal prononcées. Plus tard, en écoutant les cloches, Panurge n'est pas tout à fait sûr de ce qu'il a entendu : l'écho, en répétant la fin des mots, les rend moins nets. Le son des cloches, par son aspect bourdonnant et confus, sera évoqué de nouveau lors de la description des frères Fredons. A la suite de l'extrait que nous avons

cité ci-dessus, se trouve cette phrase : « O la belle armonie, et bien concordante au son de leurs cloches ».

Mais à la confusion des paroles émises, il convient d'ajouter celle des voix. Même si elles adoptent des formes différentes, elles réitèrent d'un dialogue à l'autre des réponses identiques. Toutes se confondent dans la cacophonie qu'elles font ainsi apparaître. De cette façon, malgré la diversité des discours, il semble que tous les savoirs se valent. Comme aucun ne surpasse les autres, ils sont tous tournés en dérision. Aucune hiérarchie ne se dégage de ces multiples disciplines : la marqueterie que constitue la juxtaposition des différents avis se trouve unifiée dans le roman par cette forme d'accord sur la réponse à donner, qui favorise la reprise en échos de phrases consonantes. La narration obéit de cette manière à une logique déceptive, qui ne cesse de réitérer des situations et des réponses identiques d'un épisode à l'autre. Elle fait sonner dans les oreilles de Panurge une ritournelle continuelle, si bien qu'au sens propre, ses interlocuteurs se « passent » le mot. Alors qu'ironiquement, ce refrain des réponses, pareil à une moquerie incessante, lui dit toujours ce qu'il ne souhaite pas entendre, son statut de personnage comique incite le malheureux héros à réitérer le cruel processus.

L'accord des nombreux interlocuteurs de Panurge amène-t-il par conséquent une belle harmonie ? Pas le moins du monde. Si J.-Y. Pouilloux parle de variations musicales sur un même thème[20], d'un consulté à l'autre, nous serions plutôt tentés de faire le constat d'une étrange cacophonie. Le radotage concentrique qui se fait entendre dans des discours divinatoires inopérants mais aussi dans le flux des solutions inadéquates que lui suggèrent la théologie, la médecine ou la philosophie, produit pour l'auditeur une ritournelle obsédante sans lui donner les outils de la délibération : Panurge est toujours, finalement, renvoyé à ses incertitudes. Ainsi, contrairement aux apparences, les doutes du protagoniste portent moins sur la question du mariage que sur ce qu'il a entendu. Le discours, qui a fait beaucoup de bruit pour rien, accapare toutes les questions du héros. Les consultations divinatoires, notamment, délivrent un sens souvent très problématique, qui oblige les personnages à devenir des commentateurs. Ce déplacement modifie progressivement les orientations du roman. Les interrogations du personnage principal glissent vers le terrain métalinguistique. Il blâme à plusieurs reprises l'obscurité et l'indécidable du sens. Nous

[20] J.-Y. Pouilloux, « De l'interprétation : déraison des raisons », *Rabelais, Cahiers Textuel* n°15, 1996, p. 89-95 (p. 90).

l'avons vu au sujet de Pantagruel : « Ce ne sont que (...) redictes contradictoires. Les unes destruisent les aultres. Je ne sçay es quelles me tenir » (T10, 379). Ces critiques apparaissent aussi après son entrevue avec Raminagrobis, qu'il accuse d'être « sophiste argut, ergoté et naïf » (T22, 419), et à cette occasion, le fonctionnement du discours sophiste dont il est question est analysé dans les mêmes termes que le sera celui du philosophe :

> Il ne respond que par disjonctives. Il ne peult ne dire vray. Car à la verité d'icelles suffist l'une partie estre vraye. (*ibid.*)
>
> Muons de chanse, et parlons sans disjunctives. (Panurge à Trouillogan : T36, 463)

Après quoi Panurge conclut que le vieux poète est un « Patelineux », reproche qui revient régulièrement dans l'œuvre pour désigner les discours obscurs et trompeurs, et qui sera rappelé lors de l'évocation du langage des Fredons. Dans un esprit similaire, Panurge insiste sur la tromperie du propos de Rondibilis, lorsqu'il emploie au sujet du discours du médecin l'expression « c'est bien rentré de treufles noires » (T34, 460). Cette image, empruntée au lexique du jeu de cartes, est une variante des « picques noires » (1546), et signifie comme elle une sortie trompeuse. D'après Huguet, « les cartes de piques étant les plus mauvaises, on emploie cette expression pour dire que la personne qui vient de parler s'est trompée, a dit une sottise, ou a parlé mal à propos ». Face à Hippothadée, Panurge s'insurge encore de l'incertitude dans laquelle le font baigner les propositions conditionnelles :

> Où me renvoyez vous bonnes gens ? Aux conditionales, les quelles en Dialectique reçoivent toutes contradictions et impossibilitez. Si mon mulet Transalpin volait, mon mulet Transalpin auroit aesles. Si Dieu plaist, je ne seray poinct coqu ; je seray coqu si Dieu plaist. (T30, 446)

Enfin devant les propositions sceptiques, il ne tolérera pas non plus les incertitudes, et exhortera le philosophe à lui donner une réponse concrète et ferme : « C'est bien chien chié chanté pour les discours. Faisons quelque resolution. » (T36, 465). Les entrevues avec les savants sont d'autant plus décevantes qu'elles promettaient sans doute de donner des solutions plus rigoureuses que celles des oracles, obscures par nature. Or, c'est en fait la même nébulosité qui prévaut.

L'outrance comique de la déception ne s'arrête pas là, et les griefs s'accumulent envers la prose peu distincte qui se fait entendre. Outre la tromperie des discours qui sont finalement tous confondus, vu leurs défauts communs, un autre élément vient

effectivement compliquer la compréhension : ils sont profondément équivoques. Quel plaisantin agite les cloches de Varennes, pour qu'elles fassent entendre des messages différents – et opposés – à chaque fois ? Une première version des cloches de Varennes, dont Panurge dit que le son est « plus fatidicque que les chauldrons de Juppiter en Dodone », dit « marie toy ». En revanche, au chapitre suivant, quand Panurge s'est rapproché, il n'entend plus la même chanson : « Marie poinct », disent à présent les cloches. L'indistinction, la confusion des opposés jugés équivalents, a donc sa place au niveau d'une seule voix, et non plus seulement entre les voix. Le vent avait emporté les feuilles de sycomore sur lesquelles les vers de la Sibylle avaient été écrits. C'est donc le vent encore qui a décidé de leur lecture (et par conséquent de leur sens), puisqu'ils ont été ordonnés à mesure qu'ils ont été trouvés, aux endroits où le vent les avait déposés.

> Ilz coururent après les feueilles, et les recuillerent, mais non sans grand labeur. Car le vent les avoit esquartées par les buissons de la vallée. Et les ordonnans l'une après l'aultre, trouverent ceste sentence en metres. (T17, 404)

Doit-on comprendre que ces discours sont remplis d'air, si le vent est responsable de leurs significations ? Qu'ils soient potentiellement capables de délivrer successivement, et parfois simultanément, deux messages opposés illustre leur manque de consistance. Un locuteur peut en effet être amené à se contredire, sans que cela ait, apparemment, une quelconque importance. Le poète agonisant associe une formulation positive à une formulation négative en les juxtaposant dans un même vers de son rondeau (« Prenez la, ne la prenez pas », T21, 417). Le philosophe rend possible la coexistence des contraires par une acrobatie extraordinaire qui scelle leur union grâce à la coordination (« Ne l'un ne l'aultre, et tous les deux ensemble », T36, 465). Qu'on le prenne sous l'angle déjà envisagé de la tautologie, ou sous celui de l'auto-contradiction, le pyrrhonisme de Trouillogan est rendu comique, si ce n'est grotesque, ou ubuesque. N'oublions pas le théologien, qui en soumettant tout à la volonté divine, considère que le bon n'exclut pas la possibilité du mauvais, en vertu des pouvoirs de la formulation hypothétique (« Si Dieu plaist... »). Est-ce au destinataire Panurge de faire son choix entre la réponse positive et la reponse négative, c'est-à-dire entre les deux possibilités opposees d'énoncés qui lui sont simultanément soumises ? L'équivocité, ou la coexistence des contraires, est toujours comique, en ce qu'elle retire leur sérieux aux propositions énoncées.

On pourrait toutefois considérer cette juxtaposition des contraires comme une finesse ou une ruse des locuteurs qui indiquent par là que c'est à Panurge de faire lui-même son

choix, image figurée de la décision que personne ne peut prendre à sa place. Dans la pratique interprétative, c'est en effet Panurge qui doit déterminer à chaque fois quel signe il doit prendre en compte, et quelle partie de l'énoncé si contradictoire contient la signification qu'entend transmettre le message. Cependant, soulignons-le, les messages paradoxaux ne font en l'occurrence qu'opacifier le sens, rendant nécessaire une exégèse. Celle-ci viendra après le constat comique qui pour l'heure est tiré du manque de fermeté, ou de la débandade du sens. Les significations possibles se multiplient en partant dans des sens opposés. Le sens se dérobe en se dispersant : il ricoche, échappant toujours à la saisie.

La perplexité qu'engendre cette équivocité des messages est réelle. Cependant, étant donné les messages remplis d'air et de bruit qui la provoquent, est-elle encore à prendre au sérieux ? Rabelais donne une image satirique de la perplexité qui en résulte. Le lecteur assiste en effet au spectacle d'un Panurge perplexe, et par là-même prêt à toutes les finesses et constructions de sens pour faire triompher son point de vue[21]. Si les avis fredonnent, c'est-à-dire s'ils ne font entendre qu'un message indistinct, nul n'est capable de statuer sur ce qui a été dit : dans ces conditions, la plus grande liberté est permise quant à l'interprétation, et Panurge ne manquera pas de se saisir cette opportunité. Le sens est ouvert grâce aux « patelineux ».

3. A l'écoute du fredon

La comédie des dialogues trouve son apogée ludique dans un épisode insolite du *Cinquième Livre*, lorsque Panurge se prête à un long échange avec le frère Fredon, dans lequel ce dernier ne répondra que par monosyllabes. Ecouter un fredon n'est dès lors pas toujours décevant pour Panurge, qui, réussissant à le faire parler *a minima*, relève ainsi le défi du dialogue avec une parole « patelinante ». Ce moment, qui fait bien entendu partie des dialogues échangés avec les étrangers, est clairement détaché, dans sa thématique, des consultations que nous venons d'évoquer. Mais il représente un exemple de communication réussie avec un authentique « Fredon ». Il constitue dès lors l'illustration d'une audace linguistique, et à ce titre l'un des derniers longs échanges ludiques. Le déroulement de l'entretien obéit à une règle annoncée dès le titre du chapitre : Panurge

[21] Voir les développements de notre chapitre 6

pose des questions au frère Fredon, lequel ne répond que par monosyllabes. Conformément à la définition du fredon que nous avons déjà esquissée, ces monosyllabes s'avèrent être effectivement des mots sans doute prononcés à mi-voix, au sens difficilement discernable si on les prend seules. Comme dans certaines pièces des grands rhétoriqueurs, les questions de Panurge sont nécessaires à la compréhension claire de la réponse, car la monosyllabe forme en réalité la fin de la phrase entamée par la question. Il y a donc un véritable échange, scellé par cette complémentarité entre la question et la réponse, qu'il faut mettre bout à bout pour comprendre de quoi il retourne. Elles ne peuvent pas se passer l'une de l'autre, si bien que chacune collabore à l'élaboration du sens.

Mais l'attention du lecteur est surtout attirée sur la forme, car la disposition typographique des répliques est théâtrale, et que les rappels de sonorités favorisent l'attente de la monosyllabe. Certaines d'entre elles peuvent même être assimilées à des bruits, étant parfois proches de l'onomatopée (« ords », « d'houst », « bons »). L'ensemble, par la répétition des adverbes et adjectifs interrogatifs, et la récurrence des sonorités, n'est pas dénué de qualités poétiques, et a été considéré par E. Tabourot des Accords comme un exemple d'écho rimé[22]. Le jeu poétique sollicite la curiosité, il amuse aussi.

L'aspect formel prend toutefois une telle place qu'il manque d'occulter le sens. Or, nous avons affaire au discours d'un moine qui avoue toutes sortes de paillardises. La forme amusante parasite, sans le masquer cependant, le scandale de ces grivoiseries sorties de la bouche d'un religieux. Une importante ressource comique de l'échange réside dans cet effacement de la dichotomie entre le locuteur et son discours. La forme du fredon joue le rôle essentiel d'un déguisement linguistique, destiné à voiler le contenu des répliques en monopolisant toute l'attention. Cette forme brouille les contours du sens. La mélodie du fredon est une image permettant de comprendre le fonctionnement des dialogues comiques : ses monosyllabes sont des interférences qui modifient l'accès au sens.

Notons qu'Epistémon n'est pas dupe du processus de dissimulation formelle. Dans le chapitre suivant, il faut tomber le masque en dénonçant ce qu'il considère comme une complaisance coupable de Panurge. Insensible au comique de la situation, il s'insurge que

[22] Au chapitre sur l'écho, Tabourot prend cet exemple de Rabelais pour « des autres sortes de vers follastrement et ingenieusement practiquez » : « Je n'ay point veu de vers Françoys monosyllabes à la fin, si ce n'est qu'on en pourroit faire infinis et fort aysement, veu qu'au cinquiesme livre attribué à l'immitable Rabelais, il y a bien des propos de Frere Fredon qui ne respondent que par monosyllabes. De ces responses j'ay mis en vers ce peu qui s'ensuyt pour exemple » (E. Tabourot, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*, Fac-similé de l'édition de 1588, éd. F. Goyet, Genève, Droz, 1986, livre I, XVI).

Panurge ait ainsi encouragé, en alimentant le dialogue, de telles révélations sur les plaisirs révoltants du moine et sur son cynisme : « ce meschant et malautru Fredon (...) ceste vilaine savatte de fredon confesse soy n'estre jamais plus embrené en paillardise, qu'en la saison de quaresme » (C28, 797).

Epistémon représente ici la voix du censeur qui n'accepte pas c' tout[23]. L'effet comique provoqué par la forme monosyllabique aurait plutôt tendai . outir au phénomène inverse. La forme, qui occulte le sujet de la paillar' se monacale répréhensible, permet de rire innocemment de ce dont on devrait s'indigner si la chose était dite explicitement au lieu d'être ainsi « fredonnée ». Mais ce qu'Epistén n fustige est exact : Panurge fait effectivement parler Fredon. Il ne s'agit de rien moins, en effet, que d'une parodie de confession, les questions de Panurge étant toutes orientees vers le dévoilement de péchés de chair. La comparaison avec les manuels de confession fait apparaître de nombreuses similitudes dans la progression des questions, qui amènent à détailler le plus possible l'acte répréhensible, pour en « éplucher »[24] jusqu'au dernier détail. Le plaisir et l'aspect comique de la situation reposent sur la question de savoir jusqu'où tout cela peut aller.

Si Panurge parvient aussi bien à faire dire toutes sortes de monstruosités au moine, c'est qu'il parle sa langue. A force de l'écouter parler, il a en quelque sorte « appris » la langue du Fredon. La pratique fredonnante monosyllabique pénètre effectivement le dialogue, au point que Panurge lui-même s'y adonne. La partie s'accélère, tandis que les sons échangés, de plus en plus courts, imposent un rythme plus vif :

> PAN. Que mettez vous avec ? FR. lard.
> PAN. Et des fruits ? FR. bons.
> PAN. Quoy ? FR. cruds.
> PAN. Plus ? FR. noix. (C27, 794)

[23] Instance tenue en d'autres moments par Pantagruel, ainsi que nous l'avons constaté dans notre chapitre précédent.

[24] M. Huchon donne les reterences bibliographiques qui confirment l'hypothèse du pastiche de confession, et tire aussi argument du double sens du verbe « esplucher ». Ce verbe, qui s'applique particulièrement bien à la caractérisation de tout interrogatoire, est employé dans le présent épisode, et auparavant par Homenaz, au sens de « confesser » (éd. Pléiade, 1995, p. 792, n. 10 ; p. 1688-1686). Voir, du même auteur, pour un développement plus conséquent, l'article intitulé « Archéologie du *Ve Livre* » (art. cit., 1988, p. 25). Que ce verbe figure aussi dans l'épisode d'Homenaz n'est pas inintéressant, car cela attire l'attention sur la similitude suivante : dans les deux cas, le dialogue instauré par Panurge donne la parole à des personnages qui tiennent un discours scandaleux. Les échanges lancés par Panurge servent en quelque sorte de révélateurs, plus explicites que le mutisme ou l'indignation que montrent les autres compagnons.

Par mimétisme, le discours de Panurge adopte lui aussi une forme de fredonnement. Mais c'est également par économie. Les simples mots, pour représenter des questions complètes, doivent reposer sur l'implicite établi par le contexte. Le dialogue est solidement ancré entre les interlocuteurs, il n'y a pas de malentendu, sans quoi de telles questions n'auraient pas de sens. Elles auraient été inconcevables, semble-t-il, dans un dialogue du *Tiers Livre*. La question monosyllabique est donc le signe que la parole circule selon une sorte de pacte réciproque. Ici, fredonner n'est plus uniquement synonyme de bredouiller un air indistinct, mais au contraire, signe de densité, voire d'efficacité. C'est une preuve que les deux compères participent au jeu du dialogue, et collaborent en bonne intelligence. Nous voyons dès lors dans cet épisode l'unique dialogue vraiment ludique entre Panurge et un « étranger », comparable, par son aspect de jonglerie, au blason des fous. Fredon et Panurge composent aussi, à leur manière, une forme de blason, lorsqu'ils s'appliquent à décliner les caractéristiques physiques de la « garse », après la question initiale du héros : « Frater fredon, fredon, fredondille, où est la garse ? » (C27, 792) :

> PAN. Je suppose qu'elles ne sont toutes d'un aage, mais quel corsage ont-elles ?
> FR. droit.
> PAN. Le taint quel ? FR. lys.
> PAN. Les cheveux ? FR. blonds.
> PAN. Les yeux quels ? FR. noirs.
> PAN. Les tetins ? FR. ronds.
> PAN. Le minois ? FR. coinct.
> PAN. Les sourcils ? FR. mols.
> PAN. Leurs attraicts ? FR. meurs.
> PAN. Leur regard ? FR. franc.
> PAN. Les pieds quels ? FR. plats.
> PAN. Les talons ? FR. courts.
> PAN. Le bas quel ? FR. beau.
> PAN. Et les bras ? FR. longs. (C27, 793)

On entend derrière le blason, au rythme répétitif des questions et des réponses, une mélodie qui rappelle les comptines enfantines. Cependant, sous ses dehors innocents, ce blason a des connotations bien audacieuses et coupables, du fait de la qualité de l'interlocuteur de Panurge. Il s'agrémente donc, par rapport aux précédents blasons de l'œuvre, d'une sulfureuse mélodie. Panurge y participe activement, lui qui dans la première question que nous citons passe de « aage » à « corsage ». Il ne répugne pas à certains glissements de sens permis par l'art du fredon, qui chantonne à mi-voix afin qu'on n'identifie pas formellement les mots.

Mais le comique qui tourne en dérision les pratiques paillardes des moines vire au tragique quand Panurge pousse le mécanisme de la parole « fredonnante » jusqu'à ses limites formelles. Cette technique de réponse par monosyllabes permet tous les excès parce qu'en mâchant les mots, elle en fait oublier le sens. Les mots ainsi prononcés n'ont plus rien de comique, quand ils permettent de condamner un innocent en toute bonne conscience :

> -- Orçà, dist Panurge, couillon cultant et fredonnant, que vous semble de cestuy-cy [Epistémon], est-il pas heretique ? FR. tres.
> PAN. doibt il pas estre bruslé ? FR. doibt.
> PAN. et le plustost qu'on pourra ? FR. soit.
> PAN. sans le faire pourboullir ? FR. sans.
> PAN. en quelle maniere donques ? FR. vif.
> PAN. si qu'en fin s'en ensuyve ? FR. mort. (C'28, 798)

Le « fredon » est toujours un masque discursif, au service cette fois non de la paillardise, mais de la barbarie qui brûle et torture. Le moine le dit autant de fois qu'on veut l'entendre, à l'aide de monosyllabes bien anodines en apparence : « sans », « fol », « plus », « tant », « moins », « maints »... Prises seules, elles ont un sens totalement inoffensif, et ne dévoilent pas les idées meurtrières de leur locuteur. Elles ne peuvent servir de preuve pour attester que le moine est un dangereux assassin. Mais en les employant comme réponses aux questions de Panurge, le moine approuve sans en avoir l'air la condamnation au bûcher d'Epistémon[25]. Panurge a écouté le fredon fredonner, et l'a poussé jusqu'à des excès inquiétants : « a ceste heure, (...) en riant, as tu eu ton vin, pauvre Panurge », remarque frère Jean avec justesse : il signifie là, selon le procédé de la tmèse (figure qui laisse entendre un autre sens qui n'est pas antiphrastique) qu'en recherchant l'ultime comique de la situation (« en riant »), il a en fait subi un épisode extrêmement déplaisant : « avoir son vin » veut ironiquement dire ici être bien servi.

[25] C'est notamment à la lecture de cet épisode excessif que certains ont émis des doutes sur le fait que Rabelais soit bien l'auteur du *Cinquiesme Livre*. Ce passage montre un Rabelais si grinçant et violent, par rapport aux précédentes prises de position, plus prudentes, qu'il semble effectivement difficilement reconnaissable. Mais cet argument tombe si l'on considère que ce chapitre aurait pu être écrit entre le *Tiers* et le *Quart Livre*. L'accusation est en effet du même ordre que dans l'épisode du dialogue entre Panurge et Homenaz.

Par son dialogue avec Fredon, Panurge a montré les ressources comiques, mais aussi les dangers d'un tel mode d'expression, qui contient en puissance l'impunité d'aveux qui se dévoilent sous une forme confuse. Les paroles déguisées sous une apparence qui les rend sophistes, moqueuses, obscures ou problématiques, apparaissent dans bien des dialogues qui confrontent Panurge à des étrangers. La musique de ces dialogues est comique, parce qu'il semble que les voix des étrangers qui s'y expriment sont gonflées d'air, de l'outrecuidance de leur jargon, et que l'essentiel pour eux est de produire le plus de bruit possible, quitte à dire des inepties, se contredisant ou répétant tout bonnement ce qui vient d'être énoncé. L'ensemble forme un beau charivari, à dominante comique, qui renvoie Panurge au jour de ses noces, puisque le charivari est une pratique folklorique collective associée à un mariage disharmonieux dont on souhaite montrer qu'on se moque[26]. Mais le sens d'un tel vacarme reste difficile à saisir pour l'auditeur Panurge. Doit-il être éclairci ? C'est un fou qui clôt la ronde, et qui s'exclame « Cornemuse de Buzançay ». Voilà une imprécation qui ne s'applique pas forcément à Panurge. Elle couronne plutôt tous les dialogues, par l'évocation emblématique d'un instrument de musique qui se gonfle d'air, pour finalement produire un son fanfaronnant et assez criard.

Par des questions parfois maladroites à leur insu, par la volonté de poursuivre une réponse introuvable, Panurge est dans l'univers rabelaisien un personnage comique, qui se trouve à l'origine de dialogues qui prêtent à sourire. Le plus souvent comiques, les paroles entendues par le héros au fil de ses pérégrinations font rire soit aux dépens de celui qui les prononce, soit aux dépens de celui qui a l'imprudence d'y croire, ou d'y rechercher un sens. Elles sont toujours satiriques. Mais leur virtualité inquiétante reste active, et le danger, latent par-delà la comédie, rend nécessaire l'interprétation, pour savoir s'il faut rire ou s'il faut fuir, alternative panurgienne s'il en est.

[26] Pour plus de précisions sur les modes et motivations du charivari, voir H. Rey-Flaud, *Le Charivari*, *op. cit.*, 1985

CHAPITRE 6

PROUESSES DE LECTURE

Pratiques panurgiennes de l'interprétation

A. PANURGE ET LES ÉNIGMES

Affecter un sens clair à des signes qui semblent avoir perdu le leur, tant ils sont variés et obscurs, telle est la première et la plus visible des activités sémiosiques de Panurge. Ce personnage est en effet capable de décrypter des énigmes épineuses, ce qui forge sa renommée parmi les pantagruélistes. Nous entendons par « énigmes » des énoncés dont le sens n'est pas immédiatement saisissable, et dont parfois le texte lui-même n'est pas d'un accès simple. L'énigme s'envisage comme une structure complexe, qui empêche l'intelligibilité par le recours à de nombreux codes, lesquels fonctionnent comme autant d'écrans. Le déchiffrement sera chargé de diviser cette globalité, de la fragmenter, au besoin en ayant recours à une succession d'opérations, dont certaines pourront s'avérer vaines, et d'autres insuffisantes.

Dans plusieurs épisodes, alors que ses compagnons restent pantois, Panurge montre des talents de déchiffrement hors du commun. Il est alors seul énonciateur de la solution de l'énigme, même s'il a pu être aidé par d'autres personnages au cours de la résolution. Ce sont ces moments qui retiennent ici notre attention. En ces occurrences, l'auteur choisit tantôt de montrer tout le trajet intellectuel et expérimental suivi par son héros pour en arriver à la solution, tantôt de montrer un Panurge expert, donnant la solution directement, sans exposer sa méthode d'investigation. Nous considérerons successivement ces deux

postures du décrypteur, sans négliger les fonctions narratives de tels épisodes, qui vont bien au-delà de simples digressions destinées à mettre en valeur la virtuosité du personnage.

1. L'expérience de la complexité : les chemins du déchiffrement

La première énigme véritable que Panurge est invité à résoudre se trouve dans le *Pantagruel* : c'est celle de la lettre envoyée au géant par une dame de Paris (P23-24). Cette missive ne comporte que l'en-tête indiquant son destinataire « *Au plus aymé des belles, et moins loyal des preux*, PNTGRL » (P23, 299). La périphrase galante superlative est apposée au nom, facilement identifiable, de Pantagruel. Celui-ci est bien lisible malgré les voyelles manquantes, car la cryptographie est ici minimale : le texte supprime les voyelles, et fonctionne donc à la manière de l'hébreu ou du latin, si l'on songe aux inscriptions lapidaires. Une telle tactique ne constitue pas une difficulté pour les personnages instruits de la compagnie pantagruélique. Le nom ainsi dissimulé fait d'autant moins mystère pour les protagonistes que le messager se dirige sans hésiter vers le prince, à qui il remet la missive en mains propres. L'ébahissement de Pantagruel vient du vide apparent de la lettre, détail bien plus déconcertant : « rien ne trouva dedans escript, mais seulement un aneau d'or avecques un Diament en table. » (P24, 299). Soulignons le caractère *a priori* énigmatique de la présence de cette bague qui peut d'emblée paraître contradictoire : comment se fait-il qu'il y ait un cadeau dans un message ayant pour en-tête « au *moins* loyal des preux » (nous soulignons), formule qui sonne plutôt comme un reproche ? La bague paraît être là par erreur, ou bien elle pourrait être autre chose qu'un pur présent. Mais les personnages n'en sont pas là ; cet anneau d'or orné d'un diamant peut provisoirement être considéré comme le souvenir précieux témoignant d'une liaison rare et splendide, en référence à la première partie de l'apposition, « au plus aymé des belles ». Cependant, la stupéfaction s'attache d'abord à ce qui manque : « rien ne trouva dedans escript ». La réaction du géant ne se fait pas attendre : « Lors appela Panurge et luy monstra le cas » (*ibid.*).

La mission qui s'offre à Panurge est alors la suivante : tenter de donner du sens à des formes qui en sont apparemment dénuées. Alors qu'il manque, semble-t-il, l'essentiel, à savoir l'énoncé lui-même, il s'agit pour le déchiffreur de comprendre le message. Le sens

se dérobe non parce qu'il est complexe, mais parce que son support, le médium visible, est apparemment absent. C'est un vide qu'il faut remplir d'une signification. La gageure qui s'impose est d'abord de savoir où se trouve le message, pour espérer le lire, puis le cas échéant d'en déchiffrer le sens. Contrairement à un problème comme l'« Enigme en prophétie » de la fin du *Gargantua*, ou comme celle que Grippeminaud soumettra au *Cinquième Livre* – dont nous parlerons ultérieurement – les personnages ne sont pas en présence d'un texte ambivalent, ou trop bizarre pour délivrer un sens immédiat, en bref, d'un énoncé trop plein de signes : ici le message est insaisissable parce que paradoxalement il cache jusqu'à ses signes. Pour le percevoir, les déchiffreurs ne peuvent se fier à leurs cinq sens. La vue est impuissante, parce qu'elle ne voit rien sur les feuilles de papier de la lettre, et l'ouïe n'est pas plus favorable, parce que le messager ne prononce aucune parole susceptible d'éclairer les mystères de la lettre dont il est porteur. Or, Panurge étonne une première fois ses compagnons lorsqu'il leur explique qu'un message écrit existe bien :

> A quoy Panurge luy dist, que la fueille de papier estoit escripte, mais c'estoit par telle subtilité que l'on n'y veoit poinct d'escripture. (*ibid.*)

Un premier obstacle est franchi lorsqu'on suppose que la page n'est vierge qu'en apparence, car cela implique que le message est absolument présent, mais de manière invisible. On peut y reconnaître une allégorie de l'énigme : tout est présent dans une énigme, mais pourtant on ne voit ni ne comprend rien, puisque la solution reste invisible. Il ne manquerait donc rien à cette lettre qui cependant semblait être dépourvue de texte écrit, c'est-à-dire du minimum requis pour définir une lettre. La remarque de Panurge rend alors une saisie envisageable, en laissant entendre que les personnages ont l'espoir de voir apparaître l'élément manquant, un texte. Panurge se met donc au travail, et procède selon les techniques connues à la Renaissance pour lire un texte invisible. Comme pour toute cryptographie, la méthode de déchiffrement doit être adaptée au code qui a été utilisé pour crypter l'information. Le révélateur est fonction de la technique employée en amont pour masquer l'écriture. Les procédés ici convoqués sont de nature chimique. Il convient que Panurge connaisse formules et substances susceptibles de fabriquer l'« antidote » à appliquer au produit qui a fait fonction d'encre sympathique. Il sera alors possible d'une part de faire réapparaître les mots écrits, d'autre part de remonter la chaîne des causes pour déterminer comment a été effectuée l'opération de cryptage. Toutes les curiosités seront ainsi satisfaites.

Panurge expérimente dix méthodes en vain. Il a recours à toutes sortes de mélanges, des plus simples aux plus complexes : les éléments fondamentaux, le feu et l'eau, cèdent bientôt la place à des matières plus rares ou plus pointues, comme l'huile de noix, le lait d'une femme allaitant sa première fille, les cendres d'un nid d'hirondelles, la sanie des oreilles, le vinaigre, la graisse de chauve-souris, après quoi le manipulateur revient à l'eau fraîche. Panurge procède par essais, appliquant ses produits tantôt indépendamment les uns des autres, sur des endroits différents du papier (« une partie », « une part », « un coing »), tantôt en conjuguant leurs vertus, lorsqu'il baigne finalement la lettre tout entière – et déjà traitée par endroits – dans l'eau fraîche. On peut supposer que certaines substances doivent agir seules, et d'autres au contraire en interaction, selon des procès successifs dont l'ordre ni le temps de pose ne sont indifférents. Du reste, la manière semble aussi avoir son importance (« doucement », frotter, tremper, graisser, approcher de la flamme, chauffer...). Le texte montre les manipulations, et expose simultanément les motifs que se donne Panurge pour justifier de telles opérations. La structure anaphorique « puis la [verbe+compléments] pour veoir si elle estoit poinct escripte de... » fait état de la science du savant décrypteur. Cependant, lorsque tous ces subtils moyens ont été utilisés en vain, il faut bien se résoudre à reconnaître que l'examen de ce papier à lettre était une fausse piste. Ayant épuisé toutes les méthodes connues, Panurge consent volontiers à passer à d'autres hypothèses. Ce n'est pas la moindre des qualités d'un déchiffreur que de ne pas s'obstiner ; il abandonne l'idée selon laquelle le papier seul détiendrait le message. Son observation prend une tangente, et s'attache à tous les éléments qui se trouvent autour de la lettre.

Il procède alors par élimination, faisant preuve d'autant de rigueur et de précision que lors des manipulations chimiques. Il se demande, en se remémorant la lecture d'Aulu-Gelle, si le message ou sa clé ne réside pas dans un objet annexe, détenu par le messager à son propre insu. Sur ce dernier, il cherchera d'abord un bâton, qui serait susceptible de rendre possible, en enroulant le papier autour, une lecture par anamorphose[1]. Un autre souvenir d'Aulu-Gelle pousse Panurge à examiner le crâne du messager, sur lequel pourrait être écrit un message rendu invisible par la présence des cheveux. C'est pourquoi il projette de le faire raser. Ce n'est qu'en voyant la taille de ses cheveux (trop longue pour que le crâne ait été récemment support d'écriture) qu'il se ravise. Scientifiquement, après avoir éliminé toutes les hypothèses probables – et à chaque fois pour des raisons

indubitables – Panurge conclut que rien n'est *écrit* secrètement. Les objets qui gravitent autour de la lettre – y compris le messager – ne disent rien d'autre que ce qu'ils sont. Ils n'ont pas de charge figurée, ne cachent rien. Or, si rien n'est caché, c'est que tout est visible, semble-t-il, et pourtant les personnages ne voient toujours rien. Cela entraîne une autre conséquence, contraire à tous les présupposés de départ : le papier blanc n'est pas une lettre. Ce qui paraissait le moins douteux (l'équation papier = lettre)[2] est devenu erroné. Parallèlement, ce papier qui semblait cacher quelque chose, ou contenir un secret, s'avère finalement vide, sans mystère, non signifiant. Les opérations menées par Panurge ont eu la fonction de démasquer les leurres en les désamorçant, et de ramener les objets à leur sens premier. Le papier blanc n'est qu'un papier blanc, et le bâton rien d'autre qu'un appui pour la marche.

Cela fait partie du travail interprétatif que de se trouver confronté à des fausses pistes. Panurge a pratiqué une lecture soupçonneuse en considérant tout élément comme un potentiel support d'écriture, car il cherche de l'écrit. Le fait qu'aucun finalement ne corresponde à sa recherche n'est pas pour le déchiffreur une déception susceptible de le décourager, mais un indice. Plus qu'un indice, cela constitue en réalité une preuve que seul l'anneau, dernier élément susceptible d'enquête, contient le message. Loin de rester prisonnier de la perplexité première (il dit d'abord : « je n'y sçauroys que faire ny dire », voir ci-dessous), Panurge y voit une relation de causalité : si les supports examinés sont vides et laissent perplexes, c'est qu'il faut se tourner vers un autre élément, qui, lui, doit détenir le sens. La méthode est réellement empirique, car elle s'adapte et évolue en fonction de ce qui a été découvert. C'est la troisième étape du déchiffrement.

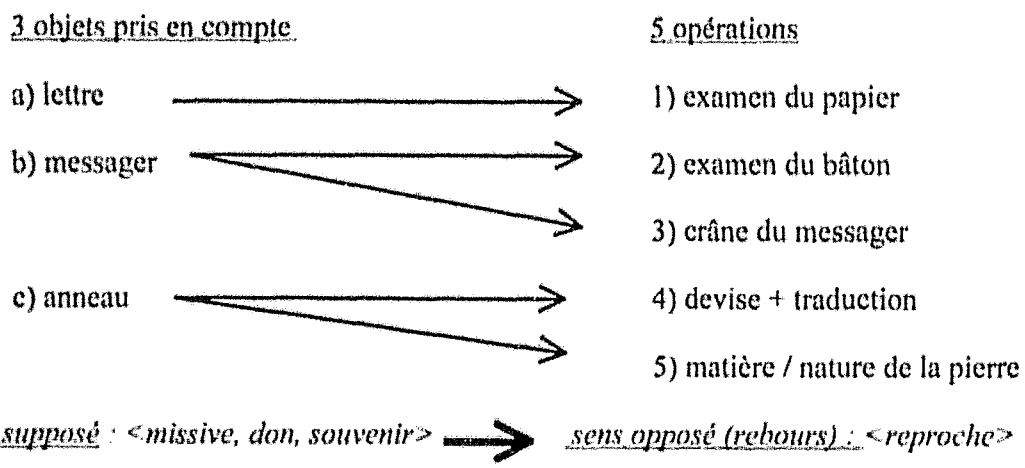
> Alors [Panurge] dist à Pantagruel. « Maistre par les vertuz dieu je n'y sçauroys que faire ny dire. Je ay employé pour connoistre si rien y a icy escript, une partie de ce que en met Messere Francesco di Nianto le Thuscan qui a escript la maniere de lire lettres non apparentes, et ce que escript Zoroaster *peri grammaton acriton*, et Calphurnius Bassus *de literis illegibilibus*, mais je n'y voy rien, et croy qu'il n'y a aultre chose que l'aneau. Or le voyons. » (P24, 300-301).

[1] Ce mode de correspondance secrète des Lacédémoniens est cité par Aulu-Gelle dans les *Nuits Attiques* (XVII, ix). Il est parfaitement connu au XVIe siècle.

[2] Il importe de signaler que le texte lui-même participe à la mise en scène qui tend à crédibiliser ce qui n'est en fait qu'un leurre. Il organise la duperie et sème le trouble en répétant à l'envi pendant tout l'épisode le mot « lettre » à chaque fois qu'il évoque la feuille de papier.

A partir de ce moment, le récit rabelaisien suit la structure de la nouvelle de Masuccio Guardati[1] dont il est inspiré. Un examen rapide permet de voir, comme dans la source italienne, qu'il existe une devise gravée à l'intérieur de l'anneau. Toute la recherche précédente a permis de mettre en scène la volonté de découvrir où se cachait l'écriture. Pourtant la découverte d'un texte sur la bague ne représente pas une victoire pour les protagonistes ; au contraire, elle fait surgir un nouvel obstacle, celui de la langue. La phrase inscrite est en hébreu. Panurge, qui paraissait maîtriser toutes les langues dans le chapitre 9 – y compris l'hébreu qu'il parlait couramment – se voit obligé de faire appel à une instance extérieure à l'enquête, Epistémon, pour lui demander son aide sous la forme d'une traduction. Pourtant, l'hébreu une fois traduit par Epistémon, la perplexité n'est toujours pas dissipée. Il semblerait que chaque fois que les personnages se rapprochent de la solution, elle se dérobe et leur échappe, comme si chaque résolution, au lieu de résoudre l'énigme, en épaississait au contraire la complexité. La suite montre en effet que la traduction (« pourquoy me as tu laissée ? ») n'est pas suffisante sans une clé supplémentaire, et c'est bien à Panurge que revient le rôle capital de la découvrir. Le trajet de la résolution est alambiqué, et obéit à une logique paradoxale qu'on pourrait nommer « à rebours », puisque dès qu'on pense en avoir terminé, il faut reprendre la recherche en l'orientant vers une nouvelle direction. La partie manquante ne peut en effet être trouvée qu'à la suite d'une observation encore plus minutieuse de la bague, cette fois en tant qu'objet. Il faut s'apercevoir que le diamant est un faux. Ensuite, il faut inférer que c'est dans la fausseté de ce diamant que se trouve l'anomalie signifiante, et faire fonctionner le langage sur cette allotopie, en tentant de comprendre ce que signifie cet écart. L'objet fonctionne comme un rébus. Il importe d'agir alors sur les mots, en les segmentant différemment, en ayant recours à l'homophonie : « diamant faux » devient « dis, amant faux ». C'est grâce à un travail sur les phonèmes et sur leur organisation en nouvelles unités de sens que le message peut être appréhendé. La traduction seule n'était qu'un élément mineur du message, dont l'essentiel a été démantelé par les compléments et ramifications apportés par Panurge, selon le trajet ci-dessous :

[1] Dans la XLIe histoire de *Il Novellino*, ouvrage paru en 1476, une jeune Florentine, se croyant délaissée par un chevalier retourné en France, lui envoie par l'intermédiaire d'un messager un faux diamant sur un anneau d'or, portant la devise en hébreu que reproduit Rabelais. Celle-ci est déchiffrée de la même manière dans les deux textes (voir M. Huchon, éd. cit., 1994, n. 7 p. 299, p. 1314). La version rabelaisienne ajoute donc ce qui précède le déchiffrement de la bague à savoir l'examen du papier, élément dont il n'est pas question dans la nouvelle d'origine.



Du papier de la lettre, l'interprète est donc passé à l'examen de son porteur, et de ses attributs (bâton, crâne), puis il s'est tourné vers le contenu de la lettre, l'anneau, observé à double titre : sa devise, qui a nécessité une traduction, qu'il fallut ensuite compléter par sa nature, à savoir la matière dont il était fait. Enfin, un retour au langage a été indispensable, pour recomposer un message nourri de la synthèse de toutes les conclusions, organisées dans un ordre signifiant (« diamant faux », et non « faux diamant », doit être placé en tête du message, avant la traduction de l'hébreu). La bague, objet polymorphe, contenait plusieurs codes superposés : de l'écrit (superposant lui-même deux codes : la langue étrangère – l hébreu – et le code culturel de la connaissance de cette parole biblique, qui est la dernière phrase prononcée par le Christ au mont des Oliviers), et un diamant, signifiant selon un code courtois, dont la clé est offerte à tous les yeux, mais d'autant plus difficile à trouver[4]. Enfin, pour comprendre entièrement le message, il est non seulement nécessaire de maîtriser ces codes variés et de les faire fonctionner en une juste interaction, mais il est aussi important de faire appel au contexte : celui-ci confirme en effet le sens final, opposé aux apparences premières (voir schéma ci-dessus). C'est la précision qu'ajoutera Pantagruel lorsqu'il expliquera dans quelles conditions peu galantes il a quitté cette dame :

> Laquelle exposition entendit Pantagruel incontinent : et luy souvint comment à son departir n'avoit dict à dieu à la dame, et s'en contristoit : et voluntiers fust retourné à Paris pour faire sa paix avecques elle. (P24, 301)

[4] Il est vrai que ces acrobaties de décryptage ne sont pas de Rabelais. Néanmoins, l'auteur n'en appelle jamais au modèle italien pour aider ses personnages à déchiffrer. Au contraire, il s'efforce de les maintenir dans une situation d'ignorance qui les oblige à reproduire, pas à pas, tout le parcours de déchiffrement. De fait, même si les lecteurs connaissent la solution et l'attendent, ils assistent à la recherche et à l'émergence progressive du sens. L'épisode invite en outre le lecteur à reconnaître les talents de l'interprète Panurge, ici mis en scène de manière particulièrement brillante.

Rien d'invisible, en fait, ne bloquait l'accès au sens. C'est le propre du sens implicite, qui pour être saisi, suppose une ouverture d'esprit à la fois à tous les codes et à tous les aspects du contexte[5]. Il convenait de faire fonctionner en outre les ressources du langage, après avoir apprécié les multiples codes, pour mesurer toutes les implications de ce message presque trop évident, qui semble tout cacher mais qui livre tout à qui sait voir et traduire ce qu'il voit en mots. Panurge est habile à rendre signifiant ce qui reste muet pour les autres personnages, et cette aptitude semble même prendre valeur de vocation. En tant qu'« expert » ès sens, Panurge répond encore aux qualités d'habileté déjà contenues dans son nom grec, et énoncées par les différents dictionnaires : le « panurge » est celui, nous l'avons vu, « qui omnia novit ». Son statut d'actant se montre ainsi sous un nouveau jour : il est le personnage capable d'ouvrir les portes qui semblaient pourtant à première vue fermées. Rabelais le dote de la fonction de l'astucieux nanti de la connaissance de certains codes énigmatiques.

2. La devinette et l'énigme du monde

Pourtant, à bien y regarder, Panurge enfonce des portes ouvertes. La critique s'accorde à reconnaître que cette phrase en hébreu, originellement prononcée en araméen, est fort connue à l'époque, et que tout le subterfuge de l'énigme en question (comprenant la bague, le faux diamant, le message comme combinaison de ce diamant et de la devise christique) fait partie du répertoire des énigmes courtoises – nous avons rappelé sa source italienne. Or, si le déchiffrement réussi par le seul Panurge met en valeur sa dextérité, il souligne également un trait distinctif du personnage. Panurge semble familier de ce genre de déchiffrement compliqué mais ludique, proche du rébus. Ce type de cryptage reposant en grande partie sur l'homophonie restait cependant controversé à l'époque. Il était notamment vilipendé par les humanistes. Le procédé, jugé enfantin, était considéré comme grossier, étant donné qu'il reposait essentiellement sur des jeux de sonorités ne tenant pas compte du sens. Rabelais lui-même formule une vive critique contre cette pratique de

[5] Nous parlons de sens implicite en empruntant la définition qu'en donne J.-M. Klinkenberg : « tout sens qui n'est pas directement associé aux signifiants d'un message, mais qui est conjecturé, calculé, à partir des signifiés habituellement associés aux signifiants de ce message. ». L'auteur précise que le sens implicite peut être produit tantôt grâce au code, tantôt grâce au contexte (*Précis de sémiotique générale*, *op. cit.*, 1996, voir tableau récapitulatif p. 253)

« glorieux de court et transporteurs de noms » (G9, 29). Si on considère que Pantagruel, tout comme Epistémon, sont des personnages ayant reçu une éducation humaniste, méprisant ces jeux de mots, il peut alors sembler naturel que ce soit plutôt à Panurge que revienne la possibilité de décrypter ce type d'énigme. En effet, ce personnage est celui dont l'humour et le goût linguistique sont le plus tournés vers les jeux équivoqués, usant à volonté de la contrepeterie (« femme folle à la messe », et « A Beaumont le Vicomte » sont placés dans le discours de Panurge) ou encore de l'équivoque, de l'antistrophe[6]. C'est ce même personnage qui manifeste dans la fiction un penchant marqué pour les devinettes, dont la solution, souvent fantaisiste, fait tant rire Pantagruel. Panurge est le personnage le plus habilité à déchiffrer l'énigme à la mode que représente le diamant, parce qu'il connaît et use couramment de cette tradition de jeux de langage héritée des grands rhétoriqueurs et des devinettes du XVe siècle. Epistémon connaît bien, pour sa part, l'hébreu : il peut le traduire. Les personnages sont donc complémentaires, de sorte que Panurge est très apprécié par ses compagnons (comme le montrent les rires ou approbations de Pantagruel et d'Alcofrybas à la suite de ses déchiffrements). Cette complémentarité repose précisément sur le fait que Panurge est pourvu par l'auteur d'un mode de compréhension différent de celui des autres personnages, parce qu'il est issu d'une autre tradition, moins érudite, mais savante aussi – son caractère ludique ne l'interdit pas – celle de la devinette, exercée comme une tentative de réponse à l'énigme du monde.

La devinette est en effet un genre qui a été largement illustré au Moyen Age, notamment parce qu'elle pouvait tenir lieu d'instrument de vérification des connaissances – J.-C. Margolin rappelle à ce titre les séries des *Joca Monachorum*, qui permettaient aux moines de réciter les caractéristiques des épisodes bibliques. La devinette est un outil mis au service du savoir[7], moyen mnémotechnique en quelque sorte, qui semble tout à fait adéquat pour la parole biblique : le langage de Dieu est une énigme, le Livre Sacré est lui-

[6] Voilà qui permet peut-être de répondre à la question posée par J.-C. Margolin, lorsque ce dernier s'interroge sur le fait qu'en dépit d'une réelle critique des homophonies, Rabelais en fasse figurer autant dans son œuvre. Il en conclut, avec F. Rigolot, qu'il y a loin du théoricien au praticien (*Rébus de la Renaissance*, tome 1 : *Histoire du rébus*, en collaboration avec J. Céard, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, ch. 1, p. 22 et n. 31). Il est possible de suggérer que ces jeux de langage, dans la mesure où ils sont le plus souvent placés dans la bouche de Panurge, permettent à Rabelais non pas de rentrer en contradiction avec ses propres principes théoriques, mais de délimiter pour son personnage une forme d'idiolecte, ou du moins une façon (« rustique » ou ouverte ?) d'aborder la langue. Voir, pour les formes propres à la parole de Panurge, notre première partie (chapitres 2 à 4).

[7] Voir J.-C. Margolin, *Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, ch. 3, p. 98. Nous suivons ses développements quant aux traditions aristotélicienne et biblique de la devinette.

même tissé d'images symboliques et intriguantes, et l'Ancien Testament expose les énigmes que la reine de Saba soumet au roi Salomon. La devinette, en tant que question compliquée, renvoie à cette pratique de l'Ancien Testament. Panurge est justement celui qui cite un épisode de la vie de Moïse lors de la rencontre avec les paroles gelées, laquelle constitue une sorte de devinette jetée en pâture aux personnages de Rabelais. De plus, la devinette entre dans la tradition des questions difficiles voire insolubles, posées par Aristote dans les *Problemata* : l'auteur les présente comme des devinettes sous la forme question / réponse, mais les traite de manière scientifique avec le plus grand sérieux. Toutefois, si la devinette peut être mise au service de la connaissance, il est bien évident qu'elle reste la plupart du temps avant tout un jeu qui provoque le rire par l'introduction de toutes sortes d'équivoques ou d'allusions grivoises, ce dont Panurge ne se prive pas. Le personnage est en cela l'héritier des devinettes à connotations érotiques en vogue au XVe siècle, que Rabelais connaissait comme l'a montré Bruno Roy[8].

Quelles devinettes trouvons-nous en effet dans la bouche de Panurge ? Celles qui font fonctionner les potentialités ludiques du langage, c'est-à-dire les jeux possibles sur les sens propres ou figurés, ou sur des sens métaphoriques faisant appel à l'imagination. Les opérations de glissements et d'équivoques langagières sont parmi les jeux favoris de Panurge. Elles mettent en évidence la richesse de la phraséologie de la langue vulgaire, qui utilise parfois le même mot dans des contextes qui impliquent pour ce mot des significations différentes, le plus souvent inattendues. M.-L. Demonet[9] indique que la référence biblique citée par Panurge au moment des paroles gelées est une métonymie (« Me soubvient avoir leu que l'orée de la montaigne en laquelle Moses receut la loy des Juifz le peuple *voyoit les voix* sensiblement », Q56, 669 ; nous soulignons la métonymie), figure qui sera reprise par tous les « mots de gueule » cités dans le chapitre, c'est-à-dire les « mots de bouche », ou dictons, proverbes et tropes lexicalisés convoqués par la suite, principalement par Panurge lui-même (« prendre au mot », « vendre à son mot », « donner

[8] Dans son article intitulé « Rabelais, grand connaisseur de devinettes » (dans *Cy nous dient. Dialogue avec quelques auteurs médiévaux*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 1999, p. 139-155), B. Roy explique que Rabelais fait figurer dans son œuvre les trois genres de questions connus à l'époque : les questions naturelles inspirées des *Problemata* d'Aristote, les propos de table hérités des *Symposiaca* de Plutarque, et les devinettes issues des *Adevinaux* et *...ndes joyeuses en manière de quolibets* (Paris, A. Lotrian, 1520) – Rabelais connaissait, d'après B. Roy, ce dernier ouvrage (voir « Rabelais : devinettes et questions naturelles », *ER* XXXIII, 1998, p. 327-338). Le critique a répertorié ces dernières dans le recueil des *Devinettes françaises du Moyen-Age* (abrégé « DFMA », Montréal et Paris, 1977).

[9] M.-L. Demonet, *Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 380-381.

sa parole »). Les devinettes proprement dites, Panurge en général ne les pose pas, mais il excelle à les résoudre :

> Et le monde demandoit. « Pourquoy est ce que ces fratres avoyent la couille si longue ? » Ledict Panurge soulut tresbien le probleme, disant... (P16, 275)

La présente devinette est résolue à l'aide d'une comparaison, qui n'est pas à la gloire des fameux frères, puisque Panurge compare le cas à celui des oreilles d'âne quand elles n'ont pas été contenues dès l'enfance par un bonnet. Pour évoquer le bas du corps de l'homme d'Eglise, Panurge fait référence au haut du corps d'un âne, les oreilles, indice de reconnaissance dudit animal, comme si les parties génitales du père étaient, de même, ce par quoi on le reconnaissait. Le comparant est situé apparemment à l'opposé, tant du point de vue de la localisation corporelle que du mouvement (élévation des oreilles ; descente des testicules). C'est aussi ce qui occasionne le comique de la résolution, car celle-ci réunit de façon tout à fait inattendue ces opposés, proposant une solution bien étonnante, comme c'est le cas, au fond, dans certains *Problemata* d'Aristote. Panurge explique en effet :

> Ce que faict les aureilles des asnes si grandes, ce est par ce que leurs meres ne leurs mettoyent point de beguin en la teste, comme dict de Alliaco en ses *suppositions*. A pareille raison, ce que faict la couille des pauvres beatz peres, c'est qu'ilz ne portent point de chausses foncées, et leur pauvre membre s'estend en liberté à bride avallée, et leur va ainsi triballant sur les genoulx, comme font les patenostres aux femmes. (P16, 275)

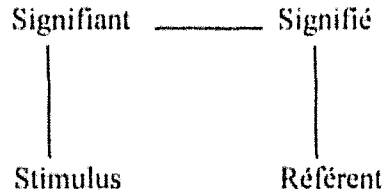
L'emprisonnement d'une partie du corps ou sa relative liberté et son allongement subséquent est un motif qui sera repris dans une autre devinette prononcée par frère Jean dans le *Gargantua* (« Pourquoy (dist Gargantua) est ce, que frere Jean a si beau nez ? », G40, 112). Il est possible de trouver l'origine de ces deux variantes dans des devinettes du XVe siècle[10]. Frère Jean, pour sa part, évoque la forme de son nez en expliquant que s'il est long, c'est à cause du sein moelleux de sa nourrice :

> -- Trut avant (dist le moyne) selon vraye Philosophie monasticque c'est par ce que ma nourrice avoit les tetins moletz, en la laictant mon nez y enfondroit comme en beurre, et là s'eslevoit et croissoit comme la paste dedans la met.
> « Les durs tetins de nourrices font les enfans camuz. (G40, 112)

Ce n'est pas le moine qui a proposé l'énigme, mais c'est lui cependant qui triomphe des différentes hypothèses, car il détient la solution. Sa devinette, ainsi que celles qui

précèdent – notamment celle où il expose, au chapitre précédent, « pourquoy est ce que les cuisses d'une damoizelle sont tousjours fraisches » (G39, 108) – sont prononcées lors du festin donné par Grandgousier et Gargantua, et sont nommées, dès le début du chapitre, « beaulx propos qu'il tient en souppant ». Elles sont donc à mettre au nombre des propos de table.

Il n'en va pas tout à fait de même de celles que résout Panurge, dont les talents sont sollicités par son entourage pour résoudre ce qui apparaît comme des énigmes. Les étapes d'un déchiffrement rigoureux, puis une solution indubitable – connue de tout lecteur averti de l'anecdote italienne – sont autant d'éléments qui permettent de démontrer la fiabilité du personnage de Panurge en tant que déchiffreur. Ce dernier maîtrise parfaitement l'exercice, de sorte que les protagonistes n'hésiteront pas, désormais, à lui accorder leur confiance pour ce genre d'affaire. Panurge est donc le personnage capable de percer les secrets selon une méthode rationnelle et empirique. En acceptant d'abandonner en cours de route les fausses pistes, il doit essentiellement tout prendre en compte, ne rien juger d'emblée comme inutile. Aucun élément, même le plus minime, ne doit être laissé de côté, tout est potentiellement porteur de sens. Tous les aspects peuvent, d'une manière ou d'une autre, être signifiants : c'est cette manière qu'il importe de trouver. Peu importe si les signes s'avèrent finalement n'être que des leurres, Panurge montre qu'il faut les examiner avec le plus grand soin, tous sens en alerte (pour appréhender les stimuli de la vue, de l'ouïe...), intelligence en éveil, afin de relier des éléments concrets (bruits, sensations physiques de tous ordres) ou situés au plan de l'expression (les signifiants) à des contenus concrets (les référents) et abstraits (les signifiés, les idées). En somme, il s'agit d'accueillir le pouvoir signifiant de tout signal. C'est là le fondement de toute opération sémiotique, selon le modèle tétradique rappelé par J.-M. Klinkenberg (*Précis de sémiotique générale, op. cit.*, 1996, p. 72) :



[10] B. Roy leur trouve deux sources possibles : « Pourquoy est ce que les asnes ont si grandes oreilles ? Pource que leurs meres ne leur mettent point de beguin » (DFMA n° 576) ou « pourquoy par coustume ont toutes vaches si très grant pance ? Pour tant que point n'ont jamais porté de chainture » (DFMA n° 446).

Enfin, les étapes suivies pas à pas pour la lettre de Pantagruel font comprendre au lecteur que la recherche de la solution passe par différents stades, et que sa compréhension peut nécessiter la maîtrise de multiples codes. En un mot, elle n'est pas donnée d'avance, et ne saurait s'imposer de manière immédiate. Ainsi, l'auteur rend crédible le passage par différents avis pour élucider la question du mariage, qui en soi est une véritable question insoluble, dont la réponse n'existe pas – par définition, on ne peut dire de quoi l'avenir sera fait. De plus, nous comprenons mieux pourquoi chaque avis est ensuite passé au crible de nombreuses interprétations. Les chemins tortueux des expériences concernant l'encre sympathique étaient infructueux sur le moment, mais finalement nécessaires à la juste compréhension de l'ensemble. Semblablement, même si chacune des interprétations peut paraître à première vue épaissir la perplexité au lieu de la dissiper, même si les déchiffrements dont Panurge est l'auteur dans le *Tiers Livre* peuvent ressembler à des défis au bon sens et à la bonne foi, on consent à en passer par ce même genre de détour : les interprétations sont des moyens intermédiaires qui ne sont peut-être pas immédiatement efficaces. De fait, Panurge va traiter les énoncés divinatoires comme des énigmes : dans les dialogues qu'il partage avec Pantagruel au sujet du sens qu'il faut leur donner, il reprend la méthode empirique, procédant selon des étapes qui tiennent compte des hypothèses précédemment formulées. Panurge semblera certes produire des explications qui, au lieu de dissoudre la complication, ne feront que renforcer l'ambiguïté. Du moins Rabelais aura-t-il préparé le lecteur à la nécessité de ces dérives, c'est-à-dire à la sinuosité possible du processus interprétatif.

Cependant le déchiffrement peut avoir une fonction ludique, comme on le voit dans certaines réponses facétieuses aux énigmes qui visent au divertissement : on « joue » aux devinettes. Les causes de la longueur des « couilles des fratres », ou des lieues de France, introduisent des allusions grivoises tantôt attendues – dans le premier cas, la plaisanterie faite au prêtre laisse présager un rire égrillard, puisqu'elle a pour conséquence de lui faire montrer son postérieur à la digne assemblée – et tantôt inattendues, car la considération topographique de la mesure des lieues ne laissait pas *a priori* supposer ces tableaux multipliés de « belutage ». La résolution de l'énigme a donc une force comique[11].

[11] Cette « surprise » réservée par une chute grivoise que ne laissait pas supposer le début s'inspire largement des devinettes du Moyen Age. B. Roy le montre dans son article intitulé «L'humour érotique au XVe siècle » (dans *L'Erotisme au Moyen-âge*, Montréal, Editions de l'Aurore, 1977, p. 153-171). L'effet de chute inattendue, parfois fort leste, se retrouve dans le système des rébus. Certains en effet ont ceci de comique qu'ils sont composés de dessins innocents ou naïfs, alors que leur sens est en fait très

En d'autres occurrences, elle peut avoir une force dynamique susceptible de faire repartir l'action lorsque le déchiffrement des énigmes remplit une fonction plus strictement herméneutique, sortant les personnages de la perplexité inhibante, les délivrant d'un point d'achoppement. Ces décryptages obéissent à un impératif cognitif, et ont une valeur motrice pour la narration. C'était déjà le cas pour la lettre à la bague de diamant. C'est ainsi que Panurge est le personnage à qui revient la fonction de rendre compte des significations des mystères du monde : les éléments les plus proches des personnages, ou les plus imaginaires, et les plus étranges, trouvent une explication, voire une cohérence dans son discours. Cet avènement d'un sens prend une importance concrète pour les aventures des différents personnages. Cela se vérifie encore dans l'aventure du déchiffrement de l'énigme de Grippeminaud, que seul Panurge, une fois de plus, est à même de résoudre.

3. Vertus du déchiffrement

Dans le *Cinquième Livre*, Panurge réalise donc un autre exploit de décodage à un moment où tous restent impuissants. Il s'agit de l'énigme soumise par Grippeminaud aux passagers de la Thalamege qu'il a pris en otage. Panurge, et le narrateur à sa suite, avaient émis de vives réserves au sujet de l'île des chats fourrés :

> -- Qu'esse cela, dist Panurge, ha non non je n'y vois pas par Dieu, retournons.
> -- Retournons, dis-je, de par dieu. Ce noble gueux m'a plus fort estonné, que si du Ciel en automne eust tonné. (C11, 751)

Néanmoins, ils ne peuvent revenir en arrière, et sont dans l'obligation de répondre à la question de ce pseudo-Sphinx qu'est Grippeminaud, sous peine de voir se réaliser une menace extrême :

> -- Assoyez vous là, respondirent ils [les Chats Fourrés] et que plus on ne vous le die. La terre presentement s'ouvrira, pour tous vifs vous engloutir si faillez à bien respondre. (C11, 752)

Une fois l'énigme proférée, au début du chapitre 12, Grippeminaud interroge le narrateur, qui n'a pas la solution. Frère Jean prend alors la parole, mais il se fait rabrouer

---

audacieusement obscène : voir à ce sujet les observations de J. Céard à propos du rébus n°32, « Pierret culette Marguerite » dans *Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, tome 2, *Rébus de Picardie*, p. 149-151.

pour avoir parlé sans y avoir été invité. Le moine, fâché, répète entre ses dents que Grippeminaud a menti. L'atmosphère est tendue, lorsque le chat fourré demande enfin son avis à Panurge. L'agressivité est de mise, la condescendance et le mépris se lisent dans l'apostrophe : « et *toy guoguelu* n'y veux tu rien dire ? » (C13, 755 ; nous soulignons). Le ton rappelle celui de l'ouverture du livre de Rébus picards, qui commence par « Adevinez coquillards » ; l'invite est certes plus joyeuse, mais insiste pourtant, de même, sur l'idée d'un défi à relever. B. Roy qualifie pour cette raison la devinette de « jeu agressif », en ce qu'il a le plus souvent pour issue une défaite de l'interlocuteur, et le rire triomphal du questionneur. Le discours de Grippeminaud montre que la victoire lui semble ici acquise, mais que le jeu est dangereux car il peut tourner à l'affrontement entre deux amours-propres. Cependant, du côté de l'interlocuteur Panurge, il n'y aura ni trouble, ni hésitation, ni difficulté, et même, de surcroît, une certaine moquerie goguenarde, puisque le héros imite le questionneur en singeant ses tics de langage : « Orçà, orçà, orçà », l'expression récurrente des répliques de Grippeminaud, se trouve transformée chez Panurge en : « or de par le diable là ».

Panurge résout l'énigme sans apparente difficulté, mais cette fois le lecteur n'a pas accès à la méthode du chercheur, contrairement à l'exposé minutieux des étapes de la résolution du diamant faux. La réponse arrive donc sans la recherche, adoptant alors la présentation plus traditionnelle de l'énigme, qui fait suivre le problème de sa solution. En outre, les personnages sont directement en présence du message, et n'ont pas cette fois la charge de le débusquer. Toutefois, la nouveauté est dans l'enjeu pragmatique, qui transforme la résolution en jeu dangereux, alors que le plaisir de la résolution n'était jusqu'ici suspendu à aucune récompense.

Nous sommes dans le *Cinquième Livre* en présence d'une énigme au sens le plus traditionnel du terme, issu de l'héritage œdipien, dont rend compte la définition que donne J.-C. Margolin :

> (...) toute question particulièrement subtile, tout problème de caractère intellectuel mais de conséquences aussi bien théoriques que pratiques dont la solution requiert une puissance d'invention ou d'imagination et qui se présente le plus souvent sous la forme d'une question posée et d'une réponse attendue. Ajoutons que la manière de poser la question joue un rôle capital dans la recherche de la solution. L'inventeur ou le 'proposeur' de l'énigme est généralement un dieu (*Rébus de la Renaissance, op. cit.*, 1986, t. 1, ch. 3, p. 95)

Notons que l'énigme de Grippeminaud se présente sous la forme littéraire de l'énigme poétique, alors largement diffusée en Europe, notamment grâce au modèle

érasmien : la forme brève du dizain épigrammatique en témoigne. La formulation poétique permet une expression imagée, et concise, aux antipodes de la rhétorique argumentative :

> -- *Une bien jeune et toute blondelette*
> *Conceut un fils Etyopien, sans pere.*
> *Puis l'enfanta sans douleur la tendrette,*
> *Quoy qu'il sortist comme faict la vipere :*
> *L'ayant rongé en mout grand vitupere*
> *Tout l'un des flancs, pour son impatience.*
> *Depuis passa mons et vaux en fiance,*
> *Par l'air volant, en terre cheminant :*
> *Tant qu'estonna l'amy de sapience,*
> *Qui l'estimoit estre humain animant.* (C12, 753)

Dans cette énigme à l'antique, la métaphore est vive et libre, d'autant plus difficile à décrypter que la licence poétique ne lui oppose par définition aucune contrainte. Elle en sera plus épineuse pour l'interprète. En outre, que la formulation soit alambiquée ne signifie pas qu'on n'a pas affaire à un objet extrêmement banal. Il convient donc de tout soupçonner. L'énoncé de Grippeminaud est une définition camouflée, essentiellement fondée sur le mécanisme de la métaphore, qui sert à masquer le sujet réel de l'histoire.

Le problème essentiel consiste alors à mettre en relation les comparants entre eux, car les images semblent au premier abord sans rapport les unes avec les autres. On peut relever une incompatibilité entre une mère « blondelette » et un fils Ethiopien (opposition blanc / noir), suivie d'autres anomalies soulignées par la préposition « sans » (« conceut / sans pere » ; « enfanta / sans douleur ») ; on note encore une antinomie entre « sans douleur » et « l'ayant rongé » (indiquée par « quoique »). Enfin, l'évocation de différents modes de locomotion déconcerte (reptation – allusion contenue dans la comparaison « *comme faict la vipere* » – vol, puis marche) car ils appartiennent à des espèces animales incompatibles. La confusion l'emporte au point que les repères qui servent à distinguer les différents animaux se brouillent : on ne discerne plus l'humain de l'animal, ainsi que semblent l'indiquer les deux derniers vers. Ceux-ci, comme toute pointe ou paroxysme, vont embrouiller davantage l'écheveau des sens. L'énigme éparpille les pistes, et sème soigneusement ses leurres : si certaines images sont à prendre au sens littéral, d'autres ne peuvent fonctionner que comme des métaphores. Il s'avère que non seulement les métaphores éloignent le décrypteur du sens réel, mais, bien plus, qu'elles se contrarient entre elles : comme nous venons de le voir, elles font coexister plusieurs éléments incompatibles, développant encore, si besoin était, l'ambiguïté qui doit égarer le chercheur.

La forme poétique enfin ménage un piège supplémentaire, qui consiste à mêler l'essentiel et l'accessoire, l'un étant voilé au profit de l'autre. Le général est préféré au particulier, et le texte dirige l'attention de l'interprète sur des détails. La difficulté consiste alors à faire la part de l'essentiel et de l'inutile, de façon à pouvoir déjouer les fausses pistes. Par exemple, faut-il tenir compte du mot « Etyopien » pour l'origine géographique – le pays proprement dit – ou plus généralement pour le continent (l'Afrique), ou encore selon le renseignement qu'il contient concernant la couleur de peau, ou pour sa majuscule, qui pourrait laisser supposer qu'il est humain ?... Pour chaque mot, il faut prendre une décision sémantique, si bien que le déchiffrement est un exercice d'habileté qui va consister à faire d'abord les bons choix, pour pouvoir ensuite les combiner de façon synthétique de manière à obtenir un sens global[12].

La règle de décryptage, pour Panurge, suit les aléas de la polysémie. Cette dernière complique en effet l'accès au sens, car elle peut rendre complexes les choses simples, allongeant le chemin vers un sens qui à l'arrivée doit être unique. Il importe de rappeler qu'il n'y a qu'une seule bonne réponse, mais qu'il existe en revanche une multitude de mauvaises réponses susceptibles de déclencher le châtiment. Il s'agit donc de ne négliger aucun réseau sémantique, pour tenter de définir l'isotopie dominante. A l'énoncé de la réponse de Panurge, le lecteur comprend que les mots « jeune », « blondelette », « fils Etyopien » étaient disposés pour fourvoyer la recherche en direction du sème humain, alors qu'ils fonctionnaient comme des métaphores, d'une part du monde végétal (une fève) d'autre part du monde animal (le cosson), métaphores régies par l'analogie de la couleur (blanc impliqué par « blondelette », noir par « Etyopien »). Le verbe « enfanter » portait lui aussi un sens métaphorique – puisqu'il n'y pas plus d'enfant au sens propre dans cette aventure, que de « fils » – pour indiquer simplement l'acte générique de « faire sortir ». La périphrase « amy de sapience » jouait sur le sens étymologique de « philosophe », qui permettait d'introduire la croyance philosophique des Pythagoriciens selon laquelle la fève contiendrait l'âme des morts. La conception pythagoricienne réconcilie du reste *in fine* les incompatibilités entre l'humain et le végétal, entre l'humain et l'animal.

Une telle résolution exige certes une certaine culture, lexicale, étymologique, mythologique, philosophique, mais surtout une grande agilité. Panurge ne manque pas de

[12] J.-C. Margolin emploie pour caractériser ce processus l'image de la « course d'obstacles », qui nous paraît assez juste (*Rébus de la Renaissance*, *op. cit.* 1986, t. 1, ch. 3, p. 112).

mettre en scène ce dernier talent, lors de la résolution elle-même bien sûr, mais aussi dans la forme qu'il donne à sa réponse, lorsqu'il se plaît par exemple à retarder l'arrivée de la solution, faisant mine de ne pas la détenir. Après avoir fait croire qu'il espérait une libération quitte de tout chantage (sans révéler la solution de l'énigme), et s'être vu menacer de plus belle par Grippeminaud (au début du chapitre 13), Panurge offre enfin sa réponse : le retardement a fait grandir la tension narrative, et permis une péripétie heureuse. Toutefois, le triomphe le plus magistral consiste à réussir là où tous ont échoué, en annonçant péremptoirement la solution de la charade. Le discours de Panurge se déroule sous une forme assertive (« c'est... ») qui indique la confiance, la certitude du locuteur, montrant ainsi que les menaces les plus redoutables du pseudo Sphinx n'ont pas de prise sur lui. Ses explications dissipent indéniablement toutes les zones d'ombre, et répondent à toutes les interrogations : toutes les oppositions soulignées précédemment, et qui faisaient obstacle dans l'énoncé de l'énigme à la logique de l'ensemble, se trouvent aplanies.

Outre la consécration de l'agilité de Panurge, cette prouesse de lecture permet aux personnages d'être libérés du joug que faisait peser sur eux le redoutable chat fourré. Le déchiffrement, ici moteur de l'action, a une conséquence directe et pragmatique. C'est là un prolongement nouveau, car les autres résolutions remarquables d'énigmes (énigme en prophétie, sens des paroles de Raminagrobis, questions insolubles posées), n'ouvrent pas apparemment sur une possibilité narrative aussi manifeste. Les questions insolubles (« Maniere de ne dormir poinct en chien ? », « Maniere de aequilibrer et balancer la cornemuse de l'estomach, de mode qu'elle ne panche poinct plus d'un cousté que d'aultre ? », Q63, 688) posées à Pantagruel par les passagers du navire immobilisé au large de Chaneph peuvent être considérées comme des problèmes scientifiques, dans la droite ligne des *Problemata*, cependant elles ne sont pas résolues ; c'est un banquet qui finalement allège les esprits, et les voiles. On n'obtiendra jamais de réponse à ces problèmes : le titre du chapitre 64 le dit explicitement, Pantagruel n'est pas le personnage pouvant faire fonction de déchiffreur d'énigmes : « *Comment par Pantagruel ne feut respondu aux problemes propousez* » (Q64, 689). Le personnage s'en tire en disant qu'il aurait beau tout expliciter, « l'estomach affamé n'a poinct d'aureilles, il n'oyt goutte » (Q63, 689).

Evoquons pour finir l'importance de la métaphore. « On peut tirer de bonnes métaphores des énigmes, car les métaphores impliquent des énigmes », dit Aristote dans la

Rhétorique[13]. Dans la recherche et le décryptage de l'énigme, nous avons constaté qu'il était essentiel pour Panurge de pratiquer le sens métaphorique et d'en maîtriser les ressorts ou les pièges éventuels. Il semblerait que ce sens influe considérablement sur l'attitude interprétative du personnage, puisque ce dernier privilégie souvent l'interprétation figurée par rapport au sens littéral. Pour Panurge, il est donc vrai que « les métaphores impliquent des énigmes » : le mouvement de l'interprétation panurgienne traite toute information à la manière d'une énigme. Telle qu'elle se développe dans le *Tiers Livre*, l'interprétation de Panurge procède en effet selon une recherche assez systématique de l'écart. Le « rebours » exercé ici contre toute attente et en dépit de tous les reproches, est aussi une étymologie possible du mot « rébus »[14]. Les interprétations de Panurge, annoncées comme des « rebours », fonctionneraient comme des prouesses de lecture comparables à celles qui régissent la lecture des énigmes ou rébus. Ce don panurgien du sens implicite lui permet d'aller directement vers celui-ci, auquel Pantagruel et ses compagnons n'ont généralement pas songé, au mépris (ou en dépit) du sens plus évident, normatif, ou immédiat. Au fond, l'interprétation de Panurge opère un déplacement des appellations : le sens évident *pour Panurge* consiste dans celui que les autres personnages appelleraient métaphorique. Le sens dit figuré est pour lui un sens littéral. Cette particularité le distingue des autres interprètes, comme le montre la scène qui suit la visite chez Raminagrobis. Panurge y revendique en effet la justesse de l'interprétation figurée qu'il donne des bêtes noires évoquées par le poète Raminagrobis. Voyons les paroles du poète agonisant :

> J'ay ce iourdhuy, qui est le dernier de May et de moy, hors ma maison à grande fatigue et difficulté chassé un tas de villaines, inmondes, et pestilentes bestes, noires, guarres, fauves, blanches, cendrées, grivolées : les quelles laisser ne me vouloient à mon aise mourir (T21, 417)

Panurge voit immédiatement en ces bêtes immondes et importunes une évocation métaphorique des « bons peres mendiants Cordeliers, et Jacobins », ou autres Capucins, reconnaissables par l'analogie aux couleurs mentionnées (« noires, guarres, fauves, blanches, cendrées, grivolées »), qui représenteraient les couleurs des robes des différents

---

[13] *Rhétorique*, III, 2, 1405b.

[14] Cette étymologie, exposée par J.-C. Margolin (*Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 1, ch. 6, p. 288-290), a été proposée par P. Guiraud dans *Les Jeux de mots* (Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1976). J.-C. Margolin la cite p. 288 : « Je préfère penser - mais sans preuves et avec toutes les réserves possibles - que le mot représente *rebous* (*rébus* se prononçait en effet *rebous*) forme du substantif *rebours*, 'contre-pied, contraire de quelque chose, de ce qui devrait être', par ailleurs attesté au sens de devinette en 1665 ». A

ordres. Leur présence d'ecclésiastiques autour de Raminagrobis s'explique par son état d'agonisant qui attend qu'on lui administre les derniers sacrements. Selon cette interprétation métaphorique, Panurge estime que le poète blasphème en chassant les religieux, et cela l'effraye. Néanmoins, Epistémon propose une lecture bien différente des propos du poète, lecture qui paraît plus littérale, puisqu'elle laisse aux « bêtes » leur statut de parasites, estimant que le locuteur a parlé des puces, acariens, vers, et lombrics qu'il aurait dans le corps en raison de sa maladie. Il ajoute, à l'attention de Panurge :

> Vous faictez mal aultrement expousant ses parolles. Et faictez tord au bon Poëte par detraction, et es dictz Fratres par imputation de tel meshain. Il fault tousjours de son presme interpreter toutes choses à bien. (T22, 420)

Cette remarque semble toutefois ironique. L'interprétation de Panurge a en effet toutes les chances d'être la bonne, surtout si on voit, derrière Raminagrobis, la figure de Jean Lemaire de Belges, gallican bien connu. En outre, l'interprétation panurgienne met en perspective une différence capitale de méthode, en posant l'interprétation figurée qui n'est prisonnière d'aucune convention ou bienséance, ni d'aucun préjugé, ni pour un « *bon* poëte », ni pour les « fratres »), quitte à faire du tort à celui qui est traité de blasphémateur, face à la technique interprétative guidée par le principe du Pantagruélisme, exhortant à interpréter toute chose « à bien », de peur de « faire tord » à son « presme » (son prochain). L'interprétation de Panurge ne reconnaît aucune contrainte extérieure propre à limiter son interprétation. Le personnage n'est prisonnier d'aucun respect préalable, et quitte à déplaire, il exerce librement cette aptitude, que personne ne saurait lui disputer : « Aprenez moy », dit-il, à « congnoistre mousches en laict » (T22, 420), c'est-à-dire à voir et à dévoiler l'évidence aveuglante. Cette liberté est un avantage pour la satire.

Le sens connaît des atermoiements, étant ainsi écartelé entre des approches et des méthodes différentes, au fil du dialogue entre Panurge et ses compagnons. Considérons à présent comment Panurge parvient à imposer, pour le faire triompher, son discours interprétatif.

---

l'examen de toutes les hypothèses étymologiques qui existent par ailleurs, celle de P. Guiraud paraît la plus vraisemblable, ce que confirme J. Céard (voir *Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 1, p. 290).

B. PANURGE ARCHITECTE DU SENS

Les échanges de vues entre Panurge et les membres de la compagnie de Pantagruel concernent essentiellement dans le *Tiers Livre* le sens à donner aux messages entendus. Cela s'applique particulièrement aux énoncés qui ne sont pas intelligibles immédiatement, soit parce qu'ils sont mystérieux, soit parce que, étant équivoques, ils peuvent donner lieu à plusieurs interprétations. Ces signes, linguistiques ou non, appartiennent principalement à la première partie des consultations, car le mystère des formulations obscures est surtout le fait de l'ensemble des prophéties divinatoires. Il convient d'ajouter à cette série la consultation finale de Triboullet : à son tour, elle comporte une apparence énigmatique qui engendre deux interprétations différentes, comme l'annonce une remarque de Pantagruel[15] et le titre du chapitre : « *Comment Pantagruel et Panurge diversement interpretent les parolles de Triboullet* » (T46, 492). Panurge assume alors le rôle de contradicteur systématique de l'interprétation avancée par Pantagruel. Compte tenu de sa position spécifique dans le texte – il est le principal intéressé, puisque c'est son avenir qui est censé être touché par les avis – on peut dire qu'il n'est pas objectif et qu'il recherche invariablement la solution qui sera à son avantage. Ce constat paraît pourtant peu satisfaisant, car il ne rend pas compte des résistances du sens, des chicanes empruntées par l'interprétation, ni de la manière dont Panurge finalement l'emporte dans le dialogue. L'examen des mécanismes qui régissent les glissements de sens et ses chemins retors aide à déterminer la « panurgie » du personnage, c'est-à-dire l'astuce – doublée du doute méthodique – dont il fait preuve dans la recherche et la mise en branle du sens. Son agilité s'impose à présent non dans la perspective d'un déchiffrement virtuose dont lui seul est capable, mais plutôt dans le sens d'une force contestataire, rappelée par le constant recours à l'expression « au rebours » qui ouvre ses interventions ; ces mots n'apparaissaient pas lors du déchiffrement des énigmes. L'interprétation adverse est rendue tout d'abord par la multiplication et la variation libre des sens à donner à ce qui a été entendu ou vu.

[15] « En iceulx [propos] j'ay noté *mysteres insignes*, et plus tant que je souloys ne m'esbahys de ce que les Turcs reverent telz folz comme Musaphiz et Prophetes » (T45, 491 ; nous soulignons).

I. L'interprétation comme inversion

Description théorique

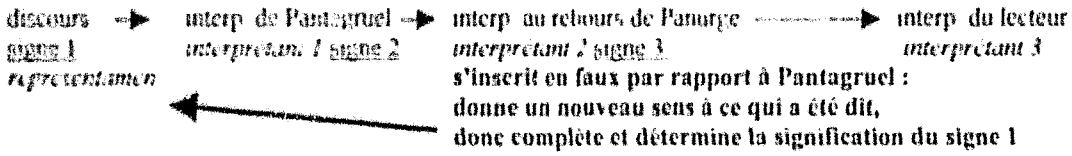
Pour envisager le mouvement du sens dans les controverses du *Tiers Livre*, les écrits de Charles S. Peirce[16] sur les signes et leurs interprétants nous serviront de cadre théorique. Selon le philosophe, le signe, qu'il appelle le « *representamen* » de l'objet, représente l'objet et en dit quelque chose (« tout ce qui communique une notion définie d'un objet, de quelque façon que ce soit », 1.540), mais il ne peut pas faire connaître l'objet si ce dernier est totalement inconnu de celui qui perçoit le signe (2.231). Néanmoins, il provoque chez le destinataire un « interprétant » du premier signe, signe second défini comme l'« effet signifié du signe » ; on peut le diviser en trois classes. En premier lieu l'interprétant « affectif », immédiat, et souvent traduit par un sentiment, qui peut être le seul effet signifié produit par le signe (4.53, 5.475-476) ; puis l'interprétant « énergétique », qui consiste en un acte singulier, d'ordre « dynamique » (4.536) ; enfin l'interprétant « logique », d'un genre intellectuel, qui permet de changer d'avis sur le *representamen*, en forgeant différentes conjectures susceptibles de modifier l'interprétation habituelle que nous nous faisons des choses représentées (4.536). Les trois sujets (objet – signe – interprétant) coopèrent et agissent en interaction, selon une influence « triadique » (5.484, 2.274). L'idée à laquelle le signe donne naissance est donc un « interprétant », lié à l'action du signe, qui peut elle-même être de deux ordres : soit l'acte de signifier est lié à une action concrète et particulière, accidentelle et déterminée par un contexte précis, soit il obéit à une règle ou une habitude. Dans les deux cas, l'interprétant demeure un signe renvoyant à son tour à un autre signe, ou interprétant, « et ainsi de suite *ad infinitum* », dit Peirce (2.303, 1.339). La série des interprétants permet une connaissance finalement plus complète du signe premier (le *representamen*), car chaque interprétant enrichit le précédent d'une nuance nouvelle, elle-même engendrée par ce même précédent interprétant. Le déroulement de la chaîne des interprétants est donc souhaitable ; il serait impossible d'arriver directement au dernier interprétant, c'est-à-dire à l'interprétant sur lequel on décide d'arrêter la progression – même si théoriquement, la série est supposée infinie. En outre, chaque interprétant dépend de l'expérience individuelle de celui qui le propose, qui

[16] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, éd. G. Deledalle, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978. Les références numérotées que nous donnons à la suite des citations sont celles des paragraphes d'origine des *Collected Papers*, tels qu'ils sont retranscrits par G. Deledalle.

varie selon ses préoccupations du moment[1]. Ceci sera important pour différencier l'interprétation émise par Panurge de celles des autres personnages, lesquels ont, d'après la distribution des rôles, moins de souci et d'investissement direct dans le résultat de la prophétie.

Ce préambule théorique nous permet tout d'abord de comprendre l'enchaînement des interprétations, et par conséquent le déroulement des séances de discussion qui suivent les consultations énigmatiques.

Le *representamen*, ou signe 1, est la parole ou le geste divinatoire. L'opacité de ceux-ci, interdisant l'accès au sens, reclame un déchiffrement, assuré en premier lieu par Pantagruel, au cours d'une interprétation que nous pouvons appeler signe 2 : c'est le premier interprétant. L'interprétation « au rebours » de Panurge s'inscrit en faux par rapport à l'interprétation précedente, mais est rendue possible, cependant, par celle-ci : elle considère comme signe contestable moins le message sibyllin que l'interprétant qu'en a proposé Pantagruel. C'et interprétant 2 investira donc d'une nouvelle signification le discours premier (ou signe 1), de façon à dépasser le premier interprétant proposé (ou signe 2). C'est ainsi qu'il complète et détermine la signification du signe 1, à savoir le *representamen* que constituait la parole oraculaire. Le processus se reproduit de la même façon à chaque fois qu'un nouveau *representamen* est analysé par les deux protagonistes (à chaque nouveau vers de Virgile, à chaque strophe du carmen de Panzoust, à chaque geste ou élément de discours de Triboullet). Quant au lecteur, il peut à son tour avoir un rôle dans la relation sémiotique, puisqu'il lit l'interprétant 2 de Panurge comme un troisième signe, susceptible encore de fabriquer un interprétant 3.



De fait, Panurge parle le plus souvent en second, et il semble parfois que le signe qui importe le plus dans son discours soit l'interprétant 1, à savoir le discours glossateur de Pantagruel. Le processus ressemble à celui qui est à l'œuvre dans la liste dialoguée du

[1] G. Deledalle, auteur de l'édition des écrits de C. Peirce (*Ecrits sur le signe*, *op. cit.*, 1978), donne ainsi comme exemple : « Qu'on parle devant diverses personnes d'une grenade, l'interprétant variera de l'une à l'autre selon son métier ou ses préoccupations : le soldat pensera 'arme', la ménagère 'fruit' » (p. 228).

blason du fou, où le lecteur peut aisément reconnaître un mouvement de surenchère de la part de Panurge, lequel, invariablement, ajoute un terme à celui qui précède, et toujours en fonction de celui qu'a prononcé Pantagruel. Ses interventions sont ainsi motivées, voire provoquées et façonnées par celles du géant, sans lesquelles elles n'auraient pas lieu d'être[8]. Le trajet verbal et logique du dialogue interprétatif est ainsi comparable à celui de la liste des fols : dans les deux cas en effet, que ce soit par l'emploi d'un épithète ou par le discours exégétique, les paroles de Panurge qualifient ce qui a été entendu dans la bouche de Pantagruel, de manière à dépasser ses propos. L'escalade des interprétations dans le texte de Rabelais s'apparente à une surenchère, dans la mesure où chaque nouvelle interprétation vient se superposer à l'interprétation précédente, sans l'annuler mais en la renversant au moyen du doute. La surimpression des deux interprétations alors obtenue permet parfois au lecteur d'extraire de l'accumulation contradictoire un sens cohérent, mais la plupart du temps, pour lui comme pour les personnages concernés, cette addition d'interprétations ne mène qu'à une instabilité, et des incertitudes plus grandes. Comment déterminer laquelle doit l'emporter ? La juxtaposition des gloses est extrêmement déroutante. La pertinence du processus est donc sans doute contestable dans la perspective d'un éclaircissement. Cependant, il semble que la visée soit d'un autre ordre, tant Rabelais se plaît à montrer les échanges de sens, et les joutes qui en ressortent.

Constructions panurgiennes : l'ouverture du sens

Comment Panurge s'y prend-il pour construire le sens ? La tactique de la surenchère se double d'une qualité de « bon topiqueur », déjà remarquée par Pantagruel au début du *Tiers Livre*. Il semble qu'en vertu des capacités de décryptage que les autres ne sauraient lui disputer, et que nous avons examinées grâce aux déchiffrements d'énigmes, Panurge soit capable de faire circuler le sens de manière plus vive que les autres personnages. Son statut d'« expert » en la matière lui confère la connaissance de tout sens implicite et explicite dont peuvent être chargés les signes. Par exemple, il n'interprète pas « cornes » comme le symbole du cocuage, ainsi que le voudrait la convention dont Pantagruel se fait l'écho. L'épisode de la compréhension du songe montre assez que pour Panurge les cornes

[8] Pour plus de précisions sur le dialogisme comme principe de fabrication de la liste, voir M.-L. Demonet, « Le blason du fou (*Tiers Livre*, ch. 38) » (art. cit., 1988), et notre article intitulé « Trois détours signifiants » (art. cit., 2000).

peuvent être des cornes d'abondance, ou les cornes du satyre. Dans ce dernier cas, elles n'ont pas non plus forcément une connotation négative, pour le futur mari qui déduit de ce signe qu'il montrera une activité sexuelle débridée et infatigable digne d'un satyre. Panurge met ainsi en lumière d'autres virtualités, en forme de qualités, contenues dans le mot « corne ». Nous sommes alors bien loin des cornes de cocu qu'avait cru voir Pantagruel[19].

De la même manière, lors de l'interprétation des vers de Virgile, il choisira dans le *representamen* « Déesse » les qualités (ou « fondements », selon la terminologie peircienne) de Vénus qui lui conviennent, la beauté notamment, tandis que Pantagruel avait fondé son interprétation sur l'hypothèse qu'il s'agissait de Minerve, « Vierge tresredoubtée, Déesse puissante, fouldroiante, ennemie des coquz, des muguetz, des adulteres » (T12, 385). En outre, « Dieu » signifie pour Panurge Jupiter, interprété comme un « ruffien », « infame », « paillard » (386), c'est-à-dire tout à fait à l'opposé de ce qu'entend Pantagruel, qui décrit le même dieu en majesté, le qualifiant de « tonnant, fouldroyant des cieux » (385). Panurge choisit de remplir ces mots génériques soit d'un nom propre différent de celui que choisit Pantagruel, soit du même nom mais en le déclinant selon une nuance sémantique différente de ce nom[20] : dans les deux cas, l'opération de Panurge ouvre l'espace de la controverse, car elle donne lieu à un interprétant diamétralement opposé à celui de Pantagruel. L'interprétation de Panurge atteste d'une ouverture à tous les sens possibles d'un même substantif, comme cela avait été pratiqué pour le mot « corne ». Les deux interprètes opèrent dès lors selon une méthode qui emprunte deux trajets distincts. D'un côté, Pantagruel se flatte de « dénoter » (voir T12, 387 : deux occurrences de ce verbe), de l'autre Panurge fait mine de dénoter : « au rebours ce vers denote... », dit-il (*ibid.*). Cependant, en cherchant systématiquement des sens moins usuels que les dénotations de dictionnaire que lui propose Pantagruel, Panurge s'aventure vers la connotation : il privilégie des sens moins usités, ou très éloignés du contexte dont il est

[19] Nous nous sommes livrée à une étude plus approfondie de cet épisode à l'occasion d'une communication pour le colloque de Cerisy-la-Salle en août 2000, « Cornes et cornemuses : Panurge architecte et maître du sens », à paraître dans les Actes du Colloque « Rabelais, la question du sens », éd. J. Céard et M.-L. Demonet.

[20] Il importe en outre de rappeler que ces vers ne sont pas choisis au hasard par Rabelais. On retrouve à peu de choses près les mêmes extraits dans le *De ritu primogenitorum* d'André Tiraqueau, ainsi que l'a montré J. Céard (*La Nature et les prodiges*, *op. cit.*, 1996, p. 136). Selon M. Huchon, la diversité des interprétations de Panurge et de Pantagruel sur ces vers de Virgile « pourrait renvoyer métaphoriquement à la diversité des interprétations sur la IVe bucolique (...) qui, marquée au fer du néopythagorisme, a donné matière à d'abondantes gloses » (« La poétique dévoyée du *Tiers Livre* », art. cit., 1996, p. 105-106).

question : ces sens de corne d'abondance ou de satyre existent incontestablement, mais ils constituent un écart par rapport au contexte d'apparition des cornes dans le songe. En sollicitant ces significations à contre temps, voire apparemment à contre emploi, Panurge opère une distorsion momentanée du contexte. Toutefois, c'est pour mieux y revenir : l'abondance matérielle promise par la corne d'abondance, et la plénitude sexuelle supposée par l'activité infatigable du satyre permettent finalement de retrouver le contexte du mariage.

Constructions panurgiennes : le parallèle et le divergent

La question déterminante dans l'élaboration du sens est ce[illegible] choix à opérer parmi des topiques. Ce choix initial définira le trajet comme un choix entre différents chemins qui, partant d'un même point, ne mèneraient pas du tout à la même destination. Cela est manifeste lors du face-à-face qui confronte Panurge à frère Jean. La question est de savoir si les cheveux blancs signifient bien un vieillissement général des facultés, comme le suppose le moine, qui prend argument de ce sens pour convier Panurge à profiter de la vigueur que lui donne sa jeunesse tant qu'il en est encore temps :

> Quand les neiges sont es montaignes : je diz la teste et le menton, il n'y a pas grand chaleur par les valées de la braguette (T28, 438)

Panurge répond alors à son compagnon : « tu n'entends pas les Topiques », et il expose ce qu'il faut comprendre – sous-entendant que lui, en revanche, entend les topiques. Celle-ci est un lieu commun à l'époque, présentant une argumentation « par le haut et par le bas » : selon la loi de l'universelle analogie qui relie macrocosme et microcosme, la montagne est l'image de la tête, tandis que les vallées représentent la braguette. Panurge s'inscrit en faux par rapport à l'universelle harmonie : l'interprétant le plus convenable selon les topiques panurgiennes est celui qui lit, dans le cheveu qui blanchit, non l'absence de vigueur sexuelle mais à l'inverse un regain de vitalité. Par la mise en parallèle de sa proposition et de celle de frère Jean, il emprunte pour le même « lieu » (montagnes / vallées, haut / bas) un raisonnement divergent, choisissant un interprétant contraire qu'il justifie d'une manière à la fois poétique et empirique. La métaphore du froid de l'hiver, envahissant montagnes et vallées, est jugée inadéquate, par le rappel de « l'expérience » :

> Quand la neige est sus les montaignes : la fouldre, l'esclair, les lanetz, le mau lubec, le rouge grenat, le tonnoire, la tempeste, tous les Diables, sont par les

> vallées. En veulx tu veoir l'experience ? Va on pays de Souisse : et consydere le lac de Wunderberlich à quatre lieues de Berne, tirant vers Sion. (*ibid.*)

C'est une couleur chaude, le rouge grenat, qui siège par les « vallées », c'est-à-dire dans le bas, quand le blanc est en haut. Bien plus, changeant de topique, mais gardant l'interprétation par les couleurs, Panurge prend argument de celles du poireau, élément du macrocosme dont l'observation (l'expérience) montre que la blancheur de la tête n'exclut pas la verdeur de l'autre extrémité.

> Tu me reproches mon poil grisonnant, et ne consydere poinct comment il est de la nature des pourreaux, es quelz nous voyons la teste blanche, et la queue verde droicte et viguoureuse. (*ibid.*)

Comme cela avait été le cas lors des décryptages d'énigmes, la méthode empirique aide au déchiffrement, et à la découverte des significations ; elle est ici relayée par la métaphore et la comparaison. Pour Panurge, il n'y a pas, pour la blancheur des cheveux, un seul sens possible, mais le sens est à construire par la revue des différents interprétants, puis par un choix parmi ces virtualités. L'interprétation selon la topique panurgienne du poireau ridiculise le raisonnement habituel par le *topos* du haut et du bas, en montrant jusqu'à quelles limites on peut le pousser.

Ce sont donc tous les interprétants simultanément possibles qui, en tissant les « fils » sémantiques, permettent au sens de se construire. Les interprétations différentes de Panurge et de Pantagruel sont [illegible]ndre comme un tableau des divers sens envisageables pour un même si[illegible]ns le fait de battre sa femme. La controverse au sujet du sens à donner à ce[illegible]e à l'époque ; J. Céard en expose ainsi les termes : tantôt on considère que ba[illegible] sa femme était une preuve d'amour, tantôt que cela détruit l'amour (selon le proverbe « Au battre faut l'amour », rébus picard n°13, ou « A battre toutes amours faillent »)[21]. D'autres proverbes évoquent la nécessité de battre sa femme pour qu'elle s'en porte mieux et effectue les tâches ménagères sans broncher (« Bon cheval, mauvais cheval veut l'éperon / Bonne femme, mauvaise femme veut le bâton »), ou encore supposent que le bâton est le garant de la tranquillité de l'époux (« Qui bat sa femme, il la fait braire / Qui la rebat, il la fait taire »)[22]. Les deux voix de Panurge et de Pantagruel se font l'écho des débats qui prévalent alors. Chaque voix incarne un point

[21] Voir J. Céard, *Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 1, p. 116-117.

[22] Le premier proverbe est angevin, le second est issu des *Sérées* de Guillaume Bouchet ; tous les deux sont cités par J. Céard, *Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, p. 117.

de vue, comme c'est le cas dans certains dialogues écrits à cette période. L'organisation est ici moins apparente que dans un dialogue, dans la mesure où elle ne procède pas de façon construite, mais par touches disséminées dans le texte, et cependant récurrentes – c'est l'une des obsessions du discours de Panurge que cette crainte d'être une fois marié, cocu, battu, volé par sa femme. La question du mari battant sa femme intervient d'abord pendant la lecture des vers de Virgile. Panurge assure qu'il la battra « en Tigre si elle [le] fasche. Martin baston en fera l'office. » (T12, 387), puis après les vers suivants, il assure que l'amour parfait ne saurait se passer de « ces petites noyzettes, ces riottes qui par certain temps sourdent entre les amans, sont nouveaulx refraischissements, et aiguillons d'amour » (*ibid.*). Pantagruel ne considère que l'aspect déshonorant de l'action, puisque selon lui c'est sa femme qui battrait le mari Panurge. La question se pose de nouveau avec le fou à la fin de l'ouvrage. Le coup de Triboullet sur l'échine du consultant est le signe des coups que recevra bientôt Panurge de sa femme, les deux interprètes s'accordent sur ce point. Mais Panurge donne encore à ces coups une connotation positive, en considérant d'abord que cela ne s'adressant pas forcément à lui (l'émetteur est un fou, et ne sait pas ce qu'il fait)[23] ; puis, dans l'hypothèse où cela pourrait le concerner, il déclare que ce ne sont pas des coups, mais des « nazardes », c'est-à-dire de petites tapes données sur le nez sans intention de faire mal, simplement pour taquiner :

> Il me nazardoit. Ce seront petites follastries entre ma femme et moy, comme advient à tous nouveaulx mariez (T46, 494).

Le rusé interprète est capable de faire appel à d'autres moyens pour discréditer le sens que donne Pantagruel. Lors de l'interprétation du songe, afin de mieux appuyer sa contestation de l'inférence « cornes = cocu », Panurge admet qu'elle puisse exister, mais il n'énonce que des contre-exemples, et pratique alors la réfutation, suivie d'une proposition personnelle. Il évoque ainsi des divinités mythologiques qui sont cornues, mais qui pour autant ne peuvent être traitées de cocues, sauf à leur manquer de respect. Panurge élabore son propre sens en commençant encore par un parallélisme (entre un Panurge cornu et divers autres personnages notoirement cornus), puis en organisant une divergence, qui tend à prouver que le sens est divers, même quand les choses paraissent semblables. La liste des dieux concernés emporte l'adhésion par le nombre de ses termes, la quantité fait loi, tenant lieu de preuve. Panurge énumère les cornes de Diane, de Bacchus, de Pan, de Jupiter

[23] « Il ne le faisoit par mal. Il pensoit frapper quelque paige » (T46, 494).

Amon. Si tant de dieux prestigieux portent des cornes, cela voudrait dire, suivant le raisonnement de Pantagruel, que ce sont des cocus. Or il est impossible que tant de dieux prestigieux soient tous cocus : il ressort de l'accumulation produite par Panurge un défaut de logique dans le raisonnement de Pantagruel. C'est donc en reprenant l'hypothèse interprétative de Pantagruel que Panurge a réussi à imposer la sienne, car il a démontré, en changeant de contexte, que la règle sémiotique de son adversaire ne fonctionnait pas à coup sûr. Son attention s'est portée sur l'interprétant de Pantagruel (« individu cornu = individu cocu ») qu'il a traité comme le véritable signe à interpréter : le dialogue s'organise en déroulant la chaîne peircienne des interprétants ; il n'en reste pas moins que chaque nouvel interprétant, même s'il ne prend pas en compte directement le signe 1 (les cornes), finit par l'enrichir et le déterminer plus précisément que ne le faisait l'interprétant précédent.

Construction du sens par la jonglerie sémantique et syntaxique : les délices de l'implicite

Pourtant, le changement de contexte ne prouve rien, puisque le sens dépend aussi du contexte ; il est bien naturel qu'il soit modifié si le contexte l'est. Le glissement syllogistique est donc plutôt trompeur et peu fiable. Panurge use souvent, du reste, de procédés spécieux pour faire triompher son interprétation. En l'occurrence, il est capable de jouer sur les mots. Il fonde sa compréhension sur une lacune ou une imprécision de l'énoncé, qui tient à la langue dans laquelle il est formulé. L'absence de mention du pronom sujet en latin dans le vers « Membra quatit... » provoque l'incertitude, brèche dans laquelle s'engouffre Panurge. Cela permet en effet deux possibilités : soit un sujet féminin, solution choisie par Pantagruel (« *elle* vous battera dos et ventre », T12, 387 ; nous soulignons), soit un sujet masculin, choix de Panurge qui explique que c'est lui qui bat sa femme, et non l'inverse. Panurge bâtit le sens qu'il impose sur une ambiguïté.

> Au rebours (respondit Panurge). C'est de moy qu'il prognostique, et dict que je la batteray en Tigre si elle me faſche. (*ibid.*)

En réalité, aucune des deux solutions n'a plus de poids que l'autre, si bien qu'il semble que l'interprétation de Panurge ait pour fonction de révéler que celle de Pantagruel n'avait pas d'épaisseur avérée. Effectivement, rien ne peut prouver que Pantagruel a raison ou tort, mais l'alternative de Panurge, exposant une autre solution opposée mais tout aussi

recevable grammaticalement, démontre que Pantagruel n'a pas forcément raison. La deuxième solution vient simplement mettre en doute la première. Le lecteur en déduit que plusieurs interprétations sont possibles pour un même énoncé. Contrairement à l'énigme, l'énoncé problématique et mystérieux peut contenir plusieurs solutions.

Les glissements qui s'opèrent d'une interprétation à l'autre ont dès lors autant – sinon plus – d'intérêt que les interprétations elles-mêmes. D'un côté, Panurge subit, de l'autre il agit ; l'interprétation lui donne soit un statut d'objet, soit un statut de sujet. Un phénomène similaire se produit lors de l'attribution de la « cornemuse de Buzançay » dont parle le fou Triboullet. Pantagruel considère deux solutions parallèles : d'une part la cornemuse désigne Panurge, à la façon d'une apostrophe insolente, mais dans le même discours le géant explique d'autre part qu'elle désigne aussi sa future femme :

> Dict oultre, que *serez la cornemuse de Buzançay*, c'est à dire, bien corné, cornard et cornu. (...) vous pareillement, cuydant quelque femme de bien et d'honneur espouser, *espouser une femme* vuyde de prudence, pleine de vent d'oultrecuydance, criarde et mal plaisante, *comme une cornemuse*. (T46, 493 ; nous soulignons)

Pantagruel, pour la première interprétation, se fait l'écho des associations médiévales selon lesquelles la cornemuse, instrument constitué d'une flûte et de poches se gonflant et se dégonflant, est l'image d'organes sexuels masculins peu vigoureux[24]. Ce sens, symbolique, se fonde sur une analogie de forme, et engage des conséquences. Si l'homme est comparé à une cornemuse, c'est qu'il n'exerce pas son devoir conjugal, ce qui l'expose au risque d'être cocu et moqué. Mais le sens symbolique n'est présent qu'en arrière-plan. Pour Pantagruel, si Panurge peut être assimilé à une cornemuse, c'est avant tout parce que comme le mot qui désigne l'instrument, il porte « cornes » : c'est là l'élément commun entre le signifiant du mot et l'apparence physique de Panurge. Le mot est décomposé comme on le fait dans les jeux de déchiffrement, rébus ou mots croisés[25]. La seconde

[24] Ce sens obscène de la cornemuse est évoqué par M. Camille (*Images dans les marges*, *op. cit.*, 1997, p. 49) et développé dans l'article de J. Gagné (« L'érotisme dans la musique médiévale », dans *L'Erotisme au Moyen-âge*, 1977, p. 83-107.), voir aussi M. Clouzot pour les connotations de luxure attachées à l'instrument (« La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 42, 1999, p. 323-342)

[25] C'est ce que fait Panurge dans l'île des Alliances, lorsqu'il propose une charade plaisante dont la réponse est « cornemuse » : « Un bacchelier en busche passant dist a une jeune bachelette : « Hay, hay, hay. Tant y a que ne vous veidz Muse ! » – Je vous voy (respondit elle) Corne voluntiers ! » « Accouplez les (dist Panurge) et leurs soufflez au cul. Ce sera une cornemuse » (Q9, 558). Par l'association de deux signifiants différents, Panurge obtient un seul mot complet, quand les autres personnages obtenaient le plus souvent une

possibilité que donne Pantagruel s'attache davantage à la particularité de fonctionnement de l'instrument de musique. Elle est plus concrète, mais, comme elle est appliquée à une personne, elle va de nouveau engendrer une interprétation métaphorique : le vent devient celui de l'outrecuidance, le son criard et déplaisant celui de sa voix.

Selon l'interprétation de Panurge, la cornemuse est aussi utilisée pour désigner une personne, mais il n'envisage pas que le comparé soit autre que sa future femme. Le langage métaphorique est pris sous un nouvel angle, car Panurge ne retient pas les sèmes « outre pleine de vent », « musique criarde », ni la forme de l'instrument. Pour sa part, il s'attache davantage au complément « de Buzançay », qui signale implicitement la beauté de la cornemuse, puisque le village de Buzançay en a fait sa spécialité. En outre, par sa situation géographique, Buzançay évoque pour Panurge des images de bergères rustiques et « eschevelées, es quelles le cul sent le Serpoullet », qui satisfont ses goûts simples. C'est seulement à ce moment du cheminement du sens que reparaît la musique de l'instrument, lorsque Panurge referme la métaphore dans une clausule qui synthétise et justifie *in fine* la désignation de sa femme par l'image d'une cornemuse : « plus me plaist le son de la rusticque cornemuse, que les fredonnements des luez, rebecz, et violons auliques » (T46, 494).

Un renversement comparable se mettra en place lors des lectures différentes que les deux protagonistes feront de l'exclamation de Triboullet, « guare moine ». Le destinataire de cet énoncé reste implicite, car Triboullet ne le précise pas. L'interprétation dépend alors de la supposition que feront les interprètes pour remplir cet emplacement vide. Pantagruel suppose que le fou s'adresse à Panurge (« Il *vous* dist 'Guare moine' » T46, 492 ; nous soulignons), tandis que Panurge comprendra qu'il s'est adressé à sa future femme (« il dict *à ma femme* 'guare moine' », 493 ; nous soulignons). Panurge construit le sens encore une fois sur une imprécision, dont il se sert comme d'une liberté qu'il met à profit en se livrant à une substitution de destinataires. Le « moine » est alors affecté d'une signification bien innocente. Dans l'interprétation de Pantagruel, le moine était agent et cause de l'adultère, Triboullet conseillait donc à Panurge de s'en garder, tandis que dans l'interprétation de

longue expression composée de plusieurs mots. Panurge utilise donc le procédé de la charade de manière plus dense. Les deux entités distinctes se rattachent pour former un mot qui délimite un sens apparemment musical, lequel s'efface bientôt devant les connotations carnavalesques de l'instrument, indiquées par la mention du « souffle au cul » : le souffle effectivement nécessaire au bon fonctionnement de l'instrument est transformé en une évocation du pet inversé, jeu burlesque dont le plaisir vient du renouvellement des connotations sous la forme de l'inversion. Nous détaillons plus précisément le phénomène dans notre communication (déjà citée) au colloque de Cerisy.

Panurge, le moine est un moineau, oiseau que sa femme affectionne et garde auprès d'elle. Le changement de destinataire, transféré sur la femme et ses occupations frivoles, a permis parallèlement le glissement de l'humain dangereux et coupable à l'animal vulnérable et fragile avec lequel une femme passe son temps innocemment. La consonance des signifiants a offert la possibilité rhétorique d'un tel décalage. Panurge et Pantagruel ont tous deux exposé leur compréhension littérale de l'expression « guare moyne », le premier sens littéral étant « fais attention au moine », le second « prend garde au moineau ». Panurge a retourné la signification, mais sans avoir recours, cette fois, au sens figuré, qui serait simplement « fais attention ». Ici, Panurge profite du fait qu'on ne peut pas connaître l'intention de l'émetteur d'un énoncé oraculaire, et encore moins celle d'un fou. L'ambiguïté sur le sens à donner à ce type d'énoncé n'est dès lors pas du côté de l'émetteur, mais vient seulement du récepteur.

Les interprétations retournées de Panurge disent la possibilité de tourner en dérision l'image du monde que propose Pantagruel, surtout quand l'interprétation que suggère Panurge en vis-à-vis semble spécieuse. Bien qu'il ne soit vraiment pas recevable, le sens panurgien est pourtant bien là, occupant dans le texte un volume comparable à celui de Pantagruel. La possibilité de récuser une interprétation qui a la force incontestable de l'évidence, qui de surcroît est donnée comme première, puis de l'inverser, et de la retourner, est rendue effective par le recours à différents artifices : la réfutation, l'ouverture du sens, la mise en parallèle, la jonglerie verbale et le jeu sur l'implicite. Panurge pratique ce que Tabourot appelle un « entend-deux » ou un « entend-trois »[26], c'est-à-dire qu'il dédouble le sens d'une expression, « entendant » deux ou trois significations au lieu d'une. Ce personnage, doté d'une double ou triple entente, peut être nommé un « bon entendeur ». Non seulement il peut entrevoir plusieurs significations sous un seul mot, mais il comprend tout à demi mot[27]. La manière tout à fait étrange, et parfois presque invraisemblable, dont Panurge retourne la prophétie à son avantage, est en outre au service de la dérision : le va-et-vient entre les sens, et l'attente par le lecteur de l'interprétation panurgienne, constituent une des forces comiques indéniables du texte. Le texte ne fait réellement triompher ni un sens ni l'autre ; le sens demeure alors à la croisée des chemins, à l'instigation principale de

[26] Tabourot des Accords, *Bigarrures*, livre I, chapitre VI.

[27] J. Céard rappelle que l'expression présente dans un rébus, « à bonne entente », est à envisager dans ce sens qui se rapproche de celui de l'Evangile : « qui potest capere capiat » ; il cite aussi l'expression

Panurge. Sans son discours divergent, le sens serait définitivement établi par le péremptoire Pantagruel, dont les interprétations sont seulement de l'ordre du plus vraisemblable. Panurge, en les contredisant, montre simplement qu'elles ne sont *que* vraisemblables, qu'il est dès lors impossible de les tenir pour certaines, puisqu'elles reposent sur la *doxa*, et non pas sur une vérité scientifique. Or, l'esprit corrosif dont le dote Rabelais, doublé d'un pouvoir inné d'inversion que le lecteur a vu à l'œuvre dans les polissonneries du *Pantagruel*, met en doute et désamorce les interprétations du géant pour leur retirer leur pouvoir convaincant. A son tour, le lecteur est invité à suivre l'exemple de ce lecteur idéal qu'est Panurge, si l'on se rappelle les injonctions de l'auteur dans les prologues. Il convient pour tout lecteur de n'être pas dupe de l'apparence, mais d'interroger toute solution donnée immédiatement, et d'emblée trop parfaite. Le sens est à construire, selon les plans au rebours de l'architecte Panurge, si l'on prétend ne pas se laisser prendre au piège trompeur des lièvres cornus et oisons bridés dessinés sur les boîtes.

2. L'interprétation comme dédoublement

L'équivoque grammaticale ou sémantique contenue dans les énoncés énigmatiques devient paradoxalement le moyen le plus à même de justifier la variation des interprétations et l'inversion du sens que pratique Panurge. La construction de la signification se fonde sur le doute lié à l'amphibologie des expressions, et s'élabore ensuite grâce à l'astuce de l'interprète. Le bilinguisme franco-latin permet en outre de plus grandes acrobaties, en augmentant les possibilités d'ambiguïtés. Cependant, la juxtaposition des sens permet aussi aux interprétations littérale et figurée de se côtoyer. L'essentiel ne réside pas alors dans l'opposition des résultats obtenus ; il s'agit plutôt de distinguer deux méthodes, deux types d'approche interprétative. Plusieurs épisodes proposent ainsi un dédoublement de l'interprétation, montrant successivement un sens littéral et un sens figuré : c'est le doublet, et la juxtaposition des deux techniques différentes, qui constituent l'intérêt principal de la séquence interprétative.

proverbiale « à bon entendeur il ne faut qu'un mot », empruntée à H. Estienne, *De la precellence du langage françois* (*Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 170-171).

Pour les vers de la Sibylle de Panzoust par exemple, Panurge avance une lecture contraire à la lecture allégorique de Pantagruel. Le « bon bout » a pour l'intéressé un sens sexuel évident, renforcé par le verbe « sucer » :

> (...) c'est le baston à un bout, qui me pend entre les jambes. Je vous sure et promectz que tousjours le maintiendray succullent et bien avitaillé. Elle ne le sugcera poinct en vain. Eternellement y sera le petit picotin ou mieulx. (T18, 406)

Panurge précise aussi que c'est parce que l'interprétation figurée qu'en a proposé Pantagruel ne le satisfait pas qu'il choisit cette autre lecture, annoncée aussi comme allégorique :

> Vous exposez allegoricquement ce lieu, et le interpretez à larrecin et furt. Je loue l'exposition, l'allegorie me plaist, mais non à vostre sens. (*ibid.*)

Au paragraphe suivant, le même Panurge reprochera cette fois à Pantagruel une interprétation trop littérale, et prendra la défense de la lecture figurée :

> Le quart dict. Ma femme me l'escorchera, mais non tout. O le beau mot. Vous l'interpretez à batterie et meurtrissure. C'est bien à propous truelle, Dieu te guard de mal masson. Je vous supply levez un peu vos espritz de terriene pensée en contemplation haultaine des merveilles de Nature : et icy condemnez vous vous mesmes, pour les erreurs qu'avez commis perversement exposant les dictz prophetiques de la Dive Sibylle. (T18, 407)

Panurge affirme à présent que la « terriene pensée » doit s'élever dans la mesure où le message à interpréter est d'ordre divin. Toute interprétation littérale est jugée « perverse », au sens étymologique le plus fort : elle détourne l'esprit de la prophétie, elle la trahit. Panurge met en cause la méthode inadaptée de son compagnon par une boutade en forme de quolibet (« c'est bien à propous truelle.. »). En présence de paroles prophétiques, Panurge clame qu'il convient d'élever son esprit, en « contemplation haultaine ». Cependant, aussitôt après ces invitations à l'élévation, Panurge se livre à l'interprétation la plus triviale et basse qui soit du verbe « escorcher ». Elle lui vient, déclare-t-il, d'un moine – au nom déjà douteux et peu propice à « contemplation haultaine » – le Frère Artus Culletant... Celui-ci lui a confié cette glose alors qu'ils mangeaient tous deux des « godiveaulx », ou petites andouillettes – dont il n'est nul besoin de préciser la forme phallique. Plusieurs images évoquant l'obscénité sont donc réunies alors que commence l'explication la moins élevée possible :

> Les femmes au commencement du monde, ou peu après, ensemblement conspirerent escorcher les homes tous vifz, par ce que sus elles maistriser vouloient en tous lieux. Et feut cestuy decret promis, confermé, et juré entre elles

> par le sainct sang breguoy. Mais ô vaines entreprinses des femmes, ô grande fragilité du sexe feminin. Elles commencerent escorcher l'home, ou gluber, comme le nomme Catulle, par la partie qui plus leurs hayte, c'est le membre nerveulx, caverneulx, plus de six mille ans a , et toutesfoys jusques à praesent n'en ont escorché que la teste. (T18, 407-408)

Finalement, Panurge déçoit radicalement les attentes, y compris celles qu'il ménage lui-même : son annonce de « contemplation haultaine » trompe le lecteur, car elle cache en réalité de façon bien malicieuse une interprétation plutôt leste. L'adjectif « haultain » est donc annoncé ici ironiquement, car il est finalement utilisé à contre emploi : ce « haut » regarde plutôt vers le bas. C'est de cette manière qu'il peut rappeler la question très controversée du « plus hault sens » qui agite le prologue du *Gargantua*, et nous ramener à l'énigme en prophétie, laquelle expose aussi le doublet d'un sens littéral et d'un sens allégorique, laissant au lecteur l'embarras du choix. Seule la double interprétation importe, avec son effet d'ironie : comment le lecteur peut-il savoir laquelle est la plus juste ? D'un côté, la lecture figurée faite par Gargantua propose un avenir très sombre, de l'autre, la lecture plus concrète de frère Jean transforme le combat en un affrontement joyeux, le jeu de paume. Cependant, il faut être très agile pour découvrir ce sens littéral, qui paradoxalement est le moins évident des deux. Il semble que l'astuce de Panurge, absent de ce livre, se manifeste chez le personnage de frère Jean. En effet, lorsque Panurge interprète les paroles de Raminagrobis en concurrence avec Epistémon, il se fait le porte-parole d'un sens figuré, mais celui-ci, de même que le sens que frère Jean dévoilait, est beaucoup moins évident que celui d'Epistémon. Pourtant, cette interprétation bien difficile à trouver est traitée paradoxalement comme une évidence aveuglante (« mouches en laict »), jugeant spécieuse et artificielle la lecture de l'autre interprète. Ce trait se trouvait aussi dans le discours de frère Jean, qui estimait que l'interprétation gargantuine n'était que rêvasserie, à laquelle il consentait volontiers (« autant que vouldrez »), mais qui ne pouvait espérer le convaincre :

> Par sainct Goderan (dist le Moyne). Telle n'est mon exposition. Le stille est de Merlin le prophete, donnez y *allegories* et intelligences *tant* graves *que vouldrez*. Et y *ravassez* vous et tout le monde *ainsy que vouldrez*, de ma part je n'y pense aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paulme soubz obscures parolles. (G58, 153 ; nous soulignons)

Les interprétations de Panurge et de frère Jean, qu'elles soient allégoriques, littérales ou figurées[28], sont celles qui exigent la plus grande agilité ; en outre, elles manifestent toutes deux un réel esprit ludique, puisque pour Panurge l'interprétation permet tantôt d'organiser une joyeuse satire des pratiques et costumes des moines (grâce aux « bêtes » de Raminagrobis), tantôt d'évoquer une scène licencieuse (en commentant l'expression « escorcher l'homme ») ; du côté de frère Jean, l'interprétation permet de refermer le livre sur la note réjouissante et optimiste du jeu, lequel vient se substituer à une prophétie apocalyptique. Dans les deux cas, les interprétations concurrentes sont mises côte à côte, et si elles s'excluent l'une l'autre du point de vue de la logique, elles s'équilibrent aussi, dans la mesure où l'une résout la tension que l'autre avait organisée. Néanmoins, dans chaque épisode, il est très délicat de savoir où réside le « plus hault sens » du prologue. La notion d'évidence est fort subjective, puisque Panurge l'applique à un sens que l'on peut juger difficile. L'auteur semble indiquer qu'il faut se détacher des apparences données par le titre ou les enseignes, pour chercher un sens autre que littéral, mais il ajoute qu'il faut se défier d'une lecture systématiquement allégorique, qui dédaignerait le sens littéral, au risque de mener l'interprète vers le piège qu'U. Eco nomme la « surinterprétation »[29].

Aucune lecture ne gagne à obéir à un esprit de système, les personnages le montrent lorsqu'ils ne se font les défenseurs d'aucune méthode de lecture. Il ne faut dès lors pas s'étonner des variations des interprétations, tantôt allégoriques, tantôt plus proches de la lettre. Les atermoiements de Panurge en la matière ont souvent été taxés de mauvaise foi. Certains critiques ont pu considérer que le héros changeait de méthode en fonction de son intérêt du moment, et pour sauver les apparences : pour s'en tirer à bon compte et conclure à la réussite de son futur mariage. Ce n'est pas faux, et le texte expose une certaine mauvaise foi dont le lecteur s'amuse, se demandant à chaque nouvelle interprétation comment le personnage va réussir à tirer son épingle du jeu. Les épisodes se succèdent ainsi dans une logique qui est celle de la comédie. Toutefois, passé le sourire moqueur vis-à-vis d'un sophiste qui voit partout son avantage, le lecteur comprend que le discours interprétatif de Panurge expose parfois les mérites de tel type de lecture, et parfois de telle

[28] La distinction entre sens littéral et sens figuré n'est pas forcément pertinente à l'époque. J. Céard le rappelait récemment lors du colloque de Cerisy-la-Salle « Rabelais, la question du sens ». Le sens figuré pourrait dans bien des situations faire partie du sens littéral, voire tenir lieu de sens littéral. Lorsque le texte suggère qu'un sens autre est préférable au sens littéral, le sens figuré devient le sens premier à envisager.

autre technique. Il importe en effet pour l'auteur d'entretenir la vigilance du lecteur en n'associant pas une technique interprétative à un personnage en particulier : ce n'est pas l'interprète qui impose un sens de l'extérieur, mais la situation qui exige une méthode adaptée à la singularité du message. Qu'il n'y ait pas de règle est le point essentiel : cela permet au sens de se dédoubler sans que les interprétations soient liées au système interprétatif d'un personnage. La seule règle consiste à montrer des sens, en les faisant émerger par des méthodes différentes. La lecture dédoublée n'a d'intérêt que dans l'expression et la confrontation du doublet qu'elle compose.

Cet entre-deux maintient l'énigme ouverte et permet ainsi à chacun de revenir y tenter sa chance, en la reprenant sous un nouvel angle. Le processus dynamise le dialogue et lui donne une raison d'être : l'interprétation s'entend comme un échange de vues et de techniques. C'est ainsi qu'il arrive qu'un signe soit rappelé *in extremis* à l'attention des déchiffreurs.

3. Ajouter des signes

Une autre façon de procéder à la construction du sens consiste à ajouter des signes au message initial, afin de multiplier les objets d'interprétation, et donc éventuellement d'infléchir l'interprétation première au moyen de ces nouveaux signes. L'action interprétative se fait dès lors en plusieurs étapes : la première prend en compte un « premier » message, puis la seconde, et les suivantes, doivent tenir compte des nouveaux apports obtenus grâce aux retours au message, lequel est enrichi à chaque fois de nouveaux signes, qui vont rendre plus complexe – ou plus évidente si tous vont dans la même direction – l'interprétation conjuguée.

Cette addition de signes peut venir d'un rappel de signes oubliés, ou momentanément mis de côté, tant ils étaient nombreux dans le message initial. C'est ce qui arrive lorsqu'Epistémon rappelle à Panurge que lors de leur passage chez la Sibylle de Panzoust, le rameau de laurier jeté au feu dans les imprécations avait brûlé sans bruit : il est vrai que ce moment de la consultation avait été omis dans l'interprétation. Le savant personnage y

[29] La surinterprétation est définie par U. Eco comme l'interprétation poussée si loin qu'elle trouve dans les énoncés des éléments que l'émetteur n'avait pas conscience d'y avoir introduit (U. Eco, *Les Limites*

voit du reste un mauvais présage, « triste augure et signe grandement redoubtable » (T18, 408). Panurge quant à lui n'y attache pas la moindre importance, le fait alors remémoré est pour lui insignifiant. Après l'interprétation du songe, Pantagruel avait rappelé à Panurge son humeur maussade, passée sous silence lors du commentaire. Ce signe ramené *in extremis* sur le devant de la scène, qui jusque là n'avait fait l'objet d'aucune interprétation, est jugé en fait circonstance aggravante :

> Je note (dist Pantagruel) le poinct dernier que avez dict, et le confere avecques le premier. Au commencement vous estiez tout confict en delices de vostre songe. En fin vous esveiglastez en sursault fasché, perplex, et indigné (-- Voire, dist Panurge, car je n'avoys poinct dipné). Tout ira en desolation, je le prevoy. Sçaichez pour vray, que tout sommeil finissant en sursault, et laissant la personne faschée et indignée, ou mal signifie, ou mal praesagist. (T14, 395)

Pantagruel ajoute que le songe a sans doute été inspiré par un mauvais Ange, ce qui expliquerait pourquoi il a laissé le songeur « fasché et perplex ». Mais si un mauvais ange est à l'origine du songe, il pourrait aussi avoir inspiré là un mensonge. Si tel était le cas, cela réduirait à néant toutes les interprétations précédentes, car elles prenaient toutes pour présupposé que le songe était vrai. Un mauvais ange serait porteur d'un mauvais présage, mais si ce mauvais présage était un mensonge, alors l'optimisme deviendrait possible... Tandis que le problème devient de plus en plus épineux, et totalement indécidable, l'explication de la mauvaise humeur par la *doxa* médicale panurgienne « je n'avais point dîné » exclut et à la fois résout les autres interprétations, toutes douteuses au regard de cette évidence éclatante – et réconfortante par son bon sens. Comme il l'avait fait avec Epistémon, Panurge se débarrasse donc de ce détail, en lui trouvant cette fois une explication plausible qui lui permet de le détacher du contenu prophétique du songe : s'il est de méchante humeur, c'est tout simplement parce qu'il n'a pas dîné. La cause est donc extérieure au songe lui-même. Par conséquent, la fâcherie n'a pas valeur de signe prophétique, car c'est une conséquence, non une annonce. En trouvant à sa fâcherie une cause immédiate, et un sens contextuel, Panurge désamorce l'importance figurée dont elle pouvait être investie en tant que signe.

C'est parfois Panurge lui-même qui retourne chercher un signe oublié dans la consultation. Les messages émis par Triboullet sont chargés d'une ambivalence liée à son statut de fou. Certains gestes, quelques paroles contiennent un sens, d'autres sont vides, sans qu'il soit possible de savoir lesquels sont insensés. Ainsi, après les différentes

de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992 ; voir II, 4)

considérations sur les énoncés du fou Triboullet (« guare moine » et « cornemuse de Buzançay »), Panurge ouvre le chapitre suivant en s'inquiétant d'un geste du morosophe concernant la bouteille offerte au tout début de leur rencontre, puis bue et rendue :

> Voy cy bien un aultre poinct, lequel ne consyderez. Est toutefoys le neu de la matiere. Il m'a rendu en main la bouteille. Cela que signifie ? Qu'est ce à dire ? (T47, 494)

Pantagruel répond qu'il voit dans ce signe la prédiction que la femme de Panurge sera ivrogne. Ce faisant, il concentre son attention sur le fait que la bouteille a été vidée avant d'être rendue. Panurge défend au contraire une interprétation métaphorique, qui considère plutôt l'acte de rendre la bouteille, sans se préoccuper du fait qu'elle soit vide (parce qu'elle a été bue ou pour toute autre cause). Cet objet rendu est compris selon le sens figuré que peut avoir le mot « bouteille » lorsqu'il est associé à l'idée de retour, dans l'expression « remettre quelqu'un à la bouteille », qui veut dire, selon E. Duval, renvoyer quelqu'un à sa propre délibération[39]. Ce signe, rappelé et augmenté de sa signification, permet de ranimer l'idée du voyage, de relancer la narration vers un autre livre, comme la multiplication de signes le fera à la fin du *Quart Livre*.

De fait, l'addition de signes la plus riche et fructueuse est sans doute celle à laquelle se livre Panurge au moment où il sort de la cale du navire tout « embrené ». Alors que la peur est incontestablement à l'origine de cette lamentable situation, visible et odorante pour tous les témoins, Panurge s'efforce de modifier cette interprétation en révisant les signes qui l'ont provoquée. A défaut de pouvoir agir sur l'interprétation, par une lecture différente, et faute de pouvoir modifier le réel, qui s'impose à la perception de ses compagnons, Panurge agit sur les signes : il les renomme, de façon à pouvoir, par conséquent, transformer l'interprétation première.

L'architecte du sens procède alors en trichant avec les noms. Panurge bâtit le sens des énoncés non plus en faisant émerger de nouvelles significations oubliées, comme il le faisait lorsqu'il faisait fonctionner les virtualités du champ sémantique. Il réorganise les significations en modifiant les mots qui désignent les choses, ce qui lui permet ainsi d'opérer des glissements vers d'autres choses. Ce retour vers l'amont est inhabituel, puisque d'ordinaire le jeu des interprétations s'élabore plutôt, nous l'avons vu, au gré d'une ouverture en aval, ou par un dédoublement de la méthode de lecture des signes.

[39] Voir E. Duval (*The Design Of Rabelais's* Tiers Livre..., *op. cit.*, 1997, chapitre 6).

Considérons les modifications dans le détail[31]. L'énoncé premier est le suivant : « sa chemise estoit toute foyreuse et embrenée de frays » (Q67, 698). Il s'agit d'une description par le narrateur de ce qui est visible. Or, Panurge prend la parole pour modifier la lettre du visible : « Que Diable est cecy ? Appelez vous cecy... C'est (croy je)... C'est... » (Q67, 701). Il semble, vu l'usage du verbe « être », qu'il redéfinisse le réel. Le signe s'enfle des étranges précisions qui viennent ainsi se greffer sur lui. Ces ajouts sont personnels, et s'organisent en une progression cumulative qui tend vers un objectif que l'on n'entrevoit pas immédiatement. Le personnage commence par mettre en question les noms que les autres pourraient donner à ce qui salit sa chemise (« Appelez vous cecy... ? »). Il propose alors une avalanche de substantifs qui déclinent différents états de l'excrément. La liste paraît composée de synonymes, mais en réalité les mots qui la composent font varier la réalité évoquée selon diverses nuances. « Foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecale, excrement, estront » expriment des variations dans le registre de langue, la couleur, la consistance. Ce sont tous des noms courants, généralement utilisés pour une telle évocation. Dans un second temps, Panurge continue la liste en employant des noms plus inhabituels, et qui peuvent sonner comme des mots mystérieux : « repaire », « laisse », « esmeut », « fumée », « scybale », ou « spyrate ». Ces substantifs désignent respectivement la fiente des lièvres, loups, lapins (« repaire »), celle des « bestes mordantes comme sangliers, ours et leurs semblables »[32] (« laisse »), ou encore des oiseaux de proie, du faucon par exemple (« esmeut »), puis du cerf et autres bêtes fauves (« fumée »), pour en arriver à un « estront endurcy » (« scybale ») et une « crotte de chèvre ou de brebis » (« spyrate »)[33]. Chaque nom suggère une nouvelle variation sur le thème, si bien que la liste entière n'est pas synonymique, puisqu'elle dispose côte à côte des termes qui renvoient à différentes origines (humaine ou animale) ; au sein de ces deux ensembles, se trouvent des déjections d'aspects très différents, selon qu'elles viennent de bêtes à plumes, de petit ou de gros gibier, ou encore de petits rongeurs. L'interprétation sémiotique pure que nous décrivons là est censée être celle des chasseurs qui cherchent à repérer des traces de gibier. Que Panurge soit le locuteur montre qu'il se fait lui-même interprète de ses propres déjections, ce qui représente une inversion, laquelle a pour effet de brouiller le

[31] Une description sous forme de schéma est disponible en annexe 2.

[32] Définition donnée dans le traité de *La Vénerie*, par Du Fouilloux, et citée par G. Defaux (éd. Pochothèque, 1994, n. 49, p. 1214).

repérage littéral. A l'issue de la liste, le lecteur ne sait plus très bien ce qu'il doit se représenter, ni quel est l'animal qui a laissé tout cela derrière lui. La réalité trop variée s'est métamorphosée au gré du foisonnement verbal. Les noms les plus communs ont laissé place à des noms plus étranges, beaucoup plus rares, au point qu'il est nécessaire de recourir à la *Brève Déclaration* pour en connaître le sens. Ces substantifs, qui sont finalement presque poétiques (on entend allitérations et assonances dans la succession de « scybale ou spyrate »), éloignent insensiblement les auditeurs du contexte risible et grotesque de la scatologie. L'interprétation que les compagnons de Panurge font immédiatement, frère Jean en se bouchant le nez, Pantagruel en éclatant de rire, d'une peur qui a relâché les muscles du sphincter du personnage, semble alors devoir être révisée. Le dernier terme imposé par Panurge, « sapphran d'Hibernie », va en effet lancer la lecture interprétative vers une autre direction.

L'association improbable du safran avec un pays froid comme l'Hibernie, c'est-à-dire l'Ecosse ou l'Irlande, renvoie d'abord à la série précédemment évoquée des noms à consonance mystérieuse. Le safran est une denrée rare, donc précieuse. Les termes sont opposés sur le plan commercial, en quantité (infinitésimale pour le safran) et en prix : grâce à la substitution, la matière honteuse, malodorante, qui ne vaut rien, est abolie au profit de l'épice recherchée. Le retournement carnavalesque qu'aurait apprécié M. Bakhtine fait passer d'un élément lourd et terrestre à une substance volatile qui monte au cerveau. En outre, l'allusion au safran substitue à l'excrément un aliment, ce qui renverse l'idée d'élimination, en lui substituant une ingestion. Enfin, on reconnaît au safran une propriété médicale à la Renaissance : il fait rire et accoucher[34].

La substitution a en outre une conséquence pratique dans la fiction : en se disant safrané, Panurge peut partager le rire dont il a été la cible précédemment sans y participer Panurge se livre à une reconstitution du visible par la modification des mots qui le désignent. Une telle opération altère la compréhension en brouillant la lecture par de nombreux idées qui la parasitent : le lecteur ne sait plus avec certitude quelle réalité est évoquée, si elle est rare et précieuse ou sale et infamante, s'il faut en rire... Ce qui paraissait évident est devenu problématique, et ce uniquement par l'ajout et la substitution

[33] Ces deux dernières définitions sont données par Rabelais lui-même dans la *Briefve Declaration* (BD, 713).

[34] C'est aussi une épice qui rend fou. Cette dernière propriété du safran donnera lieu à un développement que nous réservons pour le chapitre 9 (section A, 2ème paragraphe : « Les simples du fou »).

de signes. Enfin, tout ceci tend vers la dérision, s'il est vrai qu'au centre du mot « Hibernie » on retrouve les lettres, inversées, du mot « bren », suivies et précédées de l'exclamation « hi », évoquant le rire également présent dans le reste du discours de Panurge : « Ho, ho, hie. C'est sapphran d'Hibernie ». Le retournement facétieux dont le personnage est coutumier ne peut pas échapper ici, d'autant qu'en faisant mine de s'en éloigner, il ramène au thème du « bren ». Ces altérations panurgiennes du signifiant, et les modifications du sens qui en résultent, fonctionnent selon la loi de l'autodérision, elles ne sont donc pas à prendre au sérieux. Au contraire, le discours faussement synonymique montre ce qu'est le pouvoir de la fiction : il est aisé à l'auteur de fiction de modifier le concept sans avoir à modifier le référent. N'étant pas préoccupé du rapport avec la réalité, l'auteur cache, dissimule, inverse : ce qu'il souhaite être vrai l'est toujours dans la fiction.

Si l'on emprunte une terminologie aristotélicienne, on peut dire que Panurge s'applique à changer les « *voces* », les voix, c'est-à-dire les mots écrits ou prononcés, afin de modifier les « concepts » ou « conceptions », images de l'objet dans l'esprit, pour finalement proposer une transformation des « *res* », au sens où les référents, ou choses sensibles, ne sont plus très fermement définis.

4. L'interprétation parasitée

Les changements de termes mis à part, d'autres éléments disposés par Panurge compliquent l'accès au sens. Leur présence parasite le bon déroulement de l'interprétation, et par conséquent son intelligibilité. Il s'agit d'abord de marques d'émotivité manifestes avant la consultation des vers de Virgile :

> Le cœur me bat dedans le corps comme une mitaine. Touchez un peu mon pouls en ceste artere du braz guausche. A sa frequence et elevation vous diriez qu'on me pelaude en tentative de Sorbone. (T11, 384)

Les jugements d'ordre affectif, dont Panurge truffe le texte, au gré de multiples exclamations, rendent aussi l'accès au sens plus incertain. La joyeuse expression « O le gentil Nazdecabre » (T20, 413) suit une série de douceurs :

> Grand mercy (dist Panurge se tournant vers Nazdecabre) mon petit architriclin, mon comite, mon algousan, mon sbire, mon barizel. (T20, 412)

Cependant, ce ton évolue rapidement à cause d'un renversement de situation, qui mène Panurge à maudire celui qu'il avait adoré, le traitant maintenant de « maistre fol », et de « maistre Alliboron » (T20, 414). Quelques chapitres plus loin, Panurge qualifie Her Trippa de « fol enraigé », puis de « coqu, cornu, marrane, sorcier au Diable, enchanteur de l'Antichrist », et enfin de « Diable engiponné » (T25, 431). Ces invectives font ressortir une réelle émotivité qui ne peut que nuire à l'objectivité ou à la rigueur requise pour une interprétation. Le discours de Panurge est submergé de passions, il cède au désordre.

La chaleur est également présente sous la forme d'énoncés (généralement au futur) qui viennent perturber la consultation ou l'interprétation, en annonçant des promesses de récompense ou de punition : « Je luy veulx donner une metairie près Cinay, et un moulin à vent en Mirebalais » (T20, 413). Cette générosité fait place à un revirement soudain, lorsque Panurge assure au même Nazdecabre qu'il va lui rendre ses coups :

> vous serez battu si ne me laissez, si plus me faschez, vous aurez de ma main un Masque sus vostre paillard visaige. (...) Par Dieu *da iurandi*, je vous festoiray d'un banquet de Nazardes entrelardé de doubles Chinquenaudes. (T20, 414)

Les perturbations se multiplient si bien qu'elles ont pour effet une rupture, voire l'annulation pure et simple du « principe de coopération » de Grice[15]. Le retour au fait dans toute sa brutalité retire aux gestes du muet leur statut de signes, parce qu'ils sont pris désormais au sens littéral comme de simples coups.

Il faut néanmoins y ajouter les éléments du discours métalinguistique, qui se montre sous la forme de conseils de méthode, dont sont émaillés les commentaires de Panurge. Ceux-ci, que nous détaillerons ultérieurement, fonctionnent tous comme des entraves à la clarté du sens, ou comme des bruits, au sens linguistique du terme[16]. Ce sont des interférences signifiantes pour elles-mêmes : le texte les multiplie, en joue, ce qui nuit à la clarté du propos.

On se demande finalement si, en mettant en scène une telle construction du sens, Rabelais fait de Panurge un architecte ou un démolisseur, tant les éclaircissements qu'offre ce curieux interprète ont pour contrepartie simultanée le brouillage. Le personnage n'est pas le porte-parole d'une méthode d'exégèse, ou d'une tactique, mais il offre semble-t-il à

[15] Principe déjà évoqué au chapitre précédent : voir section A, paragraphe 5.

Rabelais la possibilité d'exprimer la multiplicité des sens possibles, et les égarements de tout discours interprétatif : son raisonnement est altéré par des marques d'émotion, ou par des considérations de type métalinguistique... Il n'y a pas de linéarité dans le fil interprétatif suivi par Panurge.

Rabelais fait ressortir plusieurs éléments essentiels en fabriquant ainsi le discours interprétatif de Panurge. Le lecteur comprend grâce à ce personnage que chacun est victime de sa subjectivité dans le travail sémiotique. L'interprétation de chaque personnage dépend aussi de son humeur et des circonstances qui l'entourent. Tout interprète est influencé par ses affections, de sorte que l'interprétation dépend aussi de quelque chose qui n'est pas rationnel, et qui pourrait s'appeler le « bon plaisir ». Cela se vérifie même pour le sage Pantagruel. Panurge lui dit en effet que son jugement peut être faussé par l'amitié qui les lie :

> Peut estre que l'affection syncere que me portez, vous tire en partie adverse et refraictaire (...) (T18, 406)

Les mots ne peuvent dès lors signifier seulement selon la convention, et une fois pour toutes. Le texte, dans le déroulement de ses va-et-vient interprétatifs, démontre que les interprétations au rebours de Panurge sont tout aussi valables que celles de Pantagruel. Dans la réflexion qu'il engage, il illustre le fait que les mots, comme le dit Pantagruel, « ne signifient naturellement, mais à plaisir » (T19, 409). L'expression sera entendue dans deux sens différents, selon qu'il s'agit de Panurge ou de Pantagruel. Pour ce dernier, lorsqu'il prononce cette phrase, « à plaisir » signifie « ad placitum », c'est-à-dire « ex instituto », ou selon la convention : son interprétation se fera l'écho d'un consensus large. Pour Panurge toutefois, l'expression n'a pas la même résonance : l'interprétation « à plaisir » est celle qui correspond à la volonté individuelle du déchiffreur, à son « bon plaisir » individuel. D'après lui on compte autant d'interprétations que d'interprètes, car il est avéré par exemple qu'il existe un mode d'interprétation féminin. Une femme ne déchiffrera pas les mots de la même façon qu'un homme, comme le montrent les anecdotes de la femme mute et de la sœur Fessue (T19, 410-411). Panurge affirme qu'elles déchiffrent des signes qu'il considère comme innocents selon une interprétation obscène :

---

[16] M. Huchon a souligné la forte présence du vocabulaire métalinguistique de l'interprétation (« allégorie », « dire », « signifier », « entendre »...). Voir, pour plus de précisions, « La poétique dévoyée du *Tiers Livre* », art. cit., 1996, p. 102.

> Quelques gestes, signes, et maintiens que l'on face en leur veue et praesence, elles les interpretent et referent à l'acte mouvent de belutaige (...) Car la femme penseroit tous nos signes, estre signes Veneriens. (T19, 410)

Remarquons néanmoins le triple niveau de ce constat. Il s'agit ici du discours de Panurge disant qu'un signe qu'*il* juge innocent sera lu comme vénérien par les femmes. Il n'est question que de son jugement. Ce que le déchiffreur lit dans les signes dépend de sa condition sociale, et de sa position familiale : Octavian Auguste, le père de Julie, qui apparaît en tête du *Quart Livre* dans l'épître adressée à Odet de Châtillon, interprète la tenue de sa fille comme inconvenante, alors que la même tenue est jugée idoine par le mari de Julie ; lorsque le lendemain, l'empereur lui en fait la remarque (« O combien cestuy vestement plus est seant et louable en la fille de Auguste »), elle explique la situation en ces termes : « Huy me suis je vestue pour les oeilz de mon pere. Hier je l'estois pour le gré de mon mary » (Qpr, 518). Ainsi, les signes ne sont pas interprétés de la même façon par tous, et il ne saurait y avoir d'innocence, ou de neutralité, dans l'interprétation des signes[37]. De ce fait aucune « science » des signes ne peut exister, car un même signifiant peut renvoyer à des significations contraires selon la volonté ou l'identité, l'état d'esprit du sujet qui écoute. Panurge, chargé par l'auteur de faire varier les interprétations, et de prolonger, de cette manière, la chaîne des interprétants, en est le révélateur. L'esprit panurgien, capable de jongler avec la polysémie, introduit dans l'œuvre la controverse. En ce sens, le personnage semble avoir pour fonction dans l'univers rabelaisien de développer la conscience polysémique, « par l'éclatement des significations dans une sémiosis généralisée »[38]. Le sens que Panurge bâtit reconnaît cette approximation, en mettant en jeu la variation en même temps que l'astuce. Au demeurant, les individus ne sont pas égaux devant l'acte interprétatif, au sens où tous ne disposent pas d'une semblable ingéniosité. Déchiffrer, décrypter, comprendre un énoncé, est dès lors une aventure individuelle, qui peut s'inscrire dans le cadre de l'échange, lequel fera ressortir que la perplexité touche surtout la question des aléas du sens, et son cheminement cahotant, plus que la question de savoir si Panurge doit ou non se marier.

---

[37] A l'exception des signes « naturels » (la fumée pour le feu par exemple), pour lesquels on ne saurait multiplier les significations possibles : leur sens est généralement le même pour tous les interprètes.

[38] Nous reprenons là une formule de M.-L. Demonet (*Les Voix du signe*, *op. cit.*, 1992, p. 554). Est rappelée à ce sujet l'importance du jeu de l'auteur : comme le tonneau de Rabelais est « fictil », « l'espace de la fiction est également un espace de construction de signes nouveaux. Pour que l'on puisse jouer sur les différents aspects de la signification, un 'jeu' est nécessaire, une distance qui autorise les rapprochements

C. LA SUSPENSION DU SENS : FONCTIONS DU DOUTE PANURGIEN

La juxtaposition d'avis différents concernant les consultations se clôt le plus souvent p . celui de Panurge qui vient contredire tous les autres. Mais cette interprétation ne détruit pas les précédentes, elle les met en question. Un échange a eu lieu, impliquant le plus souvent le face à face Panurge – Pantagruel. Au cours du dialogue, Panurge a construit un sens pour les discours entendus, et les mécanismes de cette construction eux-mêmes témoignent de l'aspect provisoire et fragile de toute interprétation. Il semble que l'échange interprétatif ait essentiellement servi à mettre en doute les interprétations présentées comme trop évidentes, en somme à suspendre le sens, pour ne jamais l'arrêter. Ce processus se manifeste principalement dans le discours de Panurge, et paraît avoir d'une part une fonction herméneutique, d'autre part une fonction diégétique.

1. Fonction herméneutique

Pourquoi Panurge ajoute-t-il son interprétation ?

Le discours interprétatif de Panurge suite aux consultations oraculaires, en rencontrant de front le sens offert par le géant, peut être jugé iconoclaste. Il rend caduque un sens convenu, exhibe un désaccord, et pose l'alternance et l'instabilité du sens comme questions premières, reléguant la consultation au second plan. Dans la glose de Pantagruel, le sens ne semble jamais être ambigu, ni faire le moindre doute. La fermeté de son interprétation se mesure à l'aune de la certitude de ses formulations assertives, utilisant couramment le mode indicatif. Pourtant, l'interprétation de Panurge s'inscrit en faux, dégageant un autre élément de signification.

surprenants ou comiques » (*op. cit.*, p. 556). Nous estimons quant à nous que le personnage de Panurge assume en grande partie cette part de « jeu » dans la fiction rabelaisienne.

Il importe tout d'abord de rappeler, avec C. Peirce, que tout nouvel interprétant a pour effet d'augmenter le savoir sur le signe. D'un point de vue herméneutique, l'énoncé s'enrichit donc, et son sens se ramifie en unités plus précises à mesure que se multiplient les interprétants. Dans cette perspective, les interprétations dont Panurge est l'auteur, même si elles viennent contredire les précédentes gloses, et que d'un point de vue pragmatique elles ne dissolvent pas la perplexité, ne peuvent manquer d'avoir un intérêt cognitif pour le signe. Toute addition de sens rend plus complexe, et sans doute plus complet, le savoir dont le signe est porteur. La connaissance du réel et du contenu sémantique des signes serait ainsi la somme des hypothèses de chacun : C. Peirce envisage le contenu cognitif du signe comme le résultat, sous la forme d'un consensus, des conceptions diverses et nécessairement provisoires, car individuelles, de chaque interprète. Le « travail de sape », si l'on peut dire, du discours interprétatif de Panurge consiste selon nous en une mise en évidence de la « faillibilité »[39] du jugement du seul Pantagruel, imposé de manière trop définitive. Le sens ne peut être qu'imposé, non construit, s'il est l'œuvre d'un seul interprète.

L'intérêt d'une multiplication des interprétations semble alors aller de soi pour Rabelais. Cependant, si Panurge est l'artisan de la multiplication du sens, c'est aussi pour rendre compte au mieux des nombreuses potentialités du message émis. Les énoncés ou mots isolés, les personnages en sont tous d'accord, sont par nature amphibologiques, et du reste, la parole oraculaire accumule les phénomènes de brouillage, soit par l'emploi de figures rhétoriques ou de gestes à double entente, soit par l'utilisation de jargons fonctionnant comme des langues étrangères, ce qui pose le problème d'une traduction, elle encore discutable (comme nous l'avons vu pour le latin du texte de Virgile). Les messages

[39] En employant le terme peircien de « faillibilité », nous entendons désigner la possibilité d'erreur que suppose l'interprétation d'un seul individu : le sens doit être issu de la mise en commun des interprétations individuelles : « The real, then, is what, sooner or later, information and reasoning would finally result in, and which is therefore *independant of the vagaries of me and you*... Thus, the very origin of the conception of reality shows that this conception essentially involves the notion of community » (5.311, cité par U. Eco, *Les Limites de l'interprétation, op. cit.*, 1992, p. 382 ; nous soulignons) : « le réel est donc ce qui, tôt ou tard, résulte de l'information et de la réflexion et qui est par conséquent indépendant des divagations de vous ou moi. Ainsi, l'origine même de la conception de la réalité montre qu'elle implique par essence la notion de communauté » (nous traduisons). Le discours de Panurge, apparemment, ne va pas aussi loin. Il pointe les erreurs d'une interprétation unique, sans pour autant montrer la voie la plus sage : à première vue, il n'a que faire de la communauté de vues, car il met en avant sa propre vision des choses. La sagesse que Rabelais introduit toutefois dans le personnage consiste dans le processus de remise en question de l'opinion des autres, et dans la mise en évidence du fait qu'elles ne sont, comme telles, pas satisfaisantes. Lorsque Panurge exposera sa propre interprétation, le lecteur y verra la possibilité d'en ajouter une nouvelle à celles qui précèdent, plus qu'un processus de fermeture qui consisterait à l'imposer comme l'interprétation définitive parce que finale.

sont tellement équivoques que les réduire à un seul sens consisterait à trahir la richesse de leur nature. De même que l'examen d'une missive écrite à l'encre sympathique exigeait du déchiffreur de faire le tour des possibilités de décryptage, de façon comparable l'interprétation d'un énoncé équivoque s'accompagne d'une revue exhaustive des sens possibles, même s'ils ne sont pas tous de même niveau. La méthode de décryptage de Panurge peut être comprise comme l'expression de la rigueur de l'interprète soucieux de la pluralité de sens du texte qu'il considère ; elle est comparable du *Pantagruel* au *Tiers Livre*, et au-delà. En fait, ce qui importe avant tout semble être de ne pas arrêter le sens selon un quelconque dogme ou préjugé, mais de le faire circuler, afin de ne pas réduire l'ambiguïté du message. Le chatoiement des différents sens montre qu'à l'inverse, l'interprétation par un seul individu est appauvrissante, sinon dangereuse.

Le discours de Panurge illustre en d'autres endroits de l'œuvre le bénéfice de l'acte de casser la relation univoque entre le signe et le sens. Sa rencontre avec les Papimanes, dans le *Quart Livre*, souligne bien à quel point Panurge est porteur d'un discours qui refuse l'univocité. La méthodologie herméneutique est la même que face à Pantagruel : Panurge conteste le bien-fondé des interprétations qu'il entend. Cependant il importe de souligner que la situation est ici bien différente : alors que Pantagruel privilégiait le sens le plus évident, Homenaz estime qu'un seul sens (celui du dogme) est possible. Son interprétation totalitaire va dès lors contre le sens commun, et usurpe le bon sens (le pape n'est pas un dieu). Homenaz représente un littéralisme excessif à l'endroit de Dieu, qu'il confond avec son représentant matériel et humain, le pape, mais aussi à l'égard des saintes écritures, dont il ne conserve que les Décrétales : du livre sacré les Papimanes ne retiennent que la rigueur de la lettre[40]. Ces adorateurs du Pape commencent par demander aux voyageurs s'ils ont déjà vu le saint homme. Mais ils ne se font pas comprendre immédiatement, car ils l'appellent d'abord « Celluy là », « l'unicque », « celluy qui est », puis « le Dieu en terre » (Q48, 649-650). Les périphrases confuses engendrent un quiproquo, car Pantagruel et ses compagnons croient qu'il est question de Dieu. Carpalim résout l'approximation, en devinant qu'il s'agit du Pape. C'est à ce moment que Panurge prend la parole pour

[40] M. Jeanneret explique ainsi le problème que pose le littéralisme des Papimanes : « Respecté au pied de la lettre, investi d'une autorité magique, le recueil des Décrétales impose une observance aveugle, tout un rituel de gestes et de formules qui, comme dans le légalisme judaïsant condamné par Erasme, réduisent la foi à une série de superstitions ». Les Papimanes sont dès lors « esclaves de mots impérieux », qu'ils utilisent comme un outil de répression envers autrui. (voir « La crise des signes et le défi de l'étrange », *Europe* n° 757, 1992, p. 36-46 : p. 41)

répondre à la question posée (« le avez oncques veu ? »), par une réponse qui pourrait être jugée tout à fait sacrilège :

> -- Ouy, ouy, respondit Panurge, ouy dea, messieurs, j'en ay veu troys. A la veue des quelz je n'ay gueres profité. (Q48, 650)

Une telle réponse contient une première provocation propre à désigner l'erreur dans laquelle s'enfoncent les Papimanes lorsqu'ils confondent le pape avec Dieu, dans le glissement de l'un au multiple (troys). Panurge précise alors sa formulation en expliquant qu'il en a vu trois successivement (« Aultrement n'en ay je veu qu'un à une foys »). Le deuxième affront se trouve dans la dernière phrase : celle ci rend caduque l'idée de la bonté et perfection supposée de celui qui était appelé « Dieu en terre ». Or, si la vue du Pape n'a « gueres profité » à Panurge jusque là, la situation évolue : elle lui profite considérablement quand les Papimanes idolâtres l'estiment trois fois heureux d'avoir vu trois papes. Le peuple vient au devant des voyageurs en procession, les potentats de l'endroit s'exclament « ilz le ont veu » à plusieurs reprises... Panurge déclare en aparté que « Tout vient à poinct à qui peult attendre. A la veue du Pape jamais n'avions proficté : à ceste heure de par tous les Diables nous profitera comme je voy. » (*ibid.*). Le nouveau sens dont le Pape est investi dans cette nouvelle île, Panurge en tire tout de suite ironiquement parti, car ce nouveau sens rejaillit sur eux, les auréolant des épithètes de « bienheureux » et de « vénérables ». Dans le chapitre suivant, Panurge est le seul personnage à tenir tête à Homenaz, en parasitant son discours par des décalages verbaux qui prennent l'apparence d'impertinences, comparables à ceux qu'il avait énoncés en présence de Her Trippa : « Décrétales » deviennent chez Panurge « decrotoueres », « confesser » se transforme en « cons fesser », le héros préfère à une messe « basse et seiche » une « mouillée de quelque bon vin d'Anjou ». Le perturbateur dérègle le sens de ce qui est dit en transformant les paroles sérieuses en calembours. Il fait ainsi ironiquement du divertissement qu'il préconise l'équivalent du recueillement demandé par Homenaz. Ainsi, les mots « basse et seiche » perdent leur sens liturgique pour être réactivés dans un sens obscène (« Boutez doncq, boutez, *bas* et [illegible] », Q49, 650 ; nous soulignons) ou alimentaire (« une *mouillée* de quelque vin »). Après cette messe, Panurge est le seul personnage à contester l'image du Pape que leur communique Homenaz : il affirme en effet que ceux qu'il a vus étaient des papes guerriers et sanguinaires.

> Car je les ay veu non aumusse, ains armet en teste porter, thymbré d'une thiare Persicque. Et tout l'empire Christian estant en paix et silence, eulx seulz guerre faire felonne et treseruelle. (Q50, 655)

Les papes de Panurge ne sont pas conformes à ceux d'Homenaz : Panurge renverse la bonté en cruauté. Il les dépeint comme il le fera pour les Décrétales, lesquelles, entendues à la manière de l'évêque des Papimanes, sont excellentes et bienfaitrices, mais surtout pour le compte de la persécution : ceux qui « transgresseront un iota de ses mandemens » (Q50, 655) seront jugés hérétiques et soumis aux pires châtiments[4]. L'interprétation à la lettre (au « iota ») est donc extrêmement dangereuse, et contient en germe toutes les intolérances, car elle est dogmatique et unique par principe, rejetant toutes les autres. Panurge refuse le bien-fondé du combat contre les hérétiques tel que le justifie l'inquiétant exégète papimane. Il s'ingénie à montrer que ce sont les Décrétales qui sont nuisibles, et « comme le pape » synonymes de guerre, et que leur lecture met en péril l'intégrité des personnes. C'est ainsi que deux chapitres plus loin, Panurge est l'instigateur de la série des « miracles » paradoxaux racontés à sa suite par tous ses compagnons, et censés avoir été produits par les Décrétales. A y regarder de près, la lecture ou la simple fréquentation des Décrétales occasionne en réalité de grands malheurs, dont le symbole est l'exemple donné par Panurge au début du chapitre 52 :

> Car il me advint un jour à Poictiers chés l'Ecossoys docteur Decretalipotens d'en lire un chapitre, le Diable m'emport, si à la lecture d'icelluy je ne feuz tant constipé du ventre, que par plus de quatre, voyre cinq jours je ne fiantay qu'une petite crotte. Scavez vous quelle ? Telle, je vous jure, que Catulle dict estre celles de Furius son voisin.
>
> *« En tout un an tu ne chie dix crottes.*
> *Et si des mains tu les brises et frottes,*
> *Jà n'en pourras ton doigt fouiller de erres*
> *Car dures sont plus que febves et pierres. »* (Q52, 658)

Au sens propre, la lecture des Décrétales constipe, c'est-à-dire occasionne un dérèglement physiologique qui empêche le bon fonctionnement de l'activité du corps, et l'oblige à ne rien produire d'abord (quatre ou cinq jours d'incapacité), puis à ne fabriquer que des objets durs comme des pierres. Ce ne sont pas ici des « pierres vives », bien entendu, elles sont au contraire en rupture avec la vie, car elles représentent, étant lues et interprétées dans un sens littéral paralysant, l'immobilisme et la dureté. Comme le pape, les décrétales sont associées au mal et à la mort.

[4] Homenaz prétendait châtier ainsi ceux qui contreviennent à la « lettre » des Décrétales : « les spolier de leurs biens, les deposseder de leurs Royaulmes, les proscrire, les anathematizer, et non seulement leurs corps, et de leurs enfans et parens autres occire, mais aussi leurs ames damner au parfond de la plus ardente chaudiere qui soit en Enfer » (Q50, 655).

Panurge adopte ainsi une construction symétrique à celle d'Homenaz : pour lui les décrétales sont uniquement mauvaises, la monosémie est donc simplement inversée. Il est frappant pourtant de constater qu'à chaque anecdote consacrant l'action néfaste des Décrétales, Homenaz, invariablement, répond qu'il s'agit de divines punitions. Il s'extasie de l'infaillibilité de la justice divine, sans jamais voir ce que disent tous ces récits, à savoir que les Décrétales ne peuvent être considérées comme bienfaisantes. Toutes les conséquences évoquées par les compagnons de Panurge montrent différentes formes de violences. Les verbes employés le disent clairement : « deshinguandé » (disloqué), « dilacerées », « estrippées », « empoisonné », « pourry », « guasté », « perduz », « blessé ». Le simple contact des Décretales utilisées comme papier pour servir de patron par un tailleur lui fait manquer tous ses ouvrages : une cape devient une braguette, un pourpoint prend la forme d'une pelle, puis se trouve déchiqueté par le fond, ce qui devait être un col devient un brodequin, un manteau finit en forme de tambourin. L'emploi des Décrétales mène à la ruine, au gâchis, à la douleur. La lecture univoque d'Homenaz qui légitime toutes ces actions contre nature est la cible de l'attaque.

De fait, M. Jeanneret considère cet épisode comme le préambule introduisant logiquement la nécessité du dégel des mots dans les chapitres suivants. Si on considère comme il le fait que ce dégel représente la possibilité de voir dans les mots différentes dimensions, donc plusieurs interprétations, le rapprochement est en effet tentant. D'autant que l'épisode des paroles gelées, par sa beauté, la poésie qui se dégage des sonorités, l'allégresse que génère la scène entière, s'oppose en tous points à l'obscurantisme d'un Homenaz qui répond invariablement les mêmes paroles, et se montre capable de se réjouir de l'horreur dans la mesure où le mot « Décrétale » est prononcé.

L'intérêt herméneutique du discours de Panurge ne fait donc pas de doute : montrer, par une lecture opposée qui reprend le caractère monosémique, que la méthode d'interprétation univoque est « constipante ». Il faut donc se prémunir des systèmes trop dogmatiques d'interprétation, en accueillant sinon une multiplicité de lectures, du moins le point de vue adverse. Les conséquences de telle ou telle lecture sont en effet graves, parce qu'elles sont d'ordre politique.

Dans le contexte plus léger du *Tiers Livre*, Panurge se fait l'apôtre de ce point de vue lorsqu'il prend le contre-pied de l'interprétation de Pantagruel, en lui reprochant d'être toujours identique. Pantagruel, dans tous les énoncés, lit sans cesse un même sens. Or,

Panurge ne se contente pas de renouveler le point de vue et l'interprétation, mais expose une lecture opposée, incompatible avec celle de Pantagruel.

Pourquoi Panurge inscrit-il son discours interprétatif dans la contradiction ?

Si l'on regarde attentivement les passages où sont mis en scène des dialogues interprétatifs entre Panurge et Pantagruel, on remarque dans les paroles de Panurge une réelle importance des commentaires métalinguistiques. En même temps qu'il révise l'interprétation du géant, Panurge multiplie les expressions de reproche à son encontre. Pantagruel est moqué par son compagnon, qui lui annonce qu'il s'y entend pour déchiffrer les prophéties « comme faict Truye en espices » (T18, 405), et lui lance encore une raillerie qui le somme d'abandonner le sens trop littéral, pour se consacrer à un sens plus adapté à la divinité des paroles[4]. Certaines pointes sont plus acérées, blâmant une interprétation erronée, et insistant sur la faute : « Erreur. Ne m'en parlez jamais » (T18, 406) conclut une interprétation au rebours du message de la Sibylle de Panzoust, ce qui n'empêche pas Panurge de revenir à ses accusations lors de l'entrevue avec Nazdecabre, où l'interprétation se fait en présence du sourd-muet, immédiatement après l'émission des gestes.

> -- Vous (dist Panurge) tous jours prenez les matieres au pis, et tous jours obturez, comme un aultre Davus. (T20, 413)

On pouvait déjà lire les marques de sa désapprobation lors de l'interprétation du songe, où il n'avait pas hésité à exprimer directement son désaccord : « Vous (...) me semblez evidentement errer interpretant cornes pour cocuage » (T14, 394). Tous ces reproches s'attachent à montrer non seulement que l'interprétation de Pantagruel est irrecevable, et pleine d'erreurs, mais encore que sa méthode comporte des défauts. Prendre les matières « au pis », par exemple, peut étonner le lecteur quand cela s'applique à Pantagruel. Le géant est en effet le mieux placé, apparemment, pour appliquer les fameux préceptes du « pantagruélisme » tels qu'ils sont exposés par Rabelais à plusieurs reprises.

[4] Voir le passage déjà cité plus haut : « C'est bien à propous truelle, Dieu te guard de mal masson. Je vous supply levez un peu vos esprits de terrienne pensée en contemplation haultaine des merveilles de Nature et icy condemnez vous vous mesmes, pour les erreurs qu'avez commis perversement exposant les dictz prophetiques de la Dive Sibylle. » (T18, 407). Nous avons cependant constaté que cette injonction était un leurre, puisqu'elle était suivie d'un contre exemple : après ces conseils, Panurge fait exactement l'inverse de ce qu'il préconisait en laissant supposer que son esprit allait s'élever.

Le pantagruélisme consiste notamment à tout interpréter « à bien ». Comment se fait-il que le bien se transforme en « pis » ?

Il est possible de supposer qu'il s'agit là encore d'alerter le lecteur sur les dérives de toute *règle* interprétative. Le discours de Panurge insiste en effet sur l'idée qu'interpréter « à bien » aboutit, dans la pratique, à un résultat herméneutique désastreux. Il est vrai que les interprétations de Pantagruel sont invariablement les mêmes, alors que les messages sont très variés. Deux hypothèses sont alors envisageables : soit l'interprète Pantagruel ne tient pas compte de la diversité des messages, qui ne peuvent raisonnablement dire la même chose dans les mêmes termes, soit son interprétation est jouée d'avance, et les messages sont expressément choisis pour venir la confirmer. En somme, Panurge rencontre une manipulation soit dans le mécanisme interprétatif, soit en amont dans le choix du personnage consulté. Mais il ne peut manquer de souligner le parti-pris interprétatif de Pantagruel, en réitérant ses remarques dans ce sens. Lance Donaldson-Evans a ainsi montré que le jeu était truqué, car l'interprétation, toujours identique, est recherchée à tout prix dans les phrases sibyllines, quitte à détourner de façon spécieuse le contexte des vers de Virgile[43]. L'interprétation de Panurge est, certes, tout aussi contestable, mais comment réagir autrement après l'exemple d'une interprétation pantagruélique aussi manifestement libre de tout scrupule ? Dans sa pratique pipée de l'interprétation, le discours glossateur de Panurge reproduit, pour le dénoncer, l'aspect conventionnel et prévisible de l'interprétation de Pantagruel. Il nous semble dès lors erroné de parler de « sophisme » ou de « philautie » au sujet du *seul* Panurge, comme le soutient G. Defaux[44]. Si ces traits sont présents dans le déroulement du déchiffrement interprétatif, ils sont partagés par les deux interprètes, d'une part, et d'autre part comme Panurge parle en second, il ne peut en être accusé que dans la mesure où il imite le « mauvais » exemple de Pantagruel.

Ce que condamne Panurge lorsqu'il reproche à Pantagruel sa ritournelle qui ricoche sans progresser, c'est l'automatisme, le confinement de son interprétation dans des limites

[43] L. K. Donaldson-Evans analyse ainsi le jeu érudit qui se met en place vis-à-vis des lecteurs humanistes connaissant le texte de Virgile, et à qui la mauvaise foi de Pantagruel ne peut échapper : « The action described in the verse takes place during the Trojan War and has nothing whatever to do with love and marriage. Rabelais' humanist readers of the sixteenth century who knew their Virgil better than we, would have been particularly amused by the juxtaposition of virginity (in the text) and cuckoldry (in the interpretation) and would have immediately realized the speciousness of Pantagruel's pronouncements. » (« Panurge perplexus », art. cit., 1980, p. 86). Le critique relève d'autres contresens de Pantagruel face à Panzoust et à Nazdecabre (art. cit., p. 89).

[44] Dans *Rabelais agonistes*, *op. cit.*, 1997 (ch. 2 : « Pantagruel et les sophistes »).

fixées à l'avance, qui interdisent au sens de varier, et empêchent l'interprète de renverser les perspectives. E. Duval[45] remarque aussi que c'est à chaque fois Pantagruel qui choisit les personnages à qui seront posées les questions. L'interprétation (cocu, battu, volé) connue à l'avance, déjà prête, conditionne le message lui-même. L'« ironic design », ainsi que le nomme E. Duval, régit à lui seul le déroulement des consultations du *Tiers Livre*, déterminées par le message prédéfini, de sorte que l'interprétation précède l'émission du message. Il ne reste plus qu'à retrouver dans le galimatias du devin consulté les traces confuses de ce que l'on attendait. E. Duval montre que les consultations sont alors choisies de manière à donner le résultat le plus négatif possible : une sibylle qui ressemble à une vieille sorcière, un sourd-muet violent en fait de devin, un vieux lunatique faisant fonction de poète, le jeûne obligatoire qui occasionne la mauvaise humeur de Panurge au sortir du songe, laquelle sera interprétée comme un mauvais présage... L'intéressé lui-même avait annoncé ce résultat prévisible, en faisant part de ses réserves, disant ceci : « si bien et largement je ne souppe, je ne dors rien qui vaille, la nuit ne foys que ravasser, et autant songe creux que pour lors estoit mon ventre. » (T13, 390). Dans ces conditions, on ne peut pas supposer que ce songe sera heureux, vu qu'il est annoncé par les mots « songe creux » et « ravasser ». L'interprétation funeste est jouée d'avance. Le déchiffreur de messages qu'est Pantagruel est prisonnier d'un parti-pris qui le condamne à répéter sans cesse la même rengaine sans ouvrir les yeux sur la nouveauté du code.

Interpréter « à bien », il semble que cela conduise paradoxalement à mal interpréter, en aveugle, en recherchant ce que l'on connaît déjà, en vérifiant des *a priori*. Ce type d'interprétation, taxée de mensongère par Panurge, ne peut que provoquer la contestation puisqu'il interdit l'accès à la pluralité des sens – nous avons remarqué précédemment la tournure assertive très ferme, pour ne pas dire autoritaire, des interprétations que Pantagruel impose. Plus le texte avance, plus les messages entendus confirment les suppositions premières de Pantagruel, plus son interprétation se passe de justification. La référence alléguée devient d'abord floue, « Ciceron en dict je ne sçay quoy on second livre de *divination* » (T20, 413), puis l'explication se passe de tout commentaire, d'abord avec Nazdecabre : « le Mat praetend et denote, que serez marié, coqu, battu, et desrobbé » (T20, 415), puis avec le fou Triboullet : « Par adventure (...) signifie que vostre femme sera yvrongne » (T47, 494). La solution est imposée, catégorique, première, immédiatement

[45] Dans *The Design Of Rabelais's* Tiers Livre, *op. cit.*, 1997 (ch. 5 : « Pantagruel's Chanson de

après la consultation, et sans preuve, d'une façon qui paraît dès lors aussi autoritaire qu'arbitraire. Or, plus les choses sont imposées de manière arbitraire, plus le discours de Panurge en fait ressortir les aspects contestables.

Le critique E. Duval suppose que par cet arbitraire très visible dans le discours interprétatif de Pantagruel, il s'agit de faire comprendre à Panurge qu'aucun message n'est conclusif, car tous sont aussi incertains qu'injustifiables. Cette prise de conscience autoriserait d'après le critique n'importe quelle interprétation, et laisserait Panurge aussi libre que Pantagruel d'interpréter à son gré. Cela reviendrait finalement à offrir à Panurge la liberté de déterminer seul son avenir. Le véritable « ironic design » de Pantagruel consiste à diriger Panurge pour lui faire faire malgré lui ce qu'il a prévu pour lui. La solution est séduisante, mais suppose une intentionnalité des personnages qui nous éloigne, semble-t-il, des enjeux herméneutiques contenus dans la confrontation des interprétations. De plus, elle conforte la conception traditionnelle d'un Pantagruel animé de hautes intentions, et dont les mauvaises interprétations ne sauraient être l'effet d'erreurs, mais pourraient uniquement servir un objectif louable. Cela peut être également sujet à caution, ne serait-ce que parce que l'auteur donne finalement le dernier mot à Panurge, et que sa contestation semble plus justifiée dans le texte que les « ricochets » trop invariables de son compagnon

2. Fonction diégétique

Il n'est pas impossible que Rabelais désire faire sortir les personnages d'un rôle trop convenu ou statique, et qu'il infléchisse alors le personnage de Pantagruel, de manière à revoir le schéma actantiel. En mettant en scène un Pantagruel qui s'entête en traitant simultanément son compagnon d'obstiné, Rabelais fait comprendre que le problème ne se situe pas chez Panurge mais peut-être chez Pantagruel, qui décide trop vite, et se fie à des significations trop conventionnelles. De même, tous les personnages qui d'ordinaire contredisent Panurge, et paraissent plus sérieux que lui, sont à leur tour renvoyés à leur décodage, jugé erroné. Epistémon ne voit pas « mouches en laict » (T22, 420), frère Jean est accusé par le héros de la quête de ne pas entendre les Topiques (T28, 438). Panurge

Ricochet », notamment à partir de la page 90)

retrouve, par le biais de ces remarques qui indiquent qu'il sait de quoi il parle, son statut d'« expert » en déchiffrement que nous avons signalé au début du présent chapitre. Son discours le présente comme plus habile que les autres. Quant à son astuce, elle se manifeste dans toutes les finesses dont il fait preuve pour tirer à son avantage le sens des messages divinatoires.

Cette habileté est certes mise en scène de façon à ce que le lecteur puisse douter de la justesse de l'interprétation de Pantagruel. En outre, on peut supposer que le personnage de Panurge, parce qu'il n'a plus rien à prouver en matière de virtuosité, est assez fiable pour repérer les interprétations spécieuses. Il est dès lors possible que son statut ait pour fonction principale de mettre en perspective la comédie de la mauvaise interprétation. La fonction diégétique de Panurge s'affirme dans le fait de rire des présomptueux qui se trompent : il les démasque par le dialogue. C'est là un ressort comique essentiel dans la série des interprétations qui jalonnent les œuvres. En effet, que l'on considère l'épisode de Thaumaste, les échanges avec Pantagruel, Epistémon, frère Jean, Dindenault ou Homenaz, et même Grippeminaud, on rencontre chaque fois des interprètes sûrs d'eux-mêmes, confondus et parfois ridiculisés par Panurge. « Ha, j'entens, (dist Thaumaste) mais quoy ? » (P19, 289) : la question reflète tout le désarroi du personnage désemparé, parce qu'il a épuisé toutes ses grilles interpretatives, en l'occurrence inopérantes puisque Panurge utilise pour sa part non un code savant, mais un code obscène. Le passage répercute un mécanisme comique classique, celui du trompeur trompé, que l'on retrouvera aussi dans l'échange avec Dindenault. Panurge prend en effet le marchand de moutons, comme il a pris Thaumaste, à son propre piège. Alors que Thaumaste prétendait laisser Pantagruel sans défense grâce à une dispute par signes, c'est finalement lui qui est laissé pour vaincu par Panurge. En inversant les valeurs, de l'ésotérique à l'obscène, il force le présomptueux à l'humilité, et l'oblige par là à reconnaître la supériorité de celui qu'il était venu détrôner. Panurge détient alors la fonction de celui qui dénonce la panurgie là où elle est le mieux cachée, comme le souligne E. Duval lorsqu'il dit que Panurge prend le pseudo-sage à son propre piège, en faisant apparaître sa ruse[45]. Il importe en effet de souligner que la ruse est partagée entre tous les personnages, dans cette œuvre où les

[45] E. Duval en fait une lecture évangélique, citant Paul aux Corinthiens (1 Cor 3.18-19) : « If anyone among you thinks that he is wise in this age, let him become a fool that he may become wise. For the wisdom of this world is folly with God. For it is written 'He catches the wise in their craftiness' » ; « craftiness » est compris au sens de *panurgia*, ou *astutia*, c'est-à-dire comme la ruse ou l'astuce (*The Design Of Rabelais's* Pantagruel, *op. cit.*, 1991, ch. 4).

schémas actantiels ne sont pas délimités une fois pour toutes, ni par des actions, ni par l'onomastique. Il est vain de considérer que les personnages ne sont déterminés dans leur fonction que par leur nom. Panurge est tantôt celui en qui s'exerce la « panurgie » (ruse et savoir tout faire), tantôt celui qui la débusque chez les autres. Aussi celle de Pantagruel n'est-elle pas épargnée, puisque, comme le remarque Lance K. Donaldson-Evans, les deux personnages sont aussi incapables l'un que l'autre de s'extraire de la pratique interprétative dans laquelle ils se sont engagés. Pantagruel ne peut changer son parti-pris interprétatif tandis que Panurge ne peut répondre autrement qu'« au rebours », et ne parvient jamais à prendre une décision. Le critique parle d'une même « impasse comique »[47] : il nous semble important d'insister sur le caractère en effet comique d'un tel traitement, qui rend le commentaire de Pantagruel ironiquement valable pour les deux protagonistes :

> 'Vous me semblez à une souriz empegée : tant plus elle s'efforce soy depestrer de la poix, tant plus elle s'en embrene' (T37, 467-468)

La narration ne quitte donc pas un registre comique, alors même que l'absence de décision peut sembler prendre un tour dramatique. La diégèse se voit dynamisée par la controverse, qui fait ressortir de nouvelles facettes des actants – non univoques – en même temps qu'elle oriente l'ensemble dans le sens du rire.

La recherche est alors perpétuelle, parce que la logique comique autant que la justesse herméneutique veulent que les interprétations ne se fixent jamais. Certes, les deux interprètes n'aboutissent pas à un accord, comme le préconiserait pourtant le processus peircien : on ne trouve pas, au terme des nombreux interprétants convoqués, de signifié intersubjectif. Le réel romanesque[48] n'est pas construit par l'échange, ce qui tient sans doute à sa nature, portant sur un avenir contingent : il est impossible à arrêter tant qu'il n'a pas eu lieu. La perplexité entre de fait dans la technique ironique mise en œuvre par l'auteur. Elle est en outre un outil narratif au service de la curiosité du lecteur. Elle offre la possibilité de relancer sans cesse la narration, afin que le fil de l'histoire ne soit jamais interrompu. La prise de conscience de l'aspect provisoire et nécessairement incomplet des vérités acquises à chaque consultation entretient le mouvement du livre, obligé d'aller de l'avant pour compléter ces objets fragmentaires. Ainsi, le caractère non définitif des interprétations tient aussi, de façon non négligeable, à la nature, romanesque, de l'œuvre

[47] Voir L. K. Donaldson-Evans, « Panurge perplexus », art. cit., 1980, p. 87.

[48] Nous sommes en effet dans un roman. C. S. Peirce situait le cadre de ses réflexions dans la réalité.

dans laquelle intervient ce processus. Le fait qu'il n'y ait pas d'accord entretient le besoin de se diriger vers d'autres consultations, et plus largement vers d'autres aventures, qui, à leur manière, pourraient proposer d'autres moyens d'accéder à une résolution. Le roman progresse à la fois grâce à cette attente, et à l'ironie qui se dégage de l'absence de clôture. Le roman rabelaisien orchestre ainsi des lectures libres où la volonté des différents interprètes bat le texte jusqu'à lui donner la forme qui servira ses desseins.

Les rebondissements et renouvellements du sens permettent au récit (répétitif dans sa structure) de ne pas s'épuiser, à la lecture de ne pas s'enliser : finalement, ce que le lecteur observe et contemple, ce sont véritablement les aventures du sens. Bien souvent du reste, on trouve dans le texte une invitation au voyage narratif, à la poursuite de la quête aventureuse, justement après une séquence où la question du sens a été centrale. C'est à la suite des deux gloses opposées de la bouteille vide du fou Triboullet, et dans le souffle de la tirade qu'il a commencée par une interprétation, que Panurge prononce des paroles qui orientent l'histoire dans une nouvelle direction.

> -- Au rebours, (dist Panurge) car elle estoit vuide. Je vous jure l'espine de sainct Fiacre en Brye, que nostre Morosophe l'unicque non Lunaticque Triboullet me remect à la Bouteille. Et je refraischiz de nouveau mon veu premier, et jure Stix et Acheron en vostre praesence, lunettes au bonnet porter, ne porter braguette à mes chausses, que sus mon entreprinse je n'aye le mot de la Dive Bouteille. Je sçay home prudent et amy mien, qui sçait le lieu, le pays, et la contrée en laquelle est son temple et oracle. Il nous y conduira seeurement. Allons y ensemble, je vous supply ne me esconduire. (...) Je vous ay de long temps congneu amateur de peregrinité et desyrant tous jours veoir, et tous jours apprendre. Nous voirons choses admirables, et m'en croyez. (147, 494-495)

Egalement lancée vers d'autres possibles grâce à l'injonction bachique et inspiratrice « Buvons ! », l'issue du *Quart Livre* intervient aussi au terme d'un travail en profondeur de Panurge sur les mots et la manipulation possible de leur sens (la question du safran d'Hibernie).

Nous avons compris que la multiplication des gloses rendait possible le dialogue, le débat, l'échange, toujours préférable, dans l'œuvre de Rabelais, au sens figé ou au mutisme associé à la fâcherie. Toute discussion, qu'elle prenne place dans le cadre d'un banquet ou à l'occasion d'une consultation, allège les esprits. En outre, ces échanges alimentent le texte de l'intérieur, proposant des discours qui commentent les énoncés précédemment entendus dans le texte. Le roman fonctionne donc de manière endogène, progressant par

son propre commentaire. La perplexité, entretenue voire épaissie par les diverses interprétations, augmente le désir d'y voir clair. De fait, la variété des sens possibles exalte la volonté des protagonistes et du lecteur de saisir un sens ultime : la quête est relancée par métonymie (par une partie d'elle-même). Ainsi, le personnage autour duquel s'organise cette curiosité, Panurge, occupe toutes les places discursives alternativement. Il englobe à lui seul tous les actants du cercle narratif : il est bien sûr avant tout héros agissant immergé dans l'action, tourmenté par le problème de son dilemme, et de la décision qu'il faudrait qu'il prenne. Mais il se définit par ailleurs comme l'auteur de discours qui ralentissent ou relancent l'action. Enfin, Panurge est un lecteur, des plus critiques : toujours prompt au commentaire acerbe, à la glose habile, il maintient sur les discours qui l'environnent un regard vigilant. La coexistence, en un même personnage, de ces rôles de héros, d'auteur, de lecteur, favorise un effet de brouillage, qui permet toutes les audaces interprétatives, et qui oblige le lecteur à être attentif, et actif, car il s'agit de trouver une voie plausible en démêlant les différentes voix.

Cela est d'autant plus délicat que Rabelais a aussi doté son personnage de trois activités herméneutiques distinctes qui, de même, sont tour à tour reconnaissables. Panurge est extrêmement déconcertant en ce qu'il est tantôt émetteur de signes, tantôt décodeur, et tantôt artisan sémioticien : dans ce dernier cas, il encodera à sa façon des signes ayant déjà une signification, qu'il leur retire alors pour la remplacer par celle, novatrice, qu'il détermine. Le personnage, qui connaît bien les signes et les topiques, est doté du pouvoir démiurgique de les transformer à sa guise, si d'aventure, tels qu'ils existent, « les signes [le] fascheni ». Cette nouvelle dimension du personnage, que M. Jeanneret nomme la « sémiotique sauvage »[47], retiendra à présent notre attention. Or, comme tout système inédit, la force ludique et subversive des jeux avec les codes établis contient un risque essentiel, celui de l'incompréhension d'autrui, et de l'illusion de croire que toutes les manipulations sont possibles.

[47] Voir « La sémiotique sauvage de Panurge (*Tiers Livre*, ch. 7-18) », *ER* XXXIII, 1998, p. 339-347

CHAPITRE 7

PANURGE L'INSOLENT

Le sens étymologique de l'adjectif « insolent » s'applique étonnamment bien au discours de Panurge. Le participe présent du verbe latin « soleo » (avoir l'habitude), accolé au préfixe privatif « in », désigne un être qui ignore les coutumes ou les usages, peut-être involontairement, mais le plus souvent de propos délibéré. Le mode de déchiffrement « au rebours » se propose très nettement de prendre à revers les habitudes interprétatives, en montrant aussi souvent que possible que l'interprétation de Pantagruel, la plus évidente, la plus vraisemblable, la plus conforme aux usages, n'est pas la seule possible, ni la meilleure à plus forte raison.

La recherche du sens est une activité qui devient complexe dès les années 1530, lorsque les humanistes remettent en question le mode du déchiffrement allégorique utilisé au Moyen Age, et finissent par démanteler tous les systèmes herméneutiques contraignants, ou les grilles trop réductrices[1]. Le lecteur doit composer avec le parasitage burlesque de consignes de lecture comme celles du prologue du *Gargantua* – substantifique moelle ou billevesées ? – et assumer seul la conduite de son entreprise de recherche du sens. Conçu au moment du bouleversement des modes de lectures, le discours interprétatif du personnage de Panurge joue un rôle d'abstracteur de sens. Parti, ainsi qu'il le dit lui-même, à la recherche du mot « panomphée », il espère trouver un mot capable de

[1] Nous suivons ici les développements de M. Jeanneret dans « Commentaire de la fiction, fiction comme commentaire » (paru en anglais en 1992), dans *Le Défi des signes*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 33-52 ; voir notamment p. 41-42.

tout dire, c'est-à-dire pourvu d'une potentialité sémantique illimitée. Cette recherche utopique d'un mot aux significations si étendues oriente une approche singulière des signes linguistiques (ou non linguistiques), qui sont travaillés de l'intérieur, de façon à en extraire des sens nouveaux. Profitant d'un champ herméneutique libéré de ses contraintes, Rabelais fait de Panurge l'explorateur, puis le découvreur de nouvelles virtualités sémantiques, nous l'avons montré, ce qui rend problématiques la fabrication autant que la réception du sens : l'approche sémiotique.

Le déchiffrement panurgien que nous avons envisagé dans le chapitre précédent s'était surtout attaché à élucider le sens des mots, soit en cherchant une alternative herméneutique à la position plutôt conventionnelle de Pantagruel, soit en traquant l'ambiguïté des énoncés (pour les traductions latines), soit en modifiant les mots destinés à nommer le concept (cas du safran d'Hibernie). Toutes ces manipulations avaient pour résultat la modification du référent dénoté ou connoté. Les jeux sémiotiques, quant à eux, s'appliquent de préférence aux signes non linguistiques (gestes ou objets). L'insolence de Panurge consiste à déplacer leurs liens sémiotiques existants, ou plus radicalement à les supprimer, pour les remplacer par d'autres, inédits, qui vont renouveler les associations connues entre le signe et sa signification.

A. FARCES ET ATTRAPES

Nous l'avons vu précédemment, le sens d'un énoncé varie d'un interprète à l'autre, voire d'une circonstance à l'autre, au point que l'on peut dire que la glose dépend de la situation dans laquelle se trouve celui qui en est l'auteur. Rabelais préfère autant en rire en semant des piéges dès l'émission du signe, qui vont permettre de déjouer les attentes des destinataires. Panurge, que frère Jean appelle un « couillon incongru », répond bien à l'épithète par sa manière singulière, voire insolente, de manipuler les signes dans l'œuvre. Il cultive l'ambiguïté des apparences pour « attraper » ou faire des farces à ses interlocuteurs. Deux domaines de prédilection se prêtent à ces jeux avec la sémiotique : les gestes et les objets — parmi ceux-ci, le vêtement se distingue.

1. Les singeries

Aucun autre compagnon de Pantagruel ne gesticule comme Panurge. Le personnage n'est pas avare de ses mimiques, il en joue. Avec Thaumaste, c'est lui qui se porte volontaire pour participer à la dispute par gestes à la place du géant. Il relève le défi ardu que lui soumet l'Anglais, et lorsque la « discussion » s'achève sur la victoire de Panurge, Thaumaste affirmera qu'il a rencontré là un adversaire extrêmement savant. Cependant, il n'échappe pas au lecteur que, tout en donnant le change par un apparent sérieux, et le respect scrupuleux de la règle de silence énoncée au départ, Panurge ne fait que des gestes obscènes. Ceux-ci sont par conséquent en dehors du contexte érudit attendu par l'Anglais et par la respectable assemblée. N'ayant rien de docte, ils développent ce qui n'est rien moins qu'une impertinence par rapport au principe de coopération exigé par ce contexte. De la part de Thaumaste, en effet, le traitement du sujet est sacralisé. Dérives dégradantes et parfois grotesques, ces gestes pourraient faire songer aux singeries dessinées en marge du texte religieux de certains psautiers ou livres d'heures[2], compte tenu du décalage burlesque qu'ils entretiennent avec la conduite de Thaumaste.

Ses singeries de Panurge sont des grimaces ou des bruits incongrus, produits par la bouche ou par tout autre orifice. Les bruits ainsi produits sont enchaînés, et se combinent dans des sortes de « phrases » ; ces composés de bruitages s'apparentent à des jeux enfantins étant donné la simplicité de leur élaboration. En effet, pour obtenir ces sons frustes, Panurge souffle dans la paume de ses mains, ou fait « sonner ses dentz bien melodieusement les basses contr les haultes » (P19, 288). Parfois, il utilise des accessoires, comme ces deux pièces de bois entrechoquées grâce auxquelles il « faisoyt son, tel que font les ladres en Bretaigne avecques leurs clicquettes mieulx toutesfoys resonnant et plus harmonieux : et de la langue contracte dedans la bouche fredonnoyt joyeusement, tousjours reguardant l'Angloys » (P19, 287). Les éructations peuvent avoir partie liée avec l'obscénité ou la scatologie, elles procèdent alors selon la loi de la provocation. C'est ainsi que se met en place l'insolence. Les bruits d'air ou de détonation produits artificiellement par le haut du corps évoquent des souffles émis par le bas du

[2] M. Camille (*Images dans les marges* [1992], *op. cit.*, 1997) étudie ces motifs, dans leurs postures et leurs fonctions par rapport au manuscrit qu'ils encadrent : voir notamment les chapitres 1, 4 et 8.

corps, et provoqués par quelque incontinence ou accident gastrique. Les sons mixtes ainsi obtenus se situent entre le rot, le pet et le hoquet :

> A quoy Panurge mist un doigt de la gauche ou trou du cul, et de la bouche *tiroit l'air* comme quand on mange des huytres en escalle : ou quand on hume sa soupe, ce faict ouvre quelque peu de la bouche et avecques le plat de la main dextre frappoit dessus, faisant en ce *un grand son et parfond*, comme s'il venoit de la superficie du diaphragme par la trachée artere, et le feist par seize foys. (...)
> Adoncques Panurge mist le doigt indice de la dextre dedans la bouche, le serrant bien fort avecques les muscles de la bouche, puis le tiroit et le tirant faisoit *un grand son*, comme quand les petitz garsons tirent d'un canon de sulz avecques belles rabbes, et le fist par neuf foys. (P19, 289 ; nous soulignons)

Nous constatons que tous ces bruits sont clairement audibles, étant assez rudes (« grand son ») pour la plupart, et que leur production est complexe. Elle résulte d'une combinatoire : par les actions conjointes des doigts de la main gauche et de la main droite avec différentes parties basses ou hautes de son corps, organes ou muscles, le héros crée des bruits liés à la circulation de l'air, tantôt comprimé, tantôt relâché ; fermant un orifice ici, en contractant un autre là, il ferme de sa main ou choisit de laisser libres différentes ouvertures. Il joue ainsi de son corps comme d'un instrument à vent. De fait, il produit des sons ambigus, à la fois bas et hauts – leur origine se trouve dans les orifices du haut, la bouche par exemple, ou du bas, lorsqu'il s'agit du trou du cul – selon le principe mécanique de la répartition des souffles et des fluides. Cependant ces sons ne peuvent être assimilés ni à des notes de musique, ni à de véritables paroles, ils demeurent donc dans l'entre-deux, à la fois accompagnement et phrase mélodique. Lesquels contiennent le sens ? L'ambiguïté signalée plus haut empêche une saisie globale et immédiate de la signification. Pour les décrire, le narrateur n'a du reste pas d'autre choix que de recourir à des comparaisons, comme en témoigne la répétition de l'expression « comme quand... », et de sa variante « comme si ».

Toutefois, Panurge augmente son jeu sonore et « musical » d'une pantomime visuelle formée de grimaces hideuses. Là encore, les doigts aideront à déformer le visage :

> mist ses deux mains liées en forme de peigne sur sa teste, tirant la langue tant qu'il povoit, et tournant les yeulx en la teste, comme une chievre qui meurt. (...)
> Dont Panurge mist les deux maistres doigtz à chascun cousté de la bouche le retirant tant qu'il pouvoit et monstrant toutes ses dentz : et des deux poulses rabaissoit les paulpieres des yeulx bien parfondement en faisant assez layde grimace selon que sembloit es assistans. (P19, 289)

Tirer la langue, montrer ses dents ou étirer la peau des paupières, faire rouler ses yeux dans ses orbites, sont autant de grimaces classiques auxquelles pourraient se livrer

des enfants. Outre le côté puéril de cette mascarade, qui renferme le décalage comique, il convient de souligner le mépris dont témoigne une telle attitude. Faire à Thaumaste des grimaces est bien entendu un signe de moquerie plus que d'estime, même si l'ironie veut que l'attitude en question soit, en réalité, conforme à ce que demandait l'Anglais. En outre, par des comparaisons choisies, le narrateur[3] insiste sur la laideur de la grimace, et ce manquement à l'esthétique peut être considéré comme un autre indice de grossièreté – un entretien grossier est sans beauté, et manque de respect à l'interlocuteur. Panurge reproduira ce type de dérision aux limites de l'impertinence lors de son entretien gestuel avec le muet Nazdecabre, quand il montrera, pour toutes paroles, un rictus hideux :

> Il renversa les paulpieres des œilz contre mont, tortoit les mandibules de dextre en senestre, tira la langue à demy hors la bouche. (...) remist les paulpieres des œilz en leur position naturelle, aussi feist les mandibules, et la langue : puys jecta son regard biscle sus Nazdecabre, branlant des baulevres, comme font les Cinges de sejour, et comme font les Connins mangeant avoine en gerbe. (T20, 413)

Les grimaces, bien peu ambiguës sur ce point, signalent que leur auteur se moque de son interlocuteur : ces signes-là sont « naïfs » car leur sens, évident, est sans mystère. Cependant, leur description est semée de diverses précisions qui enrichissent et nuancent leurs connotations. Il importe en effet de remarquer que lors de ces grimaces, le bestiaire convoqué par le narrateur pour les comparaisons – la chèvre, le singe, le lapin (« connin ») – renvoie explicitement à celui de ces petits animaux facétieux qui, dans les marges, tournent en dérision le contenu sérieux des manuscrits enluminés. Les connotations qui leur sont attachées sont en rapport avec une forme de liberté de ton : très leste pour le lapin, traditionnellement associé à la luxure, vu ses capacités reproductrices, grimaçante pour le singe qui est considéré comme une copie déformée de l'homme, diabolique pour la chèvre en raison de sa ressemblance avec le bouc. Que ce bestiaire accompagne les singeries de Panurge confirme l'idée selon laquelle ces grimaces sont peut-être à double entente, et sont susceptibles, à ce titre, de tromper l'interlocuteur.

L'ambiguïté de ces signes à connotations multiples est encore étayée par leur insertion parmi d'autres signes moins directement évocateurs, les jeux de mains. Souvent à caractère obscène, ils font également partie de l'arsenal de Panurge, qui les met aussi au

[3] Le texte fait souvent appel à la comparaison avec une chèvre lorsqu'il évoque l'action de rouler des yeux : voir aussi T20, 412 : « Puis leva les œilz au Ciel, et les tournoyoit en la teste comme un chevre qui avorte », et C46, 835 : « Il tourne les yeux en la teste comme une chevre qui se meurt. » La comparaison avec cet animal s'applique systématiquement à Panurge grimaçant.

service de la dérision. Les grimaces que nous venons de citer les encadrent. D'abord Panurge roule des yeux et tire la langue à demi, puis, avant de rendre une position normale à ses pupilles et à sa langue, donc encore tout grimaçant, il procède comme suit :

> Ce faict, posa sa main guausche ouverte, exceptez le maistre doigt, lequel retint perpendiculairement sus la paulme, et ainsi l'assist au lieu de sa braguette : la dextre retint clause en poing, exceptez le poulce, lequel droict il retourna arriere soubs l'escelle dextre, et l'assist au dessus des fesses on lieu que les Arabes appellent Al Katim. Soubdain après changea, et la main dextre tint en forme de la senestre, et la posa sus le lieu de la braguette, la guausche tint en forme de la dextre, et la posa sus l'Al Katim. Cestuy changement de main reïtera par neuf foys. (T20, 413)

La description montre que les doigts touchent alternativement la braguette et l'« Al Katim ». L'exotisme de ce dernier nom, qui désigne le sacrum, maintient l'illusion d'un mystère signifiant, renforcé par la mention du chiffre neuf, qui a toute l'apparence d'un chiffre magique. La réitération de gestes qui se déroulent dans les parages du bas corporel alors désigné par un nom rare – auréolé de la majesté de la tradition arabe – s'opère selon un chiffre qui semble avoir son importance signifiante. Cependant il ne s'agit de rien moins que de gestes qui mettent en scène la répétition d'un va-et-vient obscène, sur les parties les moins nobles de l'anatomie. C'est une farce autant qu'un dialogue.

Les points communs avec la fantaisie des marges médiévales de manuscrits du XVe siècle sont certains, du point de vue de l'écart que ces gestes manifestent par rapport au contexte attendu. Le rôle des marges se joue dans l'inversion, ou le simple décalage par rapport au texte encadré ; les marges offrent ainsi une diversion, consistant en un trajet vers l'étrangeté qui incite le lecteur à relativiser, ou à regarder d'un œil moins sérieux, le caractère sacralisé du texte ainsi parasité[4]. Néanmoins, contrairement aux obscénités qui bordent les textes médiévaux les plus sacrés, les gestes de Panurge voilent leur caractère insolent sous une apparente pertinence par rapport à ce qui est exprimé et attendu[5]. Masqués, ils sont donc plus fourbes, et à la fois plus habiles, que les singeries obscènes des marges des manuscrits, dans la mesure où ils se font passer pour des gestes pertinents. Leur contact impromptu avec le reste de la conversation n'en est que plus amusant, car la lecture double ainsi mise en jeu – qui met soudain en évidence un aspect licencieux ou moqueur –

[4] Voir à ce sujet le chapitre I de M. Camille, « L'invention des marges » (*Images dans les marges* [1992], *op. cit.*, 1997, p. 17-76).

[5] La preuve en est que certains membres de l'assistance n'y voient que du feu pendant l'entretien avec Thaumaste.

n'est pas perçue par le plus grand nombre, qui se laisse berner par ce qu'il croit être sérieux. Ces Thaumastes qui prétendent discourir par gestes, de façon, disent-ils, à trouver un moyen de communication moins soumis à l'amphibologie que les mots de la langue, ne savent pas lire la réelle amphibologie nichée au creux des gesticulations, et laissent se développer l'obscénité, tandis qu'ils s'épuisent en de vains débats ; cela est particulièrement manifeste après le bruit des morceaux de bois que Panurge a choqués l'un contre l'autre :

> Les theologiens, medicins et chirurgiens penserent que par ce signe il inferoyt, l'Anglays estre ladre. Les conseilliers, legistes et decretistes, pensoient que ce faisant il vouloyt conclurre, quelque espece de felicité humaine consister en estat de ladrye, comme jadys maintennoyt le seigneur. (P19, 287)

Tous sont dupes lorsqu'ils cherchent leur « plus haut sens ». Au dernier chef, c'est Thaumaste qui révèle, en ne reconnaissant pas la parodie, que sa lecture manque de finesse : comme tous les lourdauds de l'œuvre, il est puni par sa propre balourdise. Après les claquements de dents de Panurge, notamment, ses réponses par gestes sont des dérives ridicules, des pertes de contenance qui indiquent assez, devant témoins, son impuissance à contrôler son corps :

> Thaumaste de grand ahan se leva, mais en se levant fist un gros pet de boulangier : car le bran vint après et pissa vinaigre bien fort, et puoit comme tous les diables, les assistans commencerent se estouper les nez, car il se conchioit de angustie... (P19, 288)

« Se conchier de augustie » est la réponse du corps désemparé par l'embarras dans lequel se trouve l'esprit : « angustie » évoque une espèce d'angoisse, qui produit une contraction physique irrépressible (« angustus » est l'adjectif qui désigne l'étroitesse d'un passage et la gêne qui peut en résulter). Thaumaste émet donc un signe réflexe, non travaillé, qui va fonctionner comme un signe naturel diagnostique : sa défaillance physique devient l'expression de sa détresse mentale, comme la fumée fait comprendre que le feu n'est pas loin. Toutefois, ces signes-là n'affectent pas le bon déroulement de la prestation du malheureux Anglais, alors qu'on pourrait croire qu'ils en constituent l'issue désastreuse. Le personnage souillé de son urine et de ses excréments poursuit au contraire avec grand sérieux, enchaînant à leur suite d'autres gestes, comme si de rien n'était :

> (...) puis leva la main dextre la clouant en telle faczon, qu'il assembloit les boutz de tous les doigts ensemble, et la main gauche assist toute pleine sur la poictrine. (*ibid*, suite immédiate de l'extrait précédent)

Comme il ne s'interrompt pas, il semble qu'il ne tienne pas compte de la mésaventure anale dont il a été victime. Mieux encore, celle-ci paraît alors se confondre avec les gestes qui lui succèdent, alors qu'elle ne peut être, raisonnablement, de même nature. On ne saurait interpréter en effet de la même manière les péripéties rectales et les jeux de mains. Les unes sont des aléas, les autres des actions concertées.

Nazdecabre semble plus clairvoyant dans sa lecture du message méprisant de Panurge, puisqu'il répond à la moquerie par une forme de violence : d'une main disposée pour « faire la figue », c'est-à-dire d'une façon insultante[6], il donne des coups en divers endroits du corps de son interlocuteur. Il est vrai que la situation n'est pas la même, car Nazdecabre a dans le dialogue un statut plus expérimenté que Thaumaste : ce type de communication par gestes lui est coutumier, dans la mesure où il est sourd et muet de naissance. En outre, Panurge n'a plus le statut du premier livre, puisque dans le *Tiers Livre* c'est lui qui est dans l'attente d'une réponse. Il hérite dès lors de la position d'infériorité relative (due à la dépendance) que tenait Thaumaste dans le *Pantagruel*. Cependant, la réponse de Nazdecabre, par la forme agressive qu'elle adopte, s'autorise une effraction aux règles de civilité et de convivialité du dialogue, en sorte que celui-ci est bientôt rompu par un Panurge qui promet en retour « un banquet de Nazardes entrelardé de doubles Chinquenaudes » (T20, 414). La riposte à l'agression physique revient à la légitime défense du héros, laquelle s'apparente à une forme de loi du talion. La suite nous intéresse davantage, puisqu'elle montre la manière dont Panurge prend congé de l'importun. Il le quitte en effet en « luy faisant la petarrade ». Le *Dictionnaire de l'Académie* (1694) dit qu'il s'agit d'un « bruit fait avec la bouche pour marquer son mépris envers quelqu'un ». Comme il apparaît ici, la singerie grimaçante et sonore permet donc aussi de se tirer d'un mauvais pas.

Fort du succès qu'il a connu face à Thaumaste dupé, Panurge ne manque pas, par la suite, d'avoir ainsi recours à des gestes moqueurs pour se débarrasser des importuns. La posture grotesque est souvent une manière pratique de clore un entretien qui s'enlise. On

[6] « Adonques Nazdecabre eleva en l'aër la main dextre toute ouverte, puys mist le poulce d'icelle jusques à la premiere articulation entre la tierce jointure de maistre doigt et du doigt medical, les resserrant assez fort au tour du poulce le reste des jointures d'iceulx retirant on poing, et droictz extendent les doigtz Petit et Indice » (T20, 414). Cette disposition des doigts s'inspire de celle qui consiste à « faire la figue » (mettre le bout du pouce entre l'index et le majeur), extrêmement insultante (comme on le voit en Q45, 642). Cette « figue » méprisante s'envenime par la variante agressive que lui ajoute Nazdecabre, à savoir le poing fermé et les deux doigts (index et auriculaire) pointés en forme de piques — ou de cornes — vers l'interlocuteur

reconnaîtra en effet encore cette forme d'échappatoire à la fin de l'épisode des paroles gelées, quand Panurge, lassé des récriminations de frère Jean suite à une farce qu'il lui avait faite, finalement « luy feist la babou, *en signe de derision* » (Q56, 671 ; nous soulignons). Il s'agit là du bruit d'un doigt que l'on fait claquer dans sa bouche. Le texte indique lui-même la signification de dérision que suppose un tel geste.

Les attitudes simiesques des grimaces, singeries, bruits de bouche – pétarades, babou, inspirations d'air, détonations mimant le pet – gestes à connotation obscène, participation des parties du corps dites « basses », montrent un Panurge gesticulant selon des codes sémiotiques qui doivent être évalués par l'interlocuteur, mais qui ne sont pas toujours à comprendre comme des indices de mépris ou de moquerie. Ainsi, le héros se sert de signes à double entente pour jouer des tours à ses adversaires, disposant ses gestes comme autant de farces et attrapes qu'ils doivent s'empresser de décrypter s'ils prétendent ne pas en être les victimes. La force opératoire de ces gestes tient à la surprise qu'ils entretiennent par rapport aux codes connus et au contexte. Parfois, leur adaptation feinte à ce dernier laisse croire qu'il faut les déchiffrer avec sérieux : les interprétations savantes des deux morceaux de bois entrechoqués en témoignaient. Il est aussi possible, de temps en temps, de les lire conformément à un principe de pertinence dans le dialogue.

Le discours de Panurge s'insinue dans cette incertitude dont il joue : le fonctionnement sémiotique est variable, inconstant, différé, ou masqué, car le code est lui-même soumis à des variations, entre comique et sérieux, naturel et artifice, selon ce que l'on considère dans le signe : dans la tarte aux étrons chauds (P16, 273), voit-on le don d'une tarte, ou, avec surprise, les étrons qui la garnissent[7] ? Le choix de ce qui est à interpréter dans le signe reste la question majeure pour la sémiotique de l'objet entier. Le mélange de signes déchiffrables de façons opposées ménage pour les signes ainsi formés une double détente, dont le procédé s'apparente à l'attrape du diable dans la boîte. Quand on s'en rend compte, il est déjà trop tard, car on en est la victime. C'est sur cet à-peu-près

[7] Ce genre de substitution burlesque et scatologique est présente aussi dans les marges des manuscrits cités par M. Camille (*Images dans les marges* [1992], *op. cit.*, 1997, fig. 56, et p. 152-158). Comme dans le *Pantagruel*, elle engage à une relecture au rebours : peut-on encore qualifier de cadeau, voire d'« hommage », le don du jeune homme qui offre à sa dame ses étrons dans une corbeille ? La sémiotique de l'hommage s'en trouve momentanément bouleversée. On peut dès lors lire cette image selon d'autres critères (renversement carnavalesque de l'excrément qui soudain devient précieux, excrément signifiant métaphoriquement l'œuvre de fiction, etc.) qui la distinguent nettement de la sémiotique traditionnelle de l'étron.

qui masque souvent le signe le plus important, et qui peut être considéré comme un brouillage sémiotique, que se fonde également le traitement panurgien des objets.

2. Des objets glissants

Certains objets se rapportant à Panurge sont choisis et façonnés selon un jeu sémiotique comparable à celui qui s'est mis en place pour les gestes. Ils semblent au premier abord inadaptés au contexte, et leur effet prépondérant se rattache à la surprise qu'ils provoquent chez les personnages. Ils peuvent aussi être déconcertants par le décalage qu'ils entretiennent par rapport aux attentes du lecteur.

Le tableau acheté par Panurge à Médamothi se distingue par une singularité qui en fait un phénomène, parce qu'il déroge à la règle sémiotique des autres objets achetés le même jour au même endroit, admirables signes de bon goût ou de louable curiosité : Idées de Platon, Atomes d'Epicure, vie et geste d'Achille, sont des tableaux « rares et precieux » ou des « tapisseries à haulte lisses (...) toutes de saye Phrygiene, requamée d'or et d'argent » (Q2, 541). Le grand tableau choisi par Panurge figure au contraire une scène apparemment fort triviale et violente, puisqu'il s'agit d'un inceste doublé d'un viol. Sa représentation, visant à dénoncer le crime impuni, offre au spectateur l'occasion d'une curiosité déplacée, pour ne pas dire de voyeurisme :

> Panurge achapta un grand tableau painct et transsumpt de l'ouvrage jadis faict à l'aiguille par Philomela exposante et representante à sa sœur Progné, comment son beaufrere Tereus l'avoit depucellée : et sa langue couppée, affin que tel crime ne decelast. (Q2, 541)

Outre son caractère inconvenant, le tableau a d'autres raisons de dérouter le lecteur et les autres spectateurs fictifs. En effet, sa description par le narrateur en fait un objet énigmatique. Au lieu de procéder, comme on s'y attendrait, à une ekphrasis[8], le texte paraît tenter à tout prix de l'éviter. Il est donc fait mention uniquement du sujet du tableau, qui n'est pas décrit, comme si le texte était un inventaire, ou un catalogue. P. J. Smith explique

[8] Comme le souligne P. J. Smith, la poésie ecphrastique prend son essor au XVIe siècle pour souligner l'adage horacien « ut pictura poesis » ; cette vogue va de pair avec la naissance de la poésie emblématique (*Voyage et écriture. Etude sur le* Quart Livre *de Rabelais*. *ER* XIX, Genève, Droz, 1987, p. 165-178). La figure de l'ekphrasis permet en effet de représenter littérairement une œuvre picturale. Du reste, Rabelais

qu'il ne pourrait en être autrement, puisque les sujets choisis sont des formes invisibles, impossibles à peindre, parce qu'elles sont « uniquement représentables par la langue » (*Voyage et écriture..., op. cit.*, 1987, p. 168) : comme le rappelle en effet le critique, les atomes d'Epicure, ou le valet qui cherche maître, sont des sujets non picturaux, mais littéraires ou philosophiques. Le lecteur assiste donc logiquement à une « ekphrasis inversée », ou à un refus de décrire : il est informé de ce que le tableau ne contient pas, car il est impossible à l'auteur de dire quels détails s'y trouvent représentés. Cette lacune de la description, entretenue par le texte (il ne s'agit pas d'un oubli), se rapporte spécialement à l'objet acheté par Panurge. Les autres tableaux dont le contenu demeure problématique contiennent tout de même un titre, ou une forme de résumé. Ainsi, même si les images peintes sont difficiles à imaginer précisement, parce qu'elles représentent des abstractions (les Idées de Platon) ou des formes trop générales (le visage d'un appelant), elles ne sont pas décrites négativement. La formulation négative fait de l'achat de Panurge moins un tableau qu'une énigme à résoudre. Aussi les éléments absents du tableau sont-ils connus, mais ces précisions n'aident en rien le spectateur, qui demeure par là-même impuissant à se représenter ce qu'il contient, et d'autant plus désorienté que les détails qui manquent au tableau sont en contradiction avec le sujet annoncé auparavant. Comment concevoir en effet un viol sans violence ? Un dépucelage, mais qui ne montre pas « un homme couplé sus une fille » ? Cette peinture qui représente une sauvage amputation de la langue de la victime est enfin donnée pour « gualante et mirifique ».

Le tableau ainsi raconté dispense une image impossible à se représenter. La toile représente en effet d'une part une fiction ovidienne dont le texte revendique la véracité, alors que l'histoire de Térée et de Philomèle est peu vraisemblable pour tout lecteur du XVIe siècle. De plus, le lecteur est renvoyé, pour aller contempler l'œuvre, à un lieu de fiction. Ces différents éléments accusent le caractère d'impossibilité du tableau de Panurge, ainsi que le souligne P. J. Smith (*op. cit.*, 1987, p. 173). Par conséquent, si les toiles achetées par frère Jean se rapprochent le plus possible d'un réel plus ou moins normatif, dit le critique, celle de Panurge est présentée comme étant complètement détachée de son référent visible : le tableau est censé être la copie de la broderie de Philomèle, laquelle déjà remplaçait le langage qui aurait dû relater l'outrage. En somme, « la peinture panurgienne est donc l'imitation d'une imitation (la broderie) d'une imitation

l'emploie ailleurs dans l'œuvre, lorsqu'il décrit la mosaïque qui dépeint la bataille de Bacchus contre les Indiens (C38-39).

(la langue), et, en tant que telle, fort éloignée de la réalité » (*ibid.*). Son intelligibilité globale n'est pas appréhendable au vu des seuls éléments, trop parcellaires et contradictoires, que le texte consent à disposer. L'objet impossible, glissant, est insaisissable.

De fait, les partisans d'une interprétation à charge contre Panurge, qui voudraient prendre argument des connotations sexuelles du tableau choisi pour en tirer une loi quant aux goûts dépravés du personnage, sont bien « attrapés »[9], car si le tableau figure une histoire de viol, il est précisé qu'il ne s'y trouve rien de scabreux. De même, les défenseurs du personnage n'ont pas plus de grain à moudre, car le texte ne donne aucun signe explicite de la vertu du tableau, en restant au contraire très évasif sur cette question : « la paincture estoit bien aultre, et plus intelligible ». Si le lecteur veut en savoir plus, il est invité, ironiquement, à aller contempler l'œuvre par lui-même, mais en Utopie (le tableau a été suspendu à Thélème), c'est-à-dire dans un lieu introuvable. L'auteur se paie encore la tête du lecteur, en lui donnant, malgré l'évidente illusion du lieu, force détails quant à la localisation du tableau « à main guausche entrant en la haulte guallerie »[10]. Le spectateur intéressé ne peut pas manquer le tableau, avec un tel luxe toponymique, et pourtant il ne pourra jamais le trouver. Est-il possible de mieux malmener la lecture ? Cette recherche, entretenue par des indices, est vouée à l'échec par ces mêmes indices, c'est-à-dire par les éléments qui devraient l'aider. Elle peut être considérée comme une métaphore du décryptage sémiotique, sans cesse récalcitrant, trompeur ou décevant, quand il s'agit des objets de Panurge.

Il en va de même du safran d'Hibernie, plante semble-t-il fort ambiguë, mais qui gagne ses lettres de noblesse au XVIIIe siècle, quand Valmont de Bomare, dans son *Dictionnaire d'histoire naturelle*, indique que l'Irlande est l'un des lieux de fabrication du safran[11]. Le référent qui correspond au nom « safran d'Hibernie » existe donc, et Rabelais ne doit pas l'ignorer. Cependant, l'association du référent « safran » avec le complément

[9] Même si G. Defaux ne manque pas de faire une remarque dans ce sens dans son édition du *Quart Livre* en Livre de Poche (1994).

[10] Soulignons en outre que dans la description de Thélème effectuée dans le *Gargantua* (ch. 53), il n'est jamais question de « haulte guallerie » : l'indice topographique semble donc lui aussi, sous une apparence de précision, n'être qu'une fausse piste supplémentaire.

[11] « Le Safran naît dans la plupart des pays, soit chauds, soit froids, en Sicile, en Italie, en Hongrie, en Allemagne, en Angleterre, en Irlande, dans plusieurs provinces de la France, dans la Guyenne, dans le Languedoc, dans le Gatinois et la Normandie » (*Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle*..., 1764, t. 4, p. 60). Nous remercions ici J. Céard de nous avoir aimablement indiqué cette précieuse référence.

« d'Hibernie » ne va pas de soi[12]. La précision « d'Hibernie » pose problème et ouvre des perspectives inédites. En effet, elle organise la rencontre apparemment contradictoire entre deux termes opposés, comme le faisait le tableau de Médamothi. Le safran d'Hibernie semble être, de la même façon, une plante sans référent véritablement identifiable, puisque l'Hibernie est un pays froid dans lequel le safran ne devrait pas bien s'acclimater, à en croire E. Vinet, et auquel on ne pense pas spontanément lorsqu'on évoque la culture du safran. Le lecteur est-il victime d'une idée reçue ? Il ne dispose pas de référent adapté à ce qui semble être un objet neuf façonné par Panurge.

A première vue, le safran d'Hibernie semble être une plante fabuleuse, un « être de raison », pareil à la chimère, animal fantastique monstrueux composé de différents morceaux d'animaux existants. Le safran est plutôt associé, dans les esprits, aux régions méditerranéennes ou orientales. Peut-être cette relation entre la plante et ces parties du globe vient-elle de l'usage plus que de la culture de la plante. C'est principalement sous des latitudes orientales que le safran entre dans la vie quotidienne, soit pour épicer la cuisine, soit pour teinter les vêtements. L'évocation de l'Hibernie ménage donc une représentation qui paraît impossible, alors qu'elle ne correspond pas, en réalité, à un référent inédit. Panurge compose en effet, avec ces deux pièces incompatibles, un rébus. Là encore, comme pour le tableau de Philomèle, le lecteur est mis en présence d'éléments dont la compréhension globale (synthétique) se dérobe, en dépit de l'intelligibilité de chaque élément. Les gestes de Panurge étaient conçus de la même manière, c'est du reste ce qui semble dérouter Thaumaste lorsqu'il dit « ha j'entens, mais quoy ? » (P19, 289) : s'il est possible d'entendre – de comprendre – chaque élément pris indépendamment des autres, il est plus ardu de dégager un sens de l'ensemble. C'est ainsi que les représentations panurgiennes se rejoignent : formées à la manière de rébus ou d'énigmes, elles associent des éléments disparates d'ordinaire séparés, et cette association nouvelle déconcerte. Faute d'une appréhension globale de ces signes bizarrement organisés, le sens s'égaye dans des directions diverses, qu'il reste au lecteur à unifier s'il souhaite parvenir à une cohérence.

[12] La consultation du traité d'Elie Vinet, *Le Safran de la Roche-Foucaut*, plus proche de Rabelais puisqu'il est paru en 1568, donne en effet des renseignements opposés à ceux qui viendront sous la plume de Valmont de Bomare. On y découvre notamment que le froid et le gel sont nuisibles à la plante : « quand à l'assiete du lieu (...) tousjours sera meilleure celle, qui prendra devers le midi, que celle qui regardera plus la partie contraire, qu'on appelle Septentrion, Bize, et Nord, pource que l'air du midi est tousjours meilleur au safran, comme à la vigne. (...) Nous avons dit beaucoup d'inconveniens, qui arrivent au safran : mais le plus grand de tous ceus, a qui il est subjet, reste a dire. C'est que le froit lui est fort ennemi. Si l'hiver est un peu aspre, les frois grands et gelées longues : a grand' peine se peut il sauver ».

L'agencement des signes étant étonnant, le terrain sémiotique est des plus ouverts, comme libéré de ses anciens mécanismes, rendus inopérants par les nouvelles contiguïtés incongrues[13].

C'est ainsi que la précision « d'Hibernie » joue un rôle dans le discours de Panurge. Arrivant en fin de liste pour démentir tous les faux synonymes alignés précédemment, (« ce n'est pas... c'est safran d'Hibernie »), la plante étrange les rejette dans le néant de la négation (« ce n'est pas... »). Or, c'est le safran d'Hibernie, cette association douteuse de mots, désignant une épice qui paraît appartenir surtout au domaine de la fiction, qui vient se substituer à ces termes si concrets, si précis, qui disaient les différents états de l'excrément. Notons au passage que les derniers substantifs utilisés étaient suffisamment mystérieux (spyrate, scybale) pour justifier une traduction dans la *Brève Déclaration* : la liste s'acheminait déjà vers des réalités de moins en moins connues. Le discours de Panurge s'oriente ainsi vers l'isotopie de l'objet rare ou précieux, partant du concret le plus trivial pour se diriger vers une certaine poésie qui relève du jeu littéraire, et efface progressivement l'odeur nauséabonde. Si la plante, qui ressemble à une pure fiction du locuteur, vient se substituer à tous les vocables du « bren », elles les entraîne par contamination sémantique dans un cadre fictif, en donnant l'impression qu'eux non plus n'existent pas. Cette éventualité tourne à l'avantage de Panurge : en transposant les chausses souillées dans le domaine de l'illusion fictive, il lui est possible de désamorcer le ridicule et la honte de la posture embrenée elle-même. En somme, l objet, par sa nouveauté, s'apparente aux *impossibilia*, et en même temps peut faire fonction de signe et se doter, par recoupements, d'une sémiotique qui lui donne un sens. Néanmoins, ce sens est aléatoire, provisoire et éphémère. Tout interprète reste libre de le faire évoluer, car l'association de « safran » et « d'Hibernie » paraît trop étrange pour être sérieusement dépositaire d'un sens stable. Le décalage produit par cette image, écart inédit par rapport à ce qui est connu et attendu, entretient le doute et oblige à repenser les liens sémiotiques entre les choses et leurs significations, d'autant que Panurge annonce que c'est le bren qui

[13] C'est en cela que nous faisons appel au modèle de fonctionnement du rébus. Les dessins disposés selon un certain ordre forment des associations qui peuvent à première vue paraître incohérentes ou dépourvues de sens. C'est uniquement lorsque l'interprète aura su discerner les signes (forme, couleur, disposition, nom précis des icônes) qui servent à construire le sens qu'il aura accès à la signification entière. Oublier d'observer la couleur d'un vêtement peut empêcher la compréhension dans son entier. De même, les signes disposés par Panurge ont de multiples aspects et partent dans de nombreuses directions sémantiques. Pour percevoir la combinatoire du sens des signes réunis, il convient d'identifier dans chacun de ces signes l'élément pertinent pour l'ensemble.

est safran d'Hibernie. La dispersion du sens est rendue plus complexe par la structure attributive.

Les hypothèses variées de la critique illustrent par ailleurs l'incertitude quant au sens de cet amalgame déroutant. Par exemple, si « safran » est généralement le signe de « rareté », ce sens peut être soit renforcé soit annulé par le complément déterminatif « d'Hibernie ». Dans le premier cas, si on entend par « Hibernie » le pays froid dans lequel on a tout de même réussi, au prix d'efforts, à cultiver cette plante qui pousse plus naturellement sous d'autres latitudes, la rareté n'en sera qu'amplifiée ; elle vient alors renforcer le sème annoncé par les mots « scybale » et « spyrate ». Mais dans le second cas, compte tenu du fait que le safran n'est pas spontanément attendu dans un tel endroit, on peut en déduire que ce safran, s'il y a quand même poussé, est une douteuse contrefaçon, un safran de mauvaise qualité, frelaté, car il n'a pas été cultivé dans les conditions optimales que son origine géographique naturelle préconisait. Cette acception, retenue par G. Defaux[14], fait revenir la signification au sème des excréments, car d'un tel safran, le connaisseur pourrait dire que c'est un vulgaire déchet (« de la merde »). La sémiotique de « safran » a varié d'un extrême à l'autre dans l'échelle des goûts.

Son sens, fortuit, dépend de l'interprète qui en rend compte. Ses variations sont cependant plus fantaisistes que déconcertantes, en sorte qu'elles relèvent de l'auto-dérision. L'étrangeté glissée dans le discours de Panurge a eu pour fonction de mettre en doute les mécanismes sémiotiques, mais ne semble pas investie de prétentions plus ambitieuses.

Une comédie des signes se joue dans les paroles de Panurge. Associés sans contrainte, les signes se combinent selon le bon plaisir de l'émetteur, ce qui rend le décodage problématique parce que les systèmes sémiotiques tout prêts deviennent inopérants. La signification de tels signes est véritablement à construire par le récepteur. Telle est la constatation obligée, face à l'ambiguïté délibérément entretenue par Rabelais grâce au personnage de l'habile Panurge, qui mélange des signes si diffus et si difficilement combinables que leur association n'est pas aisément déchiffrable.

[14] Voir *Œuvres complètes* (« La Pochothèque », éd. cit., 1994), n. 50 p. 1214. Pour la double direction, vers le haut ou vers le bas, de l'interprétation de l'expression, voir la partie droite de notre schéma synthétique (page suivante).

synthèse : le safran d'Hibernie (p. 268-272 et 303-304)

La structure énigmatique des énoncés formés de signes contradictoires ou lacunaires a son pendant : l'énigme peut venir aussi d'un excès de signes. L'abondance nuit autant à la saisie sémiotique que le manque de signes.

3. Une silhouette équivoque

Certes « l'Hibernie » brouille le sens du safran, mais ce pays constitue par lui-même un signe double, si l'on en croit le témoignage de Ronsard, qui nomme ainsi l'Ecosse. Le poète observe au cours d'un séjour que les Ecossais sont à la fois nobles de figure et sales ou mal mis[15]. Cette apparence double, faite de signes opposés, fait songer à celle qui caractérise Panurge la première fois que Pantagruel le rencontre. Il est fait mention, alors, de l'apparence double du vagabond, beau mais « pitoyablement navré » ; pauvre par fortune, tandis qu'il est noble de nature :

> Un jour Pantagruel (...) rencontra un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux : et tant mal en ordre qu'il sembloit estre eschappé es chiens, ou mieulx resembloit un cueilleur de pommes du pais de Perche. De tant loing que le vit Pantagruel, il dist es assistans. 'Voyez vous cest homme qui vient par le chemin du pont Charanton ? Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous asseure que à sa physionomie nature l'a produict de riche et noble lignée, mais les adventures des gens curieulx le ont reduict en telle penurie et indigence.' (P9, 246)[16]

Dès son entrée en scène, le personnage est caractérisé par un ensemble de signes qui poussent à hésiter sur le sens général de sa silhouette : l'émission de signes est tendue entre provisoire et définitif. C'est alors au tour de Pantagruel de jouer le rôle de l'expert à qui rien n'échappe, « de tant loing qu['il] le vit ». L'apparence physique du nouveau venu est lue comme un signe à double sens, car elle signifie certes le revers de fortune, les aventures, c'est-à-dire des éléments contingents, et à la fois Pantagruel voit ce que ne disent pas directement les haillons, à savoir une nature riche, permanente mais rendue momentanément invisible par les caprices de la fortune. Le jeu sémiotique oblige l'interprète à bâtir l'apparence de Panurge comme un compromis entre le passé et le

[15] M. Simonin souligne cette duplicité, notée par le poète lui-même (*Ronsard*, Paris, Fayard, 1990, p. 63)

présent, entre l'éphémère et le permanent, entre l'accessoire et l'essentiel. Le signe <apparence de Panurge> est complexe, parce qu'il fonctionne selon ces multiples codes. Son vêtement ne dit pas tout, il cache quelques secrets bien gardés ; Pantagruel repère en effet un élément implicite lorsqu'il dit que « les adventures des gens curieulx » l'ont réduit à l'indigence. Mais les clés sont plus nombreuses : l'allure physique est à prendre comme une totalité dans laquelle entrent en jeu un déroulement temporel ainsi que des hypothèses qui sont fonction du système de référence des interprètes (échappé des chiens, cueilleur de pommes, gens curieux). La multiplicité des codes sémiotiques qui sont à l'œuvre simultanément dans ce portrait est un élément déterminant qu'il convient de garder en mémoire pour étudier l'étrange « prosopopée » du vêtement que Panurge exposera à ses compagnons au moment du *Tiers Livre* : à peine commence-t-il sa quête, que Panurge modifie son apparence, censée mieux convenir à ses nouvelles préoccupations, c'est-à-dire à son statut de futur marié.

Qu'en est-il en réalité ? Le vêtement nouveau, saturé de signes ambivalents et contradictoires, dispense un sens qui d'emblée exige de son concepteur fictif – Panurge – une longue explication. Le foisonnement sémiotique est si grand que cet habit semble n'être qu'une « attrape » de plus, piège en puissance, défi ou rébus composé pour les lecteurs « bénévoles » qui apprécient les puzzles interprétatifs. Les compagnons eux-mêmes n'y voient goutte, et les remous consécutifs à l'apparition d'un Panurge nouvellement habillé sont riches d'enseignement.

Les réactions immédiates sont de trois ordres, non exclusifs : stupéfaction, tentatives de déchiffrement, et moquerie – parfois associée au blâme. La stupéfaction, première réaction, se trouve représentée dans le discours de Pantagruel, avant d'être infléchie dans le sens du blâme. Plus tard, le marchand de moutons du *Quart Livre* tentera un décryptage spontané, qu'il accompagnera de moqueries nourries. Epistémon enfin se fait l'écho des nombreux moqueurs, pour en arriver au blâme :

> Epistemon print le propous, et remonstroit à Panurge comment la voix publicque estoit toute consommée en mocqueries de son desguisement : et luy conseilloit (...) reprendre ses accoustremens ordinaires. (T24, 424)

[16] Nous reviendrons plus longuement dans le chapitre suivant sur cette première image du vagabond retenue dans le texte par l'intermédiaire du regard du géant qui ne connaît pas encore Panurge, mais qui devine, en inférant à partir de ces signes, quelle est sa nature.

Si nous reprenons les différentes perceptions de l'habit panurgien dans le détail, il faut en premier lieu considérer la stupeur : le mot « desguisement » avait déjà été employé par Pantagruel, premier personnage confronté à l'habit nouveau :

> En tel estat se praesenta davant Pantagruel : lequel trouva le desguisement estrange (...). N'entendent le bon Pantagruel ce mystere, le interrogea demandant que praetendoit ceste nouvelle prosopopée (T7, 372)

Les termes « desguisement » et « prosopopée », mais aussi d'une certaine façon « mystere », renvoient au lexique du théâtre, en désignant (pour les deux premiers) le vêtement que l'on porte pour jouer un rôle. La *Briefve Declaration* donne de « prosopopée » les définitions suivantes : « Desguisement. Fiction de personne. » (BD, 703). Pantagruel montre, en employant ce mot, qu'il voit d'emblée dans le costume un artefact, une composition artistique conçue pour un acteur. L'habit comme prosopopée sert à représenter un autre que Panurge, une « fiction de personne », au sens rhétorique, c'est-à-dire un artifice qui fait croire à l'existence d'une personne nouvelle. L'accoutrement de Panurge est bien, selon l'œil de Pantagruel, l'antithèse du naturel, ce qui implique qu'il ne signifie que dans un contexte donné, et pour un moment défini. Il s'oppose à la nature (permanente), et dénote l'acteur : c'est l'équivalent d'un masque. Or, cela pose problème dans la mesure où Panurge n'est ni acteur, ni, apparemment, en train de faire l'acteur. Il présente sa nouvelle tenue comme l'équivalent d'une décision sérieuse. Or, le vêtement n'est pas adéquat à signifier la véritable situation du personnage : il y a un écart irréductible entre le déchiffrement sémiotique et le référent réel. C'est ce que Pantagruel met en perspective, lorsqu'il parle de « mystere », ou qu'il emploie l'adjectif « estrange » comme épithète de « desguisement ». Cet adjectif témoigne du fait que l'habit n'est pas conforme à l'identité de son possesseur. Ainsi, il convient de lire dans l'expression « desguisement estrange » une redondance : selon le dictionnaire Huguet, « s'estranger » a le sens de « se desguiser ». Le texte ajoute que le géant ne comprend pas le sens dudit mystere (« n'entendant... »). Dès lors, ce qui semble au premier abord un déguisement devient rapidement une énigme à résoudre, car ce qui est vu est contraire à toute attente. Tous les termes utilisés par Pantagruel pour désigner cet habit en reconnaissent le caractère énigmatique : « Estrange » signifie, certes, que l'accoutrement est bizarre en contexte, mais surtout qu'il ne renvoie à aucun système de codage connu, autrement dit qu'il est « étranger », ou irréductible, à toute sémiotique.

Pantagruel met ainsi le doigt sur la question centrale concernant ce vêtement, construit, comme certains gestes ou certains objets considérés précédemment, à la manière d'un rébus synthétique[17]. Les différents éléments, pris séparément, correspondent à des systèmes sémiotiques qui permettent de les doter d'un sens, cependant, une fois réunis, leur sens commun n'est pas aussi aisément identifiable. Les personnages qui vont être amenés à réagir à ce costume en lui donnant un sens, c'est-à-dire à faire fonctionner des clés sémiotiques, le prouveront, dans la mesure où leur solution rendra compte d'un déchiffrement seulement partiel (seuls un ou deux signes seront décodés).

La lecture de Dindenault est à cet égard exemplaire. Les passagers de la Thalamege croisent en mer un autre navire, et engagent joyeusement la discussion avec ses occupants, qui par un heureux hasard sont originaires de Saintonge. L'allégresse gagne tous les cœurs, car l'épisode rompt la monotonie de la navigation, et les compagnons de Pantagruel peuvent enfin avoir des nouvelles de la terre ferme ; en outre, les passagers de l'autre navire reviennent du pays de Lanternois, où se rend justement la compagnie pantagruélique. Ils peuvent dès lors renseigner les personnages sur ce qu'ils vont y trouver. Tout va donc pour le mieux, quand une dispute éclate, précisément provoquée par le costume de Panurge, dont on peut dire *a posteriori* qu'il est à l'origine du différend qui mènera à la perte des moutons. Il convient de distinguer cette querelle sémiotique comme origine de l'épisode des moutons de son traitement antérieur chez Folengo. On trouve bien dans *l'Histoire maccaronique de Merlin Coccaie* (livre XII, p. 175-179) une insulte première, lorsque les marchands de moutons traitent Balde et ses compagnons de voleurs. Il est vrai que Balde et ses amis étaient montés clandestinement sur ce navire, et sortent tout à coup de la cale. Les marchands s'inquiètent de l'irruption soudaine de cette compagnie armée dont il n'était pas prévu qu'elle fût des leurs, de sorte qu'ils les prennent pour des voleurs. Les compagnons de Balde, et le héros lui-même, prennent ombrage de cette insulte, qu'ils considèrent comme un affront à leur honneur. Balde saisit son épée pour en férir les audacieux accusateurs, et c'est à ce moment que Cingar s'interpose,

[17] Le rébus synthétique consiste, à la différence du rébus analytique, en une seule image, « petite scène à un ou plusieurs personnages », dit J.-C. Margolin (*Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 1, p. 349-350). Il faut savoir lire les gestes ou les postures des figures mises en scène comme une « histoire sans paroles » (*ibid.*). L'exemple qui nous paraît le plus instructif en la matière est le rébus picard n° 53, représentant simplement un gros homme portant une crosse, une tonsure et de grandes bottes. La solution en est le *memento mori* « Gras habebo te », car le personnage du rébus est en effet un « gras abbé botté » — le G de « gras » est durci en C par la prononciation picarde (voir le décryptage détaillé de J. Céard, dans *Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 185-186).

promettant une vengeance bien plus piquante. Ainsi, la dispute dégénère selon une logique revancharde qui s'organise aux dépens des moutons, et dont Rabelais s'inspirera pour le tour joué par Panurge.

Cependant, si l'outrecuidance d'un marchand est bien punie dans les deux cas, l'insulte est plus banale chez Folengo, elle tient à un malentendu qui lui-même est le résultat d'une péripétie. Chez Rabelais, c'est une erreur sémiotique qui perturbe l'équilibre. La sémiotique remplit dès lors une véritable fonction narrative. Dans le monde rabelaisien, elle est au cœur des actions des personnages. La querelle repose en effet sur une interprétation du marchand jugée fausse par Panurge : à son vêtement, le marchand voit en Panurge un cocu. Or on sait que le personnage est chatouilleux sur cette question :

> Ce pendent que entendions ces nouvelles, Panurge print debat avecques un marchant de Taillebourg, nommé Dindenault. L'occasion du debat feut telle. Ce Dindenault voyant Panurge sans braguette avecques ses lunettes attachées au bonnet, dist de luy à ses compaignons : 'Voyez là une belle medaille de Coqu.' (Q5, 548)

Pour conclure sur le sens de cocu, le marchand n'a interprété que quelques signes du vêtement (lunettes au bonnet, absence de braguette) ; néanmoins, il juge que l'accoutrement est une « médaille », et le traite comme tel, c'est-à-dire comme un système iconographique et sémiotique autonome, fonctionnant à la façon de l'emblème ou du rébus. La médaille dispose sur ses deux faces des signes iconographiques (le portrait) et linguistiques (la devise) destinés à exprimer, en commun, un double profil, physique et moral, du personnage concerné. Le sens global, non immédiatement apparent, passe souvent par un chemin métaphorique, conjuguant les éléments qui sont à l'œuvre séparément dans les deux faces de la médaille. En faisant allusion à un tel support de sens, le marchand reconnaît qu'il est en présence d'un système complexe. Cela ne l'empêche pas pourtant de tout simplifier : les autres signes disposés par le costume ne sont pas pris en considération. Cela confirme notre hypothèse. En effet, lorsqu'est trouvée pour ce costume une solution sémiotique, elle ne s'applique pas à tous les signes et oblige dès lors à en laisser certains de côté. Le rébus synthétique n'est pas saisissable dans son intégralité par un seul code sémiotique.

L'examen de chacun des signes du vêtement adopté au chapitre 7 du *Tiers Livre* montre en effet une quantité de directions sémiotiques. Rappelons brièvement quels sont ces signes, au nombre de quatre, en les prenant dans l'ordre de leur apparition dans la description. La « prosopopée » est constituée d'un petit anneau d'or à l'oreille droite dans

lequel une puce noire est enchâssée (signe 1), d'une robe de bure, « robbe longue à simple couture » (signe 2), de la disparition des hauts de chausses ou de la braguette (signe 3), et de lunettes attachées au bonnet (signe 4).

Le premier signe parle à tout interprète qui connaît l'expression proverbiale « avoir la pusse en l'oreille ». Panurge l'a réifiée en transformant les mots, pris au sens propre, en choses. Nous reconnaissons là le trope classique appelé « prosopopée » et défini par Quintilien[8], puis par la *Brève Déclaration*, qui consiste à faire parler ou agir un objet ou une abstraction, comme si cette dernière était une « fiction de personne ». La démangeaison dont l'expression faisait métaphoriquement état est devenue une vraie puce, enchâssée définitivement (pour évoquer la permanence de la démangeaison) dans un contenant. Enfin, pour que le tout soit lisible exactement dans les termes de l'expression lexicalisée, c'est-à-dire pour que la puce soit associée à l'oreille, le contenant est un bijou qui se porte à l'oreille. Le choix des couleurs n'est pas indifférent, car le texte précise que la puce est noire. De quoi cette couleur est-elle le signe ? Disons provisoirement qu'elle constitue un appel vers les autres éléments du costume, qui restent dans les mêmes tons. L'oreille percée « à la Judaïque » est le signe de l'esclavage consenti, car les esclaves se faisaient percer l'oreille pour montrer qu'ils ne souhaitaient pas recouvrer leur liberté, selon la possibilité qui leur était offerte tous les sept ans, en souvenir de l'exode israélite[9]. L'esclavage consenti, indiqué par le percement de l'oreille, serait ici métaphoriquement l'image de la fidélité que doit l'homme marié à son épouse. L'expression « avoir la puce à l'oreille » a actuellement le sens d'un simple indice : cela signifie que l'individu est agacé par une curiosité, dont l'expression ne dit pas ce qui l'a provoquée, ni ce qu'elle vise. La démangeaison que suppose l'image de la puce est déjà présente au XVIe siècle, mais les avis sont partagés sur le sens exact que prend alors l'expression. S'agit-il, comme le pense Yves Giraud, de dire uniquement les aiguillons pressants du désir érotique[10], ou également

[8] Dans *L'Institution oratoire*, II, 1, 2 ; III, 8, 49 ; VI, 1, 25. Ici l'objet « puce enchâssée dans un bijou porté à l'oreille » évoque l'expression figurée : pour comprendre le bijou, il faut prononcer l'expression ; c'est le futur du chapitre qui se charge de cet éclaircissement : « Comment Panurge avoit la pusse en l'aureille » (I 17, 371).

[9] Voir *Exode*, XXI, 6 et *Deutéronome*, XV, 17.

[10] C'est le point de vue d'Y. Giraud (« Deux notes rabelaisiennes », *ER* XIII, 1976, p. 191-195), qui réfute aussi les hypothèses que D. Russell avaient exposées précédemment dans « A Note on Panurge's "pusse en l'aureille" » (*ER* XI, 1974, p. 83-87) sur le deuxième sens de la démangeaison. Cette dernière pourrait être le signe de l'inquiétude du personnage en rapport avec le fait d'être cocufié ou de cocufier, ce qui dans les deux cas se dit « être cocu ». D. Russell le précise encore dans « Panurge and his new clothes »,

le souci, l'inconfort causé par la possibilité du cocuage, (hypothèse de Daniel Russell), autre « souci d'amour » ? Les signes concrets et tangibles sont à lire au sens figuré, mais celui-ci peut rester incertain. Le signe 1 est la mise en scène visuelle d'un proverbe très connu, parce qu'il est aussi le refrain d'une chanson de l'époque : pris au sens propre, il est composé, fabriqué à l'aide des objets véritables auxquels il fait allusion de façon figurée. On peut penser que l'oreille droite est choisie par défaut : la partie gauche (sinistre, au sens étymologique) est toujours associée à un mauvais présage, ou au mensonge.

Le second signe, la robe de bure, est un vêtement décomposable en trois unités, la forme de la robe d'un côté, sa matière, et sa couleur. Porter une robe exclut Panurge de la carrière militaire, car la robe est le signe de l'appartenance à la société civile. La forme de la toge rappelle l'Antiquité, renvoyant à des coutumes romaines, et à l'expression connue tirée de Cicéron (*De Officiis*) : « Cedant arma togae ». Cette forme de vêtement correspond au choix d'une vie contemplative, qui refuse les armes, et se détourne de l'activité guerrière. D. Russell rappelle que l'habit le plus approprié pour une vie active est le pourpoint, ou la tunique courte, désormais abandonnée par Panurge alors qu'il la portait dans le *Pantagruel*. En outre, il précise que la longueur de la robe l'apparente à un vêtement d'hiver, ce qui peut être lu métaphoriquement comme un signe de vieillesse[21]. Ce signe fonctionne donc comme les lunettes, qui signalent l'arrivée de l'âge. Panurge multiplierait-il les signes qui disent qu'il est trop vieux pour se marier, alors même qu'il a l'intention de se marier ? Le paradoxe est intriguant.

Le choix de la bure et de la « simple cousture » est le signe d'une préoccupation économe, qui entre en contraste avec le prix exorbitant de la boucle d'oreille. En outre, ce tissu est généralement celui que portent les moines, en signe d'économie également, et d'humilité. C'est un fait contemporain pour les lecteurs de la Renaissance. Les emblèmes d'Alciat en témoignent :

> Bureaux nayfz de vil pris, sont idoines
> Aux capussins, & ces enfumez moines.[22]

La couleur grise, quant à elle, se trouve dans l'habit du « marchant qui va aux champs, marinier, laboureur, et c'est la couleur du cordelier »[23]. On retrouve un signe qui

ER XIV, 1977, p. 89-104 (p. 102), et lors de sa réponse à Y. Giraud, intitulée « Réponse à M. Giraud » (*ER* XIV, 1977, p. 104-107).

[23] Voir « Panurge and his new clothes », art. cit., 1977, p. 98.

évoque la moinerie. La robe rappelle effectivement le froc des franciscains. Toutefois à l'époque du *Tiers Livre*, cet habit est davantage signe de paillardise que d'austérité et de chasteté. En faisant porter à Panurge le froc de St François, l'auteur aiguise une satire visant la sexualité illicite des moines qui rend les femmes adultères et les maris cocus. Panurge passe ainsi aisément dans sa glose du tissu de bure du souci d'économie à l'idée d'ébats endiablés (« labourer en diable bur »). L'allure de moine est liée plus qu'il n'y paraît à la question du mariage et du cocuage[24].

Panurge se présente donc comme une antithèse du soldat. Il a en outre quelque chose du moine, et à la fois du Romain, mais aussi du fou des illustrations de la *Nef des Fous*, et du sot de la sottie, qui est identifiable sur scène à sa « robe grise plus ou moins longue »[25]. Autant de sens forment un portrait des plus contradictoires.

La suppression de la braguette pose davantage de questions, s'il est vrai que jusqu'à ce moment le personnage avait très largement vanté et mis en valeur cette partie de son habit, et de son anatomie : décorations (une belle pomme d'orange pour impressionner Thaumaste) ou louanges appuyées étaient legion. La braguette est un élément dont on soigne l'apparence dans le monde rabelaisien ; le mot désigne le plus souvent la pièce de tissu elle-même, dont est décrite l'élégance ou le raffinement. Pourtant, si une telle importance est donnée à cette partie-là de l'habit masculin, c'est qu'elle renferme un élément très précieux de l'anatomie. Une deuxième acception du mot « braguette » s'appliquera donc par métonymie à l'organe que renferme ce morceau de tissu (dans l'expression « exercer sa braguette » par exemple). Ainsi, le sens est connoté positivement, puisque la braguette devient le signe des potentialités érotiques qui y sont contenues. Entrent dans ces promesses l'énergie sexuelle, le courage, et même des pouvoirs magiques : on trouve comme épithètes du substantif « braguette » les adjectifs « belle et magnifique » (T7), « brave et gualante » (T8), ou « tresmégiste » (P19), épithète appliqué à Hermès par les Néoplatoniciens, et qui signifie « trois fois très grand ». La longueur est

[22] A. Alciati, *Emblemes*, trad. Barthélemy Aneau, Lyon, Macé Bonhomme, 1549, p. 146.

[23] Sicille, *Blason de couleurs en armes, livrees et devises*, cité par D. Russell p. 98 (n. 32).

[24] On pourrait ajouter, en se souvenant que Rabelais a été franciscain, que Panurge se trouve alors déguisé en jeune Rabelais. Le froc, signe de célibat, n'est donc qu'un vêtement provisoire : si l'on file la comparaison avec la silhouette de Rabelais, on peut supposer que Panurge l'abandonnera, d'autant qu'il précise, au moment où il l'adopte, qu'il brûle du désir d'être marié.

[25] Comme le précise J.-C. Aubailly (*Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVIe siècle*, Paris, Champion, 1984, p. 378).

une caractéristique sur laquelle le texte s'arrête, comme le montre la récurrence des adjectifs « grande » et « longue » (cette dernière épithète est choisie 8 fois sur 1[7] occurrences de « braguette » dans le *Pantagruel*). Enfin, il importe de signaler que la braguette est pour Panurge une pièce de vêtement particulièrement marquante. Qu[and] Pantagruel lui signifie qu'il entend le vêtir de sa livrée, la seule exigence de Panurge concerne la taille et la forme de sa braguette :

> Et [Pantagruel] le feist vestir galantement selon la mode du temps qui couroit : excepté que Panurge voulut que la braguette de ses chausses feust longue de troys piedz, et quarrée non ronde, ce que feust faict, et la faisoit bon veoir. (P15, 271)

Le personnage développe ensuite les vertus et utilités d'une longue braguette, et promet un livre théorique qui reprendra en détail ces avantages.

> Et par dieu je feray un livre *de la commodité des longues braguettes*, quand j'auray plus de loysir. » De faict en composa un beau et grand livre avecques les figures : mais il n'est encores imprimé, que je saiche. (P15, 272)[26]

La disparition soudaine, et semble-t-il définitive, de la braguette, élément qui paraissait si capital – qui de toutes façons aurait été masqué par la longue robe – ressemble à une amputation, et la stupeur de Pantagruel à cet égard n'est pas mince. L'étrangeté entière de l'habit semble en effet être occasionnée par cet élément manquant, au vu de la construction de la phrase :

> lequel [Pantagruel] trouva le desguisement estrange, mesmement ne voyant plus sa belle et magnificque braguette, en laquelle il souloit comme en l'ancre sacre constituer son dernier refuge contre tous naufraiges d'adversité. (17, 372)

Il est vrai que Panurge avait tant fait ressortir l'importance de cette partie de son habit qu'il semble, en s'en défaisant, devenir autre, ou perdre son identité : la présentation préalable du personnage avait été étroitement associée à la beauté de sa braguette. Toutefois, l'évocation de la braguette manquante reste riche en dépit de sa suppression : on

[26] Panurge était donc dès le *Pantagruel* l'auteur de ce livre, que le narrateur reprend à son compte par deux allusions dans le livre suivant, *Gargantua*, dont Panurge est absent. L'auteur évoque en effet deux fois un livre imaginaire qu'il aurait écrit, et auquel le lecteur est invité à se reporter, qui s'intitulerait *De la dignité des braguettes* (Prologue, 6, et G8, 35). Néanmoins, c'est de la longueur, prévue comme caractéristique primordiale des braguettes, que Panurge entend traiter dans son propre ouvrage. Le sujet n'est donc pas tout à fait identique, même si la ressemblance mérite d'être mentionnée, comme nous l'avons montré au chapitre 4. Nous retiendrons que c'est Panurge qui a été choisi par Rabelais pour être l'auteur de ce livre – plus que tout autre, il est associé au sujet de la braguette.

peut dénombrer 17 occurrences du « défault de braguette »[2]. Ce dernier est interprété comme un signe fort du changement de statut de Panurge. Le personnage, de toute évidence, n'est plus le même. Pourtant, le phénomène soulève une nouvelle question d'ordre sémiotique : alors que la braguette avait jusqu'alors été le signe de la vigueur sexuelle, comment se fait-il qu'au moment précis où il décide de se marier, Panurge s'en débarrasse, perdant de ce fait un signe important de virilité ? Une telle inversion sémiotique laisse perplexe, et permet de supposer que la belle braguette désigne uniquement le célibataire séducteur en mal d'aventures, statut que Panurge se dispose à abandonner. L'absence de hauts de chausses, élément du vêtement qui sert uniquement à attacher la braguette, est quant à elle justifiée par la suppression de la braguette, qui les rend désormais inutiles.

> Au reguard du hault de chausses, ma grande tante Laurence jadis me disoit, qu'il estoit faict pour la braguette. (...) Je ne porte plus braguette, ne par consequent hault de chausses. (T7, 373)

Cependant l'inutilité du haut de chausses fournit une nouvelle référence au vêtement monacal : le même Panurge expliquait que si les *fratres* avaient la « couille si longue », c'est que cette partie de leur anatomie n'était pas retenue par le haut de chausses puisqu'il manque à leur vêtement. En supprimant le haut de chausses, Panurge adopte la même drôle de silhouette que les *fratres*, car il porte « bragues avalades », et laisse effectivement « pendre la chemise sur les genoilx sans hault de chausses », si l'on en croit la description qu'en fait Pantagruel (T7, 372). Le portrait composé de la robe de bure et du défaut de braguette suggère donc que Panurge se destine à rentrer dans les ordres, puisque le vêtement représente *a priori* le vœu d'humilité, et l'absence de braguette le vœu d'abstinence. Mais ce sens entre en contradiction avec le proverbe désigné par le signe 1, qui exprimait l'urgence d'un désir charnel à assouvir, sauf à se rappeler que les cordeliers ne passaient pas pour chastes.

Enfin, le quatrième signe recèle de riches capacités sémiotiques. D. Russell reconnaît dans les lunettes un élément supplémentaire de l'habit franciscain, et voit en Panurge un double possible de Frère Jean Bourgeoys, le « cordelier aux lunettes » célèbre au XVe

[2] Relevé effectué entre T7 et Q21, de même qu'on parlait beaucoup de la braguette de Panurge quand elle était encore visible, on parle toujours beaucoup de celle-ci, présente par la place vide qu'elle a laissée, lorsqu'elle a disparu

siècle[28]. Cette idée vient accréditer le sens satirique de l'ensemble du costume : ce sont les franciscains qui sont ici la cible évidente de la satire. Les lunettes, supposant un défaut de vision, sont essentiellement le signe que la vieillesse n'est pas loin, car elles ne sont nécessaires que pour combler des capacités déclinantes. Rappelons à ce titre le proverbe connu « Bonjour lunettes, adieu fillettes »[29], qui renvoie à l'incapacité sexuelle autant que visuelle. Aussi le personnage classique du vieillard amoureux d'une jeune fille est-il ridiculisé dans l'iconographie par le port de lunettes. Dans une autre perspective, plutôt que de signifier la vieillesse, les lunettes signalent l'homme savant qui passe le plus clair de son temps à lire. Les représentations de Saint Jérôme, d'Erasme, ou de Saint François, montrent des savants munis de lunettes. Cette règle sémiotique ramènerait le portrait de Panurge à l'image du moine lettré, érudit ou copiste ayant besoin de lunettes pour réaliser ses enluminures. Toutefois, les lunettes sont encore porteuses d'une autre famille de signes, elles indiquent la clairvoyance, au sens propre : elles distinguent ainsi des autres l'homme qui y voit bien (ce sont les *Lunettes des princes*, de Meschinot). Nous nous sommes encore éloignés un peu plus du caractère comique ou satirique du vieillard amoureux. Il est enfin possible de retrouver le sens du sot que nous pouvions déjà discerner dans la robe de bu , car les lunettes font aussi partie de l'attirail composite du costume du fou[30]. Elles sont fréquemment accrochées au bonnet à grelot dans les représentations picturales, en signe de dérision. Leur sens est alors satirique : le fou a des lunettes mais il ne s'en sert pas, ou s'il s'en sert elles ne lui permettent pas de voir les choses de manière sensée. J.-C. Margolin conclut en disant que « la représentation des lunettes est affectée d'un indice d'humour ou d'ironie », ce qui donne au portrait de l'individu qui en est pourvu une coloration risible, et qu'enfin elles fonctionnent dans des associations « quasi rituelles avec les fous, les charlatans, les alchimistes, les imbéciles, les bouffons, les vieillards » (« L'Histoire des lunettes à nez », art. cit., 1980, p. 20-21). L'éventail de connotations attachées aux lunettes n'a fait que s'enrichir.

[28] Voir « Panurge and his new clothes », art. cit., 1977, p. 100.

[29] Proverbe cité par J card (*Rebus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 153). Nous reprenons ses éclaircissements concernant le sens à donner aux lunettes, en les augmentant de ceux que développe J.-C. Margolin dans ses deux articles, « Des lunettes et des hommes, ou la satire des mal-voyants au XVIe siècle » (*Annales* n° 2-3, 1975, p. 379-393), et « L'Histoire des lunettes à nez » (*L'Histoire* n°21, mars 1980, p. 14-21).

[30] Nous aurons l'occasion de développer plus amplement la proximité des images du fou et de certaines caractéristiques panurgiennes dans notre troisième partie (chapitre 9).

Deux problèmes surgissent alors : d'une part, les directions sémiotiques sont parfois contradictoires entre elles au sein d'un même signe, d'autre part elles ne se recoupent pas nécessairement d'un signe à l'autre, ce qui compromet la possibilité de dégager de tous un sens commun. Nous obtenons, pour tout résultat, trois portraits, dont D. Russell montre qu'ils sont inachevés[31] : un moine franciscain sans sa ceinture de corde, un cocu sans ses cornes, un « menager parfait », bourgeois marié, qui s'est trompé de robe. La lisibilité générale, sans parler de l'intelligibilité, est opacifiée, voire occultée.

Le vêtement est trop excentrique. Non seulement il ne répond pas à l'image que se font les autres du futur marié, mais il part dans toutes les directions. La critique affirme alors que Panurge est le seul à comprendre le sens qu'il prétend véhiculer par le biais de son habit[32]. L'interprétation limitée de Dindenault confirme cette hypothèse. Le marchand ne connaît pas Panurge et le rencontre pour la première fois, il n'est donc pas averti de ses préoccupations dans l'histoire. Or, grâce à son costume, il voit directement en lui un cocu. Comme la parole du marchand n'a évidemment pas la valeur prophétique de celle d'un devin, il ne s'agit en aucun cas ici de clairvoyance[33]. L'interprétation spontanée va donc dans un sens opposé par rapport à celui qu'en a d'abord donné Panurge lorsqu'il a composé son rébus. L'opération sémiotique organisée par le costume du personnage semble avoir échoué, ou du moins fonctionner à la manière d'un quiproquo.

Mais l'échec de certaines tentatives fait partie de la découverte, et témoigne même de la qualité de l'énigme, qui doit passer par des erreurs : une énigme trop facilement découverte ne présente qu'un intérêt limité. Elle serait d'autant plus médiocre si un butor outrecuidant et peu averti comme Dindenault avait été capable de la percer à jour au premier coup d'œil. Dindenault est un personnage sans finesse, du reste l'onomastique fait reconnaître dans son nom le dindon (appelé alors « coq *d'Inde* »), animal stupide qui se rengorge sans raison, ou le « dandin » (le nigaud). Il ne verra pas venir le danger du discours mielleux de Panurge, ce qui montre qu'il ne sait pas lire le double sens, ne perçoit pas l'ironie, ni simplement la montée de l'agacement dans les paroles de Panurge. Facile à berner, il est naturel qu'il se trompe : c'est le dupé (« dindon ») de la farce. On ne peut

[31] Voir « Panurge and his new clothes », art. cit., 1977, p. 101.

[32] Voir D. Frondefond, « La théâtralité dans le *Tiers Livre* », *ER* XXIX, 1993, p. 43-55.

[33] Pourtant, ironiquement, le texte ajoute tout de même cette voix supplémentaire au concert consensuel qui voit en Panurge un évident cocu.

donc prendre argument de son échec pour en inférer que le message induit par Panurge n'est pas véhiculé par les signes voulus, ou n'est pas clair.

Il est permis de penser, cependant, que l'habit révèle ironiquement le destin de cocu. Par mégarde et comme à son insu, Panurge s'est lui-même façonné un costume qui dit et répète encore ce que tout le monde dit qu'il sera : le costume parle malgré son concepteur[34]. On peut alors se demander si les personnages consultés n'ont pas été de quelque manière influencés par certains indices à double sens connotant une sexualité mal assortie, pour ne pas dire illicite : la robe du cordelier dépravé, les lunettes du mari grisonnant. Dans cette tenue, Panurge est le cocu malgré lui de la comédie.

Le vêtement, qui semblait obscur, serait-il finalement trop expressif ? Les révélations qu'il recèle concernant le cocuage ne sont pas forcément teintées d'ironie sarcastique. Tout compte fait, l'association mariage-cocuage n'est pas incohérente. La représentation du cocu est légitimement contenue dans l'ensemble parce que le désir de mariage comporte une hésitation qui tient à cette fameuse crainte. Qu'elle soit elle aussi lisible dans le vêtement n'a donc rien d'étonnant. Nous trancherons provisoirement en supposant que le discours de Panurge, lorsqu'il explique la composition de ce vêtement, est trop dispersé pour que l'ensemble signifie, aux yeux d'autrui, quelque chose de sûr : les sens qu'il y voit, et qu'il détaille dans sa glose désordonnée, sont contingents, et dépendent de l'avenir. Le costume doit en effet signifier aussi bien le désir (de quelque chose qui n'est pas actualisé) que la crainte du risque possible qui sera issu de sa future réalisation (le cocuage éventuellement amené par le mariage si celui-ci a lieu).

Reste le problème du sens le plus visible. Si celui-ci n'est pas contrôlé par son auteur même, il y a de quoi nourrir quelque inquiétude quant à son efficacité sémiotique. Nous n'irons pas jusqu'à dire cependant comme M. Jeanneret qu'une forme de « sauvagerie » l'emporte sur sa maîtrise, au point que le sens échappe à son dompteur même. Le critique évoque à ce propos « l'aveu inquiétant » contenu dans le « message involontaire ». Il considère que le manque de contrôle du sens est l'aspect le plus troublant, le plus « étrange » de la situation[35]. La question du « contrôle du sens » est résolue, parce qu'elle

[34] Certaines remarques finales de D. Russell vont dans ce sens, mais de façon plus radicale. Le costume annonce d'après lui l'ensemble de la prophétie invariante du *Tiers Livre* (cocu, battu, volé) : voir « Panurge and his new clothes », art. cit., 1977, p. 104. Tout serait déjà lisible. Peut-être convient-il pourtant de se défier de ce type d'interprétation critique *a posteriori*, séduisante, mais presque trop parfaite...

[35] Dans « La sémiotique sauvage... », art. cit., 1998, p. 343.

se pose en des termes différents, pour nous qui considérons cette « prosopopée » comme une énigme de plus à mettre à l'actif de Panurge. Deux conséquences s'imposent alors : tout d'abord la poétique de l'énigme suppose la possibilité non alarmante – et même plutôt bénéfique, car elles sont la preuve de la difficulté du problème – de plusieurs réponses fausses possibles avant l'avènement lumineux de la solution. Ensuite il s'agit moins d'une fabrication sérieuse que d'une attrape ou d'un jeu – cela est confirmé par les références au théâtre qui maintiennent l'ensemble dans le monde du jeu partagé et de l'illusion.

En fabriquant un vêtement composite, Panurge met ses interlocuteurs dans l'embarras car il leur présente une vivante énigme : c'est le degré ultime de l'énigme, offrant une devinette plus amusante, parce que plus déconcertante encore que toutes celles que l'on peut élaborer sur le papier au sujet d'objets divers (la fève de Grippeminaud, un dépit amoureux lisible dans une bague...). En effet, celle de Panurge est incarnée. Panurge la porte sur lui pendant tout le reste de l'histoire, d'une part elle dit et à la fois cache son identité, d'autre part lui seul en détient la clé, tant elle est élaborée et complexe. En somme, comme bien des énigmes, celle-ci pose à autrui la question « qui suis-je ? ». En portant ce costume déconcertant, il semble que Panurge adresse implicitement cette question à toute personne rencontrée. La forme de l'énigme procure à l'interrogation un aspect ludique, ménageant une attente curieuse du lecteur – il connaît la solution, puisque Panurge la dévoile à Pantagruel dès le chapitre 7 – quant à la dextérité des interprètes qui se trouvent face à Panurge : vont-ils être capables de démêler l'écheveau ? De plus, étant donné qu'elle est omniprésente à travers ce vêtement que Panurge ne retirera plus, peut-être que cette question du « qui suis-je ? » est posée constamment, de manière oblique, à travers celle, explicite, répétée à l'envi : « me dois-je marier ? ». Aussi peut-on vraisemblablement en inférer que cette énigme posée aux autres, « qui suis-je ? », est un reflet ironique de la part de Rabelais, de la réponse que tous renvoient à Panurge, « connais-toi »[30], – qui paradoxalement semble ne pas lui convenir.

Toutefois, il n'est pas certain que l'habit soit à prendre comme révélateur du statut du personnage qui le porte, tant il est vrai que l'habit ne fait pas le moine. Dans cette perspective, souvenons-nous que Pantagruel y avait vu une prosopopée, un déguisement, introduisant par ces mots l'idée que ces oripeaux étaient des accessoires de théâtre. Ils

[30] Cette formule serait à l'horizon de toutes les réponses données dans le *Tiers Livre*, si l'on en croit les interprétations que Pantagruel fait des avis entendus, et sa propre réponse à Panurge.

n'ont donc rien à voir avec la vérité, et exposent à qui veut les déchiffrer un sens qui n'est que mensonge par rapport au statut de Panurge. Il n'est pas exclu dès lors que l'accoutrement soit composé pour le simple plaisir de fabriquer une énigme, de la part d'un personnage que le lecteur voit par ailleurs en démanteler un grand nombre. Exerçant son talent de déchiffrement « au rebours », Panurge compose un habit si complexe qu'il fait toucher les limites formelles de l'énigme ou du rébus. Quand seul son concepteur en détient la clé l'objectif est-il atteint ? Rien n'est moins sûr.

La composition du costume par l'intermédiaire d'un mélange inédit de signes diffuse donc des informations trompeuses, parce que trop diverses pour pouvoir être unifiées. La silhouette inclassable de Panurge est le fruit de cet assemblage contradictoire. C'est pour cette raison que son allure est équivoque, mais aussi parce qu'on hésite quant au mode de lecture le plus approprié : faut-il le lire à la manière d'un déguisement – mensonge à ne pas prendre au sérieux – ou comme un signe qui contient des vérités sur le statut du personnage ? En fait, l'ambiguïté du vêtement, de même que le choix de la singerie comme mode d'expression, sont les signes les plus aptes à dénoter le statut « estrange » et incertain de la représentation, qui ne signifie pas à coup sûr. Le mystère entretenu autour de Panurge peut être compris comme ce que M. Jeanneret appelle le « défi de l'étrange »[87], c'est-à-dire comme un défi ironique aux méthodes habituelles d'interprétation, défi lancé, par extension, aux interprètes qui les emploient. On peut y voir l'écho des prises de position rabelaisiennes déjà présentes lors de l'exposition des couleurs de la livrée de Gargantua : il s'agirait de briser les carcans de l'allégorie médiévale. Les signes associés à Panurge, comme les couleurs du vêtement de Gargantua, sont disposés par l'auteur de façon à échapper aux regles sémiotiques. Le fait qu'ils deviennent problématiques permet d'aborder de nouveau la question herméneutique rencontrée au chapitre précédent au sujet des variations entre les interprétations, mais cette fois par le moyen d'une mise en scène. L'incongruité de celle-ci confronte chacun au caractère nécessairement ambigu de toute représentation, et conduit vers une réflexion quant à l'arbitraire de tout système sémiotique. Panurge nous semble être dès lors le personnage qui permet à l'auteur de manifester dans la fiction l'incertitude fondamentale de tout système sémiotique.

[87] Voir « La crise des signes... », art. cit., 1992, p. 36-46. Selon M. Jeanneret, le « défi » vient de la rupture rabelaisienne par rapport aux codes herméneutiques et sémiologiques stables que pratiquaient les scolastiques au Moyen Age. Rabelais s'en libère. Dans « La sémiotique sauvage... », art. cit., 1998, M. Jeanneret déclare que Panurge infiltre du « saugrenu » dans le texte rabelaisien (p. 339).

Ce constat rappelle la méthode rabelaisienne recommandée lors du prologue du *Gargantua*, qui prévenait le lecteur contre la tentation de simplification abusive qui aurait consisté à se fier au titre ou à l'image peinte sur l'enseigne, sur la boîte. L'auteur exhortait son lecteur à ouvrir la boîte, à crocheter la bouteille, pour tenter d'aller au-delà du sens le plus visible, le plus apparent. C'est ce que ne font pas Dindenault et Her Trippa, lorsqu'ils s'en tiennent à la « physionomie » du personnage – et en omettent les trois quarts. Rabelais avait averti son lecteur contre les bévues attachées à un déchiffrement direct et trop crédule. Le commentaire que donne Panurge de son nouvel habit obéit à cette méthodologie, ou consigne première, en inscrivant, pour la première fois du *Tiers Livre*, dans le chapitre 7, une lecture « au rebours » par rapport à la possible interprétation « cocu battu volé » qui pèche par son caractère hâtif, voire irréfléchi. Le personnage s'efforce au contraire de faire ressortir un sens beaucoup plus optimiste et plus complexe, qui défie les apparences.

B. Acrobaties sémiotiques

Ce n'est qu'au prix d'une véritable contorsion interprétative que le vêtement est déchiffrable. Un décryptage complexe est nécessaire, comme pour une énigme. Que Panurge en soit l'artisan rend possible la convergence de tous les signes vestimentaires vers le concept du désir de mariage. Le personnage est coutumier du fait, puisqu'on se souvient qu'il avait revêtu le roi Anarche d'un vêtement qu'il avait déjà accompagné d'un commentaire explicatif. Cette glose justifiait notamment le choix des couleurs, assorties dans un certain ordre, comme si elles avaient formé les termes d'un rébus. Pour l'habit du roi déchu, Panurge opte pour le bleu (pers) et le vert, deux teintes qui constituent en fait les deux syllabes d'un rébus de type analytique[18], destiné à exprimer le portrait moral (« pervers ») du personnage :

[18] « Le rébus analytique, explique J.-C. Margolin, est celui dans lequel correspondent simultanément les choses (c'est-à-dire les dessins qui les représentent), les phonèmes qui les expriment, et les mots qui les traduiront en idées (c'est-à-dire en une phrase ou unité significative) » (*Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 1, p. 347). Contrairement au rébus synthétique formé d'une seule image, le rébus analytique est

> (...) et une belle ceincture de pers et vert, [Panurge] disant que ceste livrée luy advenoit bien, veu qu'il avoit esté pervers. (P31, 328)

La révélation de la signification du costume du *Tiers Livre* adopte aussi les chemins sinueux de la résolution d'une énigme. La conduite de Pantagruel se rapproche de celle qu'il tenait face à la première énigme de la bague au diamant faux : il « interroge » Panurge sur le sens de tout cela. Comme pour les déchiffrements auxquels notre expert se consacre ailleurs dans l'œuvre, il s'agit d'abord de repérer les éléments significatifs, et les interactions qui se forment entre les sens. De même que pour d'autres décryptages, la manière d'arriver à la résolution a autant d'intérêt, sinon plus, que la réponse donnée. Les opérations intermédiaires sont alors détaillées, de manière à mettre en évidence la solution qui donnera à l'ensemble disparate une cohérence signifiante. Panurge rompt l'os médullaire avec ardeur, afin de faire ressortir un sens unifié, qui n'avait rien d'évident au premier abord. Ce faisant, il dévoile un à un des procédés sémiotiques si particuliers qu'ils s'affranchissent des codes conventionnels.

1. La remotivation sémiotique

Contrairement aux circonstances de sa première apparition dans l'œuvre, la silhouette de Panurge ne lui est pas, cette fois, imposée par des événements extérieurs (fortune, mâchoires furieuses des chiens, ou aventures malheureuses). Il semble même que l'émetteur de l'assemblage vestimentaire s'efforce de déjouer les hasards, c'est-à-dire aussi bien les caprices de la Fortune que l'arbitraire des conventions sémiotiques. Faute de trouver des signes totalement neufs, Panurge peut rénover les signes existants : son discours explicatif se chargera de motiver des signes qui signifiaient arbitrairement. Un tel travail sémiotique peut être décomposé, pour les besoins de la compréhension, en deux opérations. En premier lieu, Panurge procède à un déplacement par rapport aux « convenances » attendues, de façon à faire apparaître, en second lieu, une motivation pour les objets qui n'étaient pas des signes, qui vont être dès lors investis par l'émetteur d'un sens singulier adapté aux besoins du moment, sens alors considéré comme non arbitraire.

---

compose de plusieurs éléments, lesquels, mis bout-à-bout, constituent les syllabes d'un mot, ou les termes

Déplacer les attentes

A Pantagruel qui l'interroge sur l sens de cette « nouvelle prosopopée », Panurge répond d'abord de manière laconique : « *J*'ay (respondit Panurge) la pusse en l'aureille. Je me veulx marier » (T7, 372). Or, comme nous l'avons vu précédemment, les connotations et sens dénotés attachés à son accoutrement ne disent pas cela. L'équation sémiotique entre le costume déroutant et le désir de mariage n'est pas nette. Pantagruel affirme qu'une telle correspondance dérange les habitudes :

> Mais *ce n'est la guise des amoureux*, ainsi avoir bragues avalades, et laisser pendre sa chemise sur les genoilx sans hault de chausses : avecques robbe longue de bureau, qui est *couleur inusitée* en robbes talares entre gens de bien et de vertus. Si quelques personaiges de haeresies et sectes particuliaires s'en sont autres fois acoustrez, quoy que plusieurs l'ayent imputé à piperie, imposture, et affectation de tyrannie sus le rude populaire, je ne veulx pourtant les blasmer, et en cela faire d'eulx jugement sinistre. (...) *Seulement me desplaist la nouveaulté* et mespris du commun usaige. (T7, 372; nous soulignons)

Nous constatons que le géant reprend les signes « inusités » pour insister sur leur décalage (« nouveaulté ») par rapport au « commun usaige ». Il mentionne uniquement la robe de bure et l'absence des hauts de chausses et braguette. Aucune allusion n'est faite à la puce enchâssée, ni aux lunettes. Est-ce que cela signifie que les autres signes sont pour lui sans surprise, ou sans importance ? Si Pantagruel ne souhaite pas formuler de jugement moral (« je ne veulx pourtant les blasmer »), il exprime un jugement d'ordre esthétique et sociologique (« seulement me desplaist »), qui souligne le manquement au bon goût. Il entend signaler une défaillance par rapport aux systèmes connus. Lorsqu'il désigne l'erreur de Panurge, le prince se fait donc le porte parole de la norme qui est la sienne. Sa remarque se présente comme un rappel des convenances, et une évocation, à toutes fins utiles, des usages attendus. Les pratiques de Panurge pourraient retourner dans le chemin plus orthodoxe que lui indique Pantagruel.

L'ignorance n'étant dès lors plus possible, l'écart de Panurge se situe par rapport à ce rappel, et correspond à un choix. Panurge ne peut prétexter qu'il opte pour la marge par méconnaissance des usages. En revanche, le système de signes inédit qui est mis en œuvre tient compte de la norme, mais pour la contourner. Quant au lecteur, la norme lui est rappelée également, de sorte qu'il ne peut manquer de remarquer que Panurge s'en écarte. L'auteur place sans doute l'exposition de Panurge dans un dialogue avec Pantagruel de

d'une expression.

façon à ce que le lecteur soit averti que personne n'est dupe. Panurge bafoue les convenances, les « guises », les signes « communs » à tous : comme toute rupture, celle-ci entraîne des réactions tranchées. La réponse de l'entourage, que nous avons eu l'occasion de commenter, est dès lors prévisible : il peut s'en amuser, et rire, ou en être choqué, et se fâcher.

Or, en quittant l'usage commun, Panurge reproduit l'attitude des moines, qui se séparent du commun peuple lorsqu'ils adoptent l'habit de leur ordre. A y regarder de près, il apparaît qu'une phrase du discours de Pantagruel attire l'attention sur cet aspect de sa critique. Le géant indique clairement que le choix d'un habit différent, en rupture avec les normes communes, n'est pas sans précédents (« quelques personaiges de haeresies et sectes particuliaires s'en sont autres fois acoustrez »). Dans la mesure où l'accoutrement de Panurge présente de nombreuses similitudes avec la robe de ces moines, il n'est pas interdit de penser que derrière l'expression « sectes particuliaires » se cache l'ordre franciscain. Ainsi, à travers la critique de l'étrange costume du futur marié, ce sont deux charges critiques contre les moines que Rabelais diffuse habilement dans le discours de Pantagruel. D'une part, l'auteur condamne le sens sectaire de l'habit, qui a pour conséquence la ségrégation, conçue comme « tyrannie sus le rude populaire ». D'autre part, Rabelais dénonce les abus (« piperie », « imposture ») qu'a entraîné le port d'une telle robe. Le choix du froc franciscain par Panurge n'est donc pas sans conséquences : d'un côté, cela ressemble à un blasphème, car Panurge n'a pas les qualités requises pour le porter (il n'a pas fait de vœu). En outre, cela met en évidence une imposture, celle des vils cordeliers affectant une fausse vertu par le port de cet habit. Panurge se déguise donc avec un costume qui est effectivement considéré comme un déguisement destiné à tromper, à l'époque où écrit Rabelais.

D. Russell insiste sur le fait que tout changement de vêtement prenait au XVIe siècle une importance que nous ne connaissons plus, car il était le signe d'un changement de condition, temporaire (à l'occasion de fêtes, « entrées », mascarades...) ou définitif. A ce propos, on voit que lorsque Pantagruel reconnaît Panurge comme son ami, il lui offre, à titre principal, de revêtir sa livrée. Porter ce vêtement sera le signe qu'il a mérité de faire partie des compagnons du géant. Ce souvenir nous rappelle également que Panurge abandonne ce signe-là lorsqu'il décide de changer de costume au chapitre 7 du *Tiers Livre*. Il se détache ainsi de la « tutelle » de Pantagruel, affirmant par ce nouveau costume l'origine individuelle, singulière, dictée par aucun autre, de son allure. C'est de cette

manière que son vêtement, en s'affranchissant de l'influence de Pantagruel, va également s'éloigner des usages sociaux et des codes sémiotiques communs. Les manuels de l'époque concernant l'étiquette vestimentaire ne pourraient classer le costume de Panurge dans aucune de leurs catégories : la forme aussi peu que la couleur ou l'assemblage d'accessoires ne fonctionnent selon les règles de la *convenientia*. Dans le vêtement de Panurge, certains codes symboliques, propres aux couleurs ou aux coupes de vêtements, sont présents, mais, compte tenu de leur inachèvement (chaque portrait ébauché est contredit par l'esquisse d'un autre) et du sens atypique qu'ils sont supposés véhiculer, leur utilisation ne correspond pas à la norme. Les signes du costume de Panurge sont donc loin de toute bienséance sémiotique, code des « gens de bien et de vertus ». C'est pourquoi D. Russell prévoit qu'il sera battu, car il aura déplu à d'autres comme il a déplu à Pantagruel[39]. Les règles sémiotiques doivent être respectées en bonne société, entre gens de cour, comme en atteste ce passage, tiré du *Courtisan* de B. Castiglione :

> Toutes façons lui peuvent être séantes, pourvu qu'elles satisfassent à celuy qui les porte et qu'elles ne soient point hors de la coutume.[40]

Panurge ne fait donc pas partie, affublé de ce costume, des « gens de bien et de vertus ». C'est l'image publique que l'on donne de soi-même qui est en jeu. Mais la conformité n'est pas une caractéristique panurgienne. Pour ce personnage, Rabelais déplace les signes hors des règles de la convenance[41] – c'est là ce que lui rappelle Pantagruel – si bien que le vêtement, d'une part, peut s'apparenter à une tromperie, et d'autre part son désir et sa condition, qu'il est censé représenter, ne sont pas clairement lisibles.

A vêtement exceptionnel, lecture inhabituelle. Pour ce personnage, dont on a déjà vu que ses paroles le situaient en marge de celles des autres personnages, Rabelais cultive un art de la limite, grâce à l'écart délibérément entretenu par rapport aux usages communs. Le costume remplit dès lors une fonction comparable à celle de la voix et du discours, dont nous avons analysé, en première partie, les inconvenances ou les impertinences. Tous les signes (paroles, gestes, objets possédés ou achetés, vêtement) sont produits par le personnage dans une logique similaire, celle de la provocation, de la satire, offertes grâce

[39] Voir « Panurge and his new clothes », art. cit., 1977, p. 104.

[40] Cité par D. Russell, « Panurge and his new clothes », art. cit., 1977, n. 10, p. 92.

au décalage entretenu par rapport aux attentes. Les signes panurgiens provoquent la perplexité du spectateur, de l'auditeur, du lecteur[42]. Cette perplexité ne fait que s'amplifier lorsqu'on s'aperçoit que Panurge ne donne pas toujours les mêmes interprétations d'un interlocuteur à l'autre. Ainsi, le désir de mariage passe au second plan au moment où il détaille le sens de son costume pour Epistémon. Les lunettes et l'absence de braguette sont devenues explicitement le signe de sa recherche, et de sa propre perplexité non résolue :

> Pourtant ay je faict veu à sainct François le jeune[43] (...) porter lunettes au bonnet, ne porter braguette en chausses, que sus ceste mienne perplexité d'esprit je n'aye eu resolution aperte. (T24, 424-425)

Par sa manière de se détacher des normes et des codes, le costume est la représentation de la perplexité, du spectateur certes, et du lecteur. Celle de Panurge, par extension, ne pourrait sans doute trouver meilleure illustration. Le costume, dans sa complexité et l'accès difficile de sa solution, s'offre comme une métaphore de l'état incertain qui caractérise son possesseur ; cette partie de Panurge renvoie à son tout essentiel, sa quête et son statut dans l'œuvre. Le vêtement fonctionne alors réellement comme une métonymie de celui qui le porte, d'autant qu'il est tissé de connotations inversées, comme « au rebours ».

Outre l'écart de l'habit par rapport à la norme, un deuxième type de décalage est provoqué par les explications que donne Panurge. Tout d'abord, le ton étonne. Alors que l'ensemble est traité par Pantagruel comme une affaire qui mérite tout le sérieux des avertissements de bon sens, c'est d'un ton badin que Panurge amorce ses explications. « La couleur, respondit Panurge, est aspre aux potz, à propos » (T7, 372). Le calembour, dès le commencement de l'interprétation sémiotique, ne semble pas très à propos, pourrions-nous dire. Il plonge l'ensemble dans un climat de dérision qui se distingue radicalement des remarques de bon aloi de Pantagruel. Mais Panurge ne s'en tient pas là. Il va ensuite s'amuser de la polysémie du mot « bure », qu'on disait aussi « burel ». L'étoffe épaisse servait aussi bien à confectionner les robes des moines qu'à couvrir le plateau de la table

[41] Une convenance particulière, qui déteste la robe de moine, et la classe en dehors des codes des « gens de bien et de vertus ».

[42] On en prendra pour preuve le partage de la critique, qui ne peut s'accorder sur une approche du personnage de Panurge. Le simple exemple du sens à donner à la « pusse en l'aureille » est riche d'enseignement : hypothèses, réfutations, réponses se sont échangées entre D. Russell et Y. Giraud. La controverse qui agita pendant quatre ans les numéros des *Etudes Rabelaisiennes* sur cette question atteste suffisamment de la perplexité de la critique.

[43] Il s'agit, là encore, d'une référence explicite à l'habit franciscain.

sur laquelle on faisait les comptes, ou sur laquelle on posait les pièces du dossier d'un procès. Eclairant tour à tour le mot selon ses différentes nuances sémantiques, Panurge l'associe d'abord à l'activité des changeurs de monnaie, et lui donne le sens financier qu'il recevait en étant le tapis de la table des financiers. C'est l'occasion de refaire allusion aux dettes dont il est désormais quitte. Il justifie le « bureau » par son utilité, comme le signe qu'il sera capable à présent de tenir ses comptes à jour : « c'est mon bureau, je le veulx dorénavant tenir, et de près reguarder à mes affaires » (*ibid.*). Ce jeu sur les mots ne permet pas de comprendre le sens de l'habit, mais sert à Panurge pour introduire le sème du « mesnaiger perfaict ». Il n'en reste pas moins un jeu[44]. Le ton est comique, si bien que le déchiffrement sémiotique se place sous le signe de la facétie.

La pratique sémiotique peu rigoureuse, mais fort originale, se poursuit lorsque Panurge évoque le sens à donner à sa toge. Les explications qu'il fournit indiquent que son accoutrement signifie hors de toute cohérence chronologique. En effet, un vêtement porte le plus souvent les traces du passé. Celui qu'il porte lorsqu'il rencontre Pantagruel pour la première fois contient quelques signes des aventures qu'il vient de connaître, comme par exemple les haillons, qui révèlent qu'il a été mordu par des chiens. En outre, les habits sont signes d'une certaine condition, présente, mais qui dure éventuellement depuis un certain laps de temps, donc qui illustre l'histoire du personnage : ils signifient qu'il est peut-être cueilleur de pommes (passé proche), ou qu'il est de noble naissance (passé plus lointain). Or, la silhouette que forge Panurge au début du *Tiers Livre* porte des signes du passé[45], mais paradoxalement aussi du futur. Elle est décryptée par son possesseur comme une anticipation sur la chronologie, à double titre : non seulement le costume annonce des choses futures, au lieu de signifier des choses passées, mais encore il pourrait permettre de les réaliser.

D'une part, étant l'expression du désir (« je me veulx marier »), la tenue est dite être celle du futur marié, elle représente donc une projection dans l'avenir. Le vêtement est le signe d'une anticipation, car il représente non ce qu'est Panurge, mais ce qu'il *veut* ou *va*

[44] Il convient de signaler dans ce registre une autre substitution comique qui s'applique au mot « bure ». Lorsque Panurge évoque sa frénésie sexuelle à venir, il se qualifie par avance de « diable bur » (« je grezille d'estre marié, et labourer en diable bur dessus ma femme »). Cela constitue une subversion parodique de l'expression « moine bur », nom donné aux franciscains en raison de leur habit de bure. La satire des cordeliers est décidément assurée par des signes nombreux.

[45] Les signes du passé réel de l'auteur (son froc de moine) sont préférés à ceux du passé fictif du personnage, puisque Panurge fait table rase des signes qui le caractérisaient.

devenir (qu'il représente le ménager parfait ou le cocu). Il exprime simultanément un état présent et un futur souhaité, il est donc déphasé par rapport à l'usage qui voudrait qu'il signifie un état passé débordant dans le présent. L'exemple de la toge le montre bien. Quand Panurge avance en guise d'explication qu'il est « las de guerre », il fait de la toge le signe de la paix. Il reprend ainsi à son compte la phrase de Cicéron (« que cessent les armes, que règnent les toges ») que nous avons citée plus haut. Toutefois il s'agit là d'une paix à venir, souhaitée, mais non encore actualisée – en outre, il est bien délicat de déterminer de quelle guerre il s'agit. Le vêtement est donc le signe d'une situation ici hypothétique, ce qui va encore à l'encontre de l'usage. Dès lors, comme, en règle générale, on porte une tenue en signe d'un événement effectivement terminé et acquis, se vêtir ainsi donne l'illusion que cette circonstance est, sinon déjà réalisée, du moins réalisable. Le fait d'arborer la toge fait passer de l'irréel hypothétique au potentiel, voire à l'achevé. C'est ainsi que le vêtement prend une vertu exécutoire. Porter l'un ou l'autre colifichet permettra de réussir son entreprise, car il est déjà le signe qu'elle est aboutie.

C'est seulement dans cette perspective que l'on peut comprendre le sens presque magique dont Panurge charge le tissu de bure qu'il a choisi pour sa robe. L'interprétation sémiotique qu'il avance pour cette matière est très particulière :

> Voiez vous ce bureau ? Croiez qu'en luy consiste quelque occulte proprieté à peu de gens congneue. Je ne l'ay prins qu'à ce matin, mais desjà j'endesve, je deguene, je grezille d'estre marié, et labourer en diable bur dessus ma femme, sans crainete des coups de baston. (T7, 373)

Le tissu est considéré comme ayant « quelque occulte proprieté », qui métamorphoserait son possesseur en moins d'une journée. Il fonctionne donc comme un talisman, car il rend possible des nouveautés insoupçonnées pour celui qui le porte. Panurge développe ainsi une procédure sémiotique dont le ressort essentiel est la superstition. Il la justifie par l'effet produit, observé sur sa personne : « desjà j'endesve, je deguene, je grezille... ». Cet effet tangible, visible, ressenti, est traité comme un symptôme et une preuve des pouvoirs surnaturels de la bure[46]. Il ne reste qu'à en déduire que cet

[46] Ces pouvoirs rappellent ceux du froc des moines, dont il est question dans le *Gargantua*. A Gymnaste qui l'invite à se dévêtir pour le repas, frère Jean répond : « Laisse le [le froc] moy car pardieu *je n'en boy que mieulx*. Il *me faict le corps tout joyeux* (...). Davantaige, je n'auray nul appetit. Mais si en cest habit je m'assys à table, je boiray par dieu et à toy, et à ton cheval. *Et de hayt* » (G39, 107 ; nous soulignons). Le port de l'habit est garant de l'ardeur et de la bonne humeur du moine. Plus loin, frère Jean explique que le froc a la propriété de mettre en rut celui qui le porte : il donne l'exemple de ce qui arriva au lévrier de monsieur de Meurles lorsqu'on lui mit un froc au cou (G42, 115).

élément vestimentaire assure la réussite de l'entreprise. Il est ainsi doté par son possesseur d'un sens prophétique.

De fait, Panurge établit pour les signes des passerelles sémiotiques avec des sens qui ne leur étaient pas spontanément associées, au prix de compromis acrobatiques avec la logique et avec la chronologie. Il bâtit des liens sémiotiques à partir de signes physiologiques ressentis par lui seul, et qui sont associés au port du vêtement. L'action de la bure sur le corps de Panurge l'a montré, comme le montrera encore celle de la puce, qui se met à le démanger atrocement quand Rondibilis évoque l'acte vénérien. La relation sémiotique obtenue est donc particulièrement singulière, puisqu'elle repose sur des sensations personnelles, invérifiables, et sur des circonstances particulières ; cependant elle échappe à l'arbitraire, car elle est toujours motivée.

Motiver l'arbitraire

Le discours de Panurge installe une pratique sémiotique nouvelle, où les relations conventionnelles appliquées au signe linguistique (« ad placitum », « ex instituto ») entre le signe et le sens n'ont plus une place dominante. Toute convention est en effet considérée comme arbitraire, parce qu'elle ne dépend pas de l'émetteur, mais d'une institution extérieure[47], ou d'une loi de nature qui lui préexiste (pour les signes naturels). En créant ses propres passerelles, ses propres réseaux de sens, l'usage sémiotique de Panurge se donne les moyens d'une nouvelle motivation, toute personnelle, et limitée à l'instant où elle se manifeste[48]. Quand il interprète le son des cloches comme l'injonction « Marie toy, marie toy, marie, marie » (T27, 436), le personnage assigne un sens à ce qui n'est qu'un son dénué de toute signification, ainsi que le remarque M.-L. Demonet (*Les Voix du signe, op. cit.*, 1992, p. 557). C'est la « thélémie » de Panurge *à ce moment-là* qui donne un sens oraculaire à de simples objets : c'est le désir de l'instant qui permet d'interpréter le tintement de cloche dans un sens optimiste. Un moment plus tard, alors que le même interprète sera sous l'emprise de la crainte d'être cocu, le même tintement délivrera un sens inverse « marie poinct, marie poinct » (T28, 442) : quoi de plus versatile et influençable

[47] Nous parlons ici des signes conventionnels, tels la cloche du couvent, signes « ex consuetudine », établis par la coutume ou l'habitude d'une certaine communauté humaine.

[48] Comme le dictionnaire de langage lanternois, la pratique sémiotique de Panurge ne dure « gueres plus qu'une paire de souliers neufz »...

que la « thélémie » ? De même, quand il justifie l'apparition ou la disparition de chaque pièce de son vêtement en fonction d'une clé principale de décryptage, le désir de mariage, il établit là un critère qui aura pour fonction d'expliquer et de dissoudre l'étrangeté sémiotique de l'ensemble, en donnant un sens personnel et singulier au tissu et aux formes des habits.

Les familles de signes se répartissent en trois ensembles principaux : l'indice, l'icône, le symbole. L'indice se définit comme un signe motivé par une relation de causalité (fumée signe de feu par exemple), et l'icône comme un signe motivé par la ressemblance (la carte de géographie signifie les reliefs du terrain). Le symbole en revanche est le seul signe non motivé selon la cause : il ne signifie qu'en fonction d'une convention, laquelle peut varier selon les usages culturels de chaque civilisation (la couleur noire n'est signe de deuil, ou le blanc signe de pureté que dans certaines cultures)[49]. Les codes vestimentaires se fondent en général sur des symboles, dont la crédibilité sémiotique a déjà eu l'occasion d'être égratignée par Rabelais lors du développement sur les couleurs de la livrée de Gargantua. Nous avons constaté que l'importance des symboles est de nouveau rappelée par Pantagruel au chapitre 7 du *Tiers Livre*, comme une norme codifiée essentielle entre gens du même monde. Or, il semble que Panurge soit le personnage dont Rabelais modifie la tenue afin qu'elle détourne ou du moins fausse les symboles. En effet, toutes les explications données par le porteur du costume vont dans le sens d'une remotivation de ces signes, montrant qu'il s'attache en fait à transformer les symboles en indices ou en icônes.

Le premier acte de remotivation, et le plus simple, installera une ressemblance iconique entre le signe et son référent : Panurge transforme un symbole en icône. Il se sert du sens du proverbe, c'est-à-dire d'une expression linguistique lexicalisée, pour motiver un objet. C'est ainsi qu'est justifiée la présence de la puce dans le bijou. Malgré la mention de son prix exorbitant, la boucle d'oreille n'est choisie ni parce qu'elle est un bijou précieux qui coûte très cher, ni parce qu'elle correspondrait à une quelconque opération de séduction de jouvenceau, qui se pare pour attirer l'attention. Elle n'est pas signe de richesse, ni signe de coquetterie : Panurge la porte pour représenter visuellement, et

[49] Nous suivons, dans ces développements sur les notions d'indice, d'icône, et de symbole, le classement de J.-M. Klinkenberg (*Précis de sémiotique générale*, *op. cit.*, 1996, chapitre 5, « Les familles de signes », notamment p. 147-149), qui reprend les distinctions établies par C. Peirce, puis R. Barthes et T. Todorov.

concrètement, un message proverbial qui évoque sa condition actuelle. Qu'elle ait coûté cher ne joue pas de rôle déterminant dans la motivation de l'objet, mais le principal est qu'elle se porte à l'oreille, car ce mot fait partie du proverbe. De fait, le bijou n'est qu'un contenant destiné à rapprocher la puce de l'oreille, afin de reproduire la formulation du proverbe. La ressemblance mise en place par le dispositif de l'objet présente une puce réelle, et la vraie oreille, pour signifier la puce et l'oreille métaphoriques et lexicalisées du désir. La réification est une imitation, par un autre canal que le canal linguistique, des termes du proverbe, désormais pris au sens propre. Ainsi, les signes principaux de l'expression sont maintenus, de manière à signifier la même idée que le proverbe, mais ils sont rendus concrets et visibles. Panurge construit ici un lien visuel entre puce et désir, en portant sur lui une vraie puce, signe de la puce métaphorique, qui elle-même par l'aiguillon de sa piqûre était signe du désir brûlant dans le proverbe. L'oreille percée, l'insecte, le bijou, sont devenus, ainsi assemblés, des signes iconiques du désir amoureux.

Le second acte de remotivation, plus complexe, introduit une relation de causalité là où elle n'existait pas. Il s'agit de faire d'un symbole un indice. Nous voulons parler des cas de la braguette absente, et de la toge. Pour cette dernière, Panurge remarque qu'elle est portée en temps de paix. Il justifie donc la forme de la robe qu'il a choisie en disant : « je suis las de guerre ». Comme la toge est un symbole de paix, et que le mariage permet d'échapper à ses devoirs militaires parce que l'homme chargé de famille en est dispensé, alors la toge, en restant bien sûr le signe du désir de paix, est devenue, de plus, l'indice du désir de mariage. Toge signifie mariage par la conséquence commune de la toge et du mariage, qui tous deux éloignent l'homme de la guerre. Ainsi, la toge a été surmotivée comme signe de mariage souhaité, par l'intervention d'une relation de causalité favorisée par un sème commun au mariage et à la toge, la paix. Cette remotivation a transformé la toge en indice du désir de mariage. Panurge semble avoir utilisé la figure de l'enthymème, ou plus certainement celle de la métonymie, pour établir un lien de cause à effet implicite entre mariage et paix[50].

Il en va de même pour le renouvellement de la sémiotique de la braguette. Cette pièce de l'habit masculin a toujours été dans l'œuvre le signe de la virilité heureuse et

[50] Panurge raisonne comme suit, selon deux étapes : 1) si toge, alors paix 2) si toge, alors mariage. Le lien entre les deux moments du raisonnement est assuré par les développements du chapitre 6 du *Tiers Livre*, qui établissaient une relation entre le mariage et la dispense du service militaire ; cependant, cette relation de cause à effet <mariage donc paix> devient implicite, et comme acquise, dans le chapitre 7

fougueuse. La beauté du contenant représentait par métonymie celle du contenu ; dans cette perspective, nous avons précédemment remarqué que la braguette de Panurge était souvent qualifiée de « longue », ou encore de « belle », et que sa disparition avait beaucoup étonné Pantagruel. Or, la suppression est justifiée par le fait que la braguette n'est plus seulement le signe de la vigueur sexuelle. Si elle ne signifiait que cela, il serait absurde de s'en débarrasser au seuil du mariage, sauf à comprendre le mariage comme un vœu d'abstinence, ou un arrêt dans la série compulsive des conquêtes féminines. Mais tel n'est pas le cas pour Panurge qui entend bien « labourer en diable bur dessus [sa] femme ». La braguette va donc être prise selon une approche sémiotique nouvelle, comme moyen de protéger les parties les plus fragiles et les plus précieuses de l'anatomie masculine. Ainsi, Panurge affirme que sa présence est indispensable en cas de guerre. Nous retrouvons alors un système singulier qui consacre un lien de cause à effet entre la survie et la braguette, lien déjà introduit par Panurge au moment où il avait montré les vertus universelles des longues braguettes au même Pantagruel :

> Et disoit souvent que le monde n'avoit encores congneu l'emolument et utilité qui est de porter grande braguette : mais le temps leur enseigneroit quelque jour, comme toutes choses ont esté inventées en temps.
> « Dieu gard de mal (disoit il) le compaignon à qui la longue braguette a saulvé la vie. Dieu gard de mal à qui la longue braguette a valu pour un jour cent soixante mille et neuf escutz. Dieu gard de mal, qui par sa longue braguette a saulvé toute une ville de mourir de fain. (...) » (P15, 271-272)

L'enthymème qui va tisser une relation de causalité entre le désir de mariage et l'abandon de la braguette s'étend sur trois chapitres du *Tiers Livre*. Le chapitre 6 avait établi « pourquoy les nouveaulx mariez estoient exemptz d'aller en guerre » ; il en était ressorti un lien entre le mariage et la tranquillité dispensée du danger des combats guerriers. Au chapitre 7, Panurge explique l'absence de sa braguette par son désir de se marier. Cette justification reste cependant assez difficilement compréhensible jusqu'au chapitre suivant. C'est en effet le chapitre 8 qui pose fermement le fait que la braguette soit une pièce essentielle du « harnois militaire », parce qu'elle sert à la protection des organes nécessaires à la reproduction de l'espèce. La dernière phrase du chapitre 8 permet de revenir à la démonstration du chapitre 7, en tant que conclusion retardée du chapitre 7 : « Desistez doncques vous esbahir de ce nouveau mien acoustrement. » (T8, 376). Si le mariage est signe de paix (chapitre 6) et que la braguette est la pièce principale du harnachement du soldat, donc si la braguette est signe de guerre (chapitre 8), la paix attachée à la perspective du mariage dispense le jeune marié de porter une braguette

(chapitre 7). Par conséquent, l'absence de braguette est devenue le signe (l'indice) d'un mariage récent ou imminent[51]. Les deux termes nécessaires à l'élaboration du syllogisme encadrent leur conclusion : la construction du nouveau sens de la braguette (signe de mariage) s'effectue par le syllogisme, qui introduit une relation de causalité inattendue, mais ferme et argumentée. De l'absence de braguette, comme de la toge, le discours sémiotique de Panurge a fait des indices[52], tandis que la braguette, et la toge, étaient des symboles.

Panurge est donc, comme au moment de la compositior du costume du roi Anarche, à la fois émetteur et décodeur des signes. Il est de surcroît ici porteur, et véhicule de ces signes, car ils modèlent sa propre silhouette. En « bricolant »[53] des liens inédits entre le signe et le sens, l'usage sémiotique de Panurge malmène les liens précédents, connus, plus confortables. Le mécanisme de compréhension des signes est dès lors à réviser. Il n'est plus possible de chercher à reconnaître les choses signifiées à l'aide de codes préexistants, comme le voulait le système pantagruélique de la *déduction* sémiotique. Il s'agit de se disposer non plus à reconnaître, mais à découvrir le sens selon de nouvelles méthodes, qui partiraient du signe pour établir une nouvelle loi sémiotique, au lieu de partir de la loi pour comprendre le sens du signe. Ainsi le système mis en place dans le discours de Panurge privilégie l'*induction*, c'est-à-dire l'opération qui permet de remonter d'un cas particulier, ou de faits singuliers, à une loi générale. Dans cette mise en place, la loi « générale » reste toutefois singulière : c'est bien uniquement Panurge, locuteur et sémioticien particulier, qui décrète qu'elle est générale. Ensuite, Panurge procède par inférence : la dernière proposition est admise en vertu de sa liaison avec les premières propositions, tenues pour acquises et vraies, même si elles ne le sont pas, ou si elles ne le sont qu'à moitié. De l'agencement des signes, il convient pour Panurge d'inférer une signification, hors des codes connus, en sorte que celle-ci dépend en grande partie de sa volonté individuelle. Les discours où Panurge fait figure de sémioticien, en fabriquant des liens iconiques ou

[51] Comme nous avons vu par ailleurs que l'absence de braguette était également une caractéristique de l'habit monacal, et que les moines sont exempts de guerre, il est permis d'en déduire que les deux connotations de l'absence de braguette (habit de moine + tenue non militaire) se conjuguent pour que ce signe soit, dans le discours de Panurge, un indice incontestable de paix.

[52] Même si pour le premier c'est un indice négatif, puisque c'est le *manque* de braguette qui est traité en tant qu'indice.

[53] Nous reprenons ici un terme utilisé par M. Jeanneret dans « La sémiotique sauvage... » (art. cit., 1998, p. 340), qui nous paraît parfaitement approprié à la manipulation sémiotique telle que la pratique Panurge.

indiciels pour commenter ses propres « prosopopées », d[illegible]rent de nouveaux liens sémiotiques parce qu'ils ne tiennent pas compte des contraintes des codes existants. Ce sont des textes démonstratifs, destinés à justifier la nouveauté, et à convaincre de son bien-fondé.

L'aspect démonstratif ressort notamment dans la répétition régulière de l'impératif du verbe « voir », comme pour prendre à témoin son interlocuteur : « Voiez cy mes bezicles. (...) Voiez vous ce bureau ? (...) Voyez moy davant et darriere » (T7, 373). Les incitations à regarder font pencher l'ensemble vers l'idée de spectacle, organisant une forme de comédie dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit peut-être, à ce titre, d'une joyeuse farce sémiotique, ou d'une pantomime des signes à ne pas prendre au sérieux. Cela viendrait corroborer la présence immédiate de la dérision, sous la forme du calembour, présente dès le début du discours interprétatif de Panurge. Les métamorphoses du sens montrent une habile manipulation, qui détourne et remodèle, qui dérègle selon le bon plaisir du sémioticien (au sens individuel de l'expression « à plaisir »), et aussi pour le plaisir, simplement parce que l'opération est possible.

2. Le dérèglement de tous les sens

Le système du déchiffrement panurgien dévoile son insolence en ce qu'il néglige les fonctionnements accrédités, les renvoyant dos à dos pour leur substituer son mécanisme individuel et changeant selon la situation. Les signes linguistiques et non linguistiques ne signifient, finalement, ni forcément naturellement, ni uniquement « à plaisir » (au sens de « ad placitum », c'est-à-dire selon une convention normative). La controverse du chapitre 19 du *Tiers Livre* paraît alors dépassée. Le jeu avec les codes, et le bricolage sémiotique inventif qu'en tire Panurge, indique que l'art de signifier est renouvelable d'un individu à l'autre, pour un même signe. Pour l'un l'habit est « estrange desguisement » et « mystere » (il prend alors un sens religieux et théâtral), pour l'intéressé il est l'expression justifiée d'un désir, pour d'autres encore il est une belle « médaille de Coqu ». Les incertitudes dues à l'établissement du sens se rattachent à la question de la double lecture possible exprimée, ainsi que nous l'avons signalé, dans le prologue du *Gargantua*, avec l'exemple des boîtes aux dessins fallacieux, et reprise de manière plus grave à travers l'histoire des vêtements de Julie, fille d'Octavian Auguste, dans l'épître adressée au cardinal Odet de Châtillon qui

précède le *Quart Livre* de 15[illegible] [illegible] interprétations opposées sont possibles pour un même mot ou un même signe vestimentaire, cela entraîne de graves conséquences quant à la réception de l'œuvre : on songe notamment à la possibilité des accusations d'hérésie. A son protecteur Odet de Châtillon, Rabelais lance un avertissement sérieux, quelques années après avoir montré les miroitements facétieux du sens que pouvait réaliser Panurge. Il avertit le lecteur-protecteur que son rôle sera d'écarter le danger que comportent ces manipulations acrobatiques lorsqu'elles sont le fait des « agelastes » (« ceux qui ne savent pas rire ») ou de « l'esprit Calumniateur » (étymologiquement : « diabolique »). Celles-ci ont déjà conduit à conclure que les livres de Rabelais « tous estoient farciz d'heresies diverses » (Qpr, 519) :

> perversement et contre tout usaige de raison et de languaige commun, interpretans ce que à poine de mille fois mourir, si autant possible estoit, ne vouldrois avoir pensé : comme qui pain, interpretroit pierre : poisson, serpent : œuf, scorpion (Qpr, 520)

Les exemples donnés montrent l'écart immense entre le mot et son interprétation, « contre tout usage de raison et de languaige commun » ; pain, poisson, œuf, nourritures saines, sont devenues des éléments sinistres ou venimeux : pierre, serpent, scorpion (les trois exemples sont tirés de la Bible, Luc, xi, ii). Le personnage de Panurge a servi de révélateur innocent : par ses justifications acrobatiques, il est capable de motiver des signes comme il l'entend, sans être gêné par les pratiques sémiotiques qui appartiennent à la norme. Cependant cela ne nuit à personne, car l'ensemble est maintenu dans le cadre joyeux de la fiction. Il n'en fait pas moins la démonstration que l'on peut faire dire ce que l'on veut à tout signe[55]. Le spectacle des variations radicales de sens dont Panurge est l'acteur principal représente sans doute une mise en garde de l'auteur contre les égarements dangereux qui pourraient en être la conséquence, si elles étaient le fait d'esprits chagrins.

---

[54] Nous avons évoqué ce passage dans notre chapitre précédent (B. 4). L'épître de 1552 est à distinguer du prologue de 1548 et des silènes de 1534, puisqu'elle s'adresse à un destinataire prestigieux, dans le but de lui demander sa protection. La situation d'énonciation étant bien particulière, la sensibilisation au problème des variations de sens prend ici une tournure politique, pour un auteur directement menacé par les manipulations sémantiques malveillantes à l'encontre de son texte. Cependant, on peut également penser que les destinataires de ce texte sont les « agelastes » eux-mêmes, auprès desquels Rabelais se disculpe.

[55] Sa pratique interprétative montre par ailleurs que cette ressource (la variation) peut être utilisée comme une qualité, pour dénoncer à l'occasion les systèmes sémiotiques qui emprisonnent les interprètes dans des carcans univoques (comme c'est le cas chez les Papimanes, exemple sur lequel nous reviendrons). Ce versant optimiste n'existe évidemment que dans la fiction.

Remarquons tout de même qu'en donnant l'impression de remotiver les signes, Panurge paraît remplacer l'arbitraire des liens sémiotiques habituels par un autre arbitraire, constitué par sa façon singulière d'appréhender les signes. Si elle est motivée pour le héros, elle n'en reste pas moins à usage unique, car aucun autre personnage, s'il n'a pas d'explications, n'est capable de décoder selon la sémiotique panurgienne. C'est pourquoi certains critiques affirment qu'il y a là une forme d'aporie, ou d'inefficacité. « Panurge est le seul à ne pas voir le véritable signifié de son habit », dit D. Froidefond[56], en remarquant que tous les personnages sauf Panurge y voient les signes du cocu. Le critique en déduit que cela « préfigure son impuissance à traduire les signes qui lui seront offerts lors de son enquête ». C'est là un raisonnement qui tient pour vrai et acquis le sens fourni par Pantagruel (le futur marié sera cocu), considéré comme celui de la majorité. La fonction de Panurge dans l'œuvre nous apparaît pourtant de plus en plus comme un contrepoint à l'univocité du sens. Il nous semble dès lors plus juste d'y voir l'aptitude de Panurge à produire des signes plurivoques, qui présentent plusieurs significations simultanément, si bien qu'ils seront difficilement traduisibles, parce que différemment perçus selon les modes de lectures des divers interprètes. Panurge utilise un langage qu'il ne contrôle pas, dit encore M. Jeanneret[57]. Malgré les explications de Panurge, les contradictions ne sont pas toutes dissipées, certes. Aussi reste-t-il une gêne, vis-à-vis d'un système qui ne semble pas réellement opératoire.

Pourtant le discours du personnage déguisé fait ressortir une pleine logique sémiotique dans cette construction vestimentaire. Nous pensons donc que le discours de Panurge exprime parfaitement bien ce qui est pour lui « le véritable signifié de son habit ». Son costume permet de représenter par des signes divers un passé (le vœu fait à saint François le jeune, énoncé au chapitre 24), un présent (celui du désir de mariage), et un futur hypothétique (la crainte d'être cocu est visible également). L'accoutrement bizarre exprime donc très justement, car il en prend en compte tous les aspects, l'état d'incertitude dans lequel le personnage se trouve plongé au cours de la fiction : de même que Panurge hésite entre deux possibilités, l'étrangeté de son vêtement hybride, incomplet, fait de pièces rapportées, fait hésiter l'interprète entre différents statuts. Il plonge l'interprète dans

[56] Dans « La Thématique », art. cit., 1993, p. 49.

[57] Cette remarque de M. Jeanneret va de pair avec le constat, dans son analyse, de l'émergence d'une étrangeté qui demeure incongrue dans le texte : nul n'est à même de l'aplanir ou de la ramener à un domaine

la perplexité, et l'oblige à situer le personnage dans un entre-deux, identité tout à fait conforme à la situation de dilemme que la voix de Panurge fait entendre dans le reste de la fiction. Même si le code est personnel, cela ne tient pas à une fantaisie purement arbitraire, à des associations libres et inconscientes, mais à une réactivation dans d'autres sens des images et sémiotiques traditionnelles, héritées du monde gréco-romain ou du Moyen Age. Les déréglements de Panurge sont à considérer certes comme une mise en garde sérieuse contre les possibles égarements du sens, mais également comme un dialogue facétieux entretenu avec la tradition. Ainsi, les valeurs traditionnelles se voient dans un premier temps bouleversées.

C'est notamment par l'organisation insolite de signes qui d'ordinaire ne vont pas ensemble que Panurge attire l'attention sur certains éclairages sémantiques nouveaux, qui obligent à reconstruire les liens sémiotiques. C'est l'originalité de l'usage qui remodèle le sens. Souvenons-nous que les mots les plus courants, par un emploi contraire, ou simplement divergent par rapport aux conventions, se voyaient investis de sens nouveaux[47] : ces innovations sémantiques étaient rendues possibles, déjà, par des associations singulières dans le discours de Panurge. Des adjectifs n'ayant jamais eu de sens grivois prenaient une connotation leste par « contagion » sémantique, par exemple lorsqu'ils côtoyaient le substantif « couillon ». Il en va de même pour les signes non linguistiques. Leurs associations inédites et surprenantes, incongrues, inventives, ou insolentes, peuvent avoir pour effet le remodelage, parfois même l'inversion, des connotations qui leur sont attachées.

L'épisode final du *Quart Livre* renoue avec les questions abordées lors de l'épître adressée à Odet de Châtillon. Qu'y voit-on d'autre en effet qu'une double inversion, qui a pour résultat de faire de l'excrément une matière précieuse d'un côté, et de dévaloriser le courage pour chanter les mérites de la peur, simultanément ? Le premier exemple de collage de signes est discernable dans la fameuse expression « safran d'Hibernie ». Nous avons pu analyser, dans le chapitre précédent et au début du présent chapitre, les connotations de rareté et de préciosité qui se trouvaient alors associées au « bren », grâce à

contre, par même Panurge, le personnage qui en est l'artisan (« La sémiotique sauvage », art. cit., 1998, p. 343 et 347).

[47] Voir dans notre première partie, chapitre 2 (B2), ce que nous avons dit de la composition du lexique grivois, qui procède par métaphorisation d'objets du quotidien, si ceux-ci ont une forme phallique ou s'ils peuvent faire songer, dans leur utilisation, au mouvement qui caractérise l'accouplement : rappelons que la

l'influence des connotations attachées au mot « safran ». Il importe de préciser plus fermement que l'apparition du safran à la place de l'étron est une véritable substitution (« ce n'est pas... c'est safran... »). Cette substitution en entraîne une autre, dans la mesure où la médecine associe traditionnellement le safran au rire. En transformant le référent excrémentiel qui fait rire même Pantagruel en une épice qui est censée faire rire tout individu, Panurge permet la circulation du rire. Celui-ci n'est plus réservé aux seuls spectateurs de sa défaillance scatologique. Panurge, sous l'influence du safran, peut à son tour participer au rire collectif[97]. De risible ou ridicule, et victime de la moquerie des autres, le héros est devenu rieur, riant et participant à l'allégresse de tous. Le retournement de situation, dû à l'adjonction du signe « safran », a rendu Panurge actif. L'étron, après être devenu très précieux, permet maintenant à tous de rire, il est devenu heureux, voire valeureux. La moquerie n'a plus cours, et si les défaillances peuvent engendrer la bonne humeur, il n'est pas surprenant que le pitoyable puisse devenir admirable.

C'est en effet aussi la peur qui acquiert une valeur très neuve. Elle se débarrasse de ses aspects condamnables, puisqu'elle procure à l'assemblée une belle quantité de ce qui d'ordinaire se vend par doses minuscules, le « safran ». La peur devient presque souhaitable, relue *a posteriori* par les yeux et les mots de Panurge. Cela n'est pas nouveau. A l'issue de la tempête, une réflexion avait été amorcée par Pantagruel sur les conditions qui rendaient la peur inévitable. Le sage géant estimait que la peur de Panurge n'était pas illégitime au cours de la tempête, car ce sentiment atteste d'une juste appréciation du danger, ou si l'on veut, d'une sorte de lucidité.

> Car comme craindre en tout heurt est indice de gros et lasche cœur, ainsi comme faisoit Agamennon (...) aussi ne craindre quand le cas est evidentement redoubtable, est signe de peu ou faulte de apprehension. (Q22, 593)

Ne pas avoir peur, quand le moment est réellement terrifiant et exige une réponse appropriée, est signe d'une mauvaise compréhension de la situation, et témoigne de l'imprudence du sujet. La peur n'est donc pas toujours à blâmer. Le sujet n'appartient pas seulement au monde burlesque et manichéen du franc Archier de Baignolet : suivant cette tradition comique, Rabelais en restitue les éléments bouffons, tels les bredouillis, la fuite précipitée, les gestes empêtrés ou paralysés, la diarrhée. Cependant la peur entre aussi dans

---

plupart de ceux auquel Panurge assigne un sens privois ne prennent ce sens équivoque que dans ses propres discours. Toutes les autres occurrences de l'œuvre montrent une signification commune.

[97] Comme le montre la partie gauche, au bas de notre schéma de synthèse (p. 271-272).

la discussion questionnante, dans les échanges réfléchis. Les exemples fameux sont convoqués, dans l'esprit d'une révision des interprétations associées à la peur. De fait, son antithèse, le courage, n'est plus nécessairement un exemple à suivre. Pendant la tempête, la conscience d'être « à deux doigts de la mort » parce que l'épaisseur de la coque du navire est de deux doigts, empêche Panurge d'imiter le modèle courageux de Pantagruel. Le seul comportement louable et digne d'intérêt en pareille circonstance est pour lui la fuite – il le répète suffisamment – ou la prière et l'immobilité gémissante. U. Langer remarque à ce propos que « la conduite exemplaire de Pantagruel n'a bien sûr aucun effet sur Panurge, qui d'ailleurs ne répond guère aux conseils ou exemples, que ce soit dans ce livre ou au cours des consultations du *Tiers Livre* »[60]. Nous ajouterons qu'en ne faisant pas suivre un tel exemple par Panurge, Rabelais lui permet de réfuter implicitement le statut exemplaire d'un tel comportement.

C'est ainsi que symétriquement la peur se trouve valorisée, voire recherchée par le personnage iconoclaste[61]. Le narrateur analyse et vérifie grâce au cas de Panurge les effets de la peur sur les entrailles :

> la vertus retentrice du nerf qui restrainct le muscle nommé Sphincter (c'est le trou du cul) estoit dissolue par la vehemence de paour qu'il [Panurge] avoit eu en ses phantasticques visions. (...) Car un des symptomes et accidens de paour est, que par luy ordinairement se ouvre le guischet du serrail ou quel est à temps la matiere fecale retenue. (Q67, 698)

Etant donné la redoutable efficacité de la peur, pourquoi ne pas considérer qu'elle a des vertus curatives ? A l'aide d'autres exemples incontestables, le narrateur va développer

[60] U. Langer, *Vertu du discours – op. cit.*, 1999, p. 117.

[61] Nous avons analysé précédemment ce mécanisme d'inversion d'un extrême à l'autre, qui s'avère typiquement panurgien. La manipulation du « Y grégeois » en fournit une illustration supplémentaire, comme l'a montré S. Geonget dans une communication pour le colloque de Cerisy-la-Salle, « Le 'Y grégeois' et la quête du sens », à paraître. Panurge fait fi des sens accrédités du Y grec, attachés à la légende d'Hercule, pour transformer la tradition sérieuse en un graffiti obscène dont lui seul maîtrise le code. Alors que la forme du Y figure la perplexité angoissante de celui qui hésite entre deux voies opposées, Panurge en fait un signe d'allégresse, de virilité bien employée : « en tous ses vases spermatiques ne reste de quoy prestaire un Y Gregoys » (T26, 438). La forme désormais érotique de la lettre fonde un « nouvel abécédaire du sens », dit S. Geonget, dont Panurge est le seul dépositaire. Cette nouvelle clé permet de transformer en Y réconfortant – signe que le « paquet de mariage » a rempli son office – le Y injonctant qui dirait l'angoisse du choix du mariage. De plus, Panurge transporte du côté masculin ce Y qui est l'image du « cas » féminin dans l'acception traditionnellement retenue. L'inversion anatomique, qui bascule d'un sexe à l'autre, offre à Panurge la possibilité de faire du Y grégeois un emblème matteudu de la virilité. Voir aussi, concernant les sens du Y grec à la Renaissance, les développements de J. Céard (dans *Rebus de la Renaissance*, *op. cit.*, t. 2, p. 961). Au sujet de l'approche panurgienne, on pourra se reporter également à l'article de G. Mallary-Masters, « Panurge at the crossroads : A mythopoetic study of the Pythagorean Y in Rabelais's satirical romance (QL : 33-34) », *Romance Notes*, vol. XV, n° 1, 1973, p. 134-154.

l'idée que la peur est non plus un inconvénient, mais un remède. Le Siennois Pantolfe de la cassine éprouvant des difficultés pour aller à la selle demanda en effet à Vinet, le sage ménager, qu'il lui fasse peur en lui donnant un coup à l'aide d'une fourche, afin de lui épargner le coût d'un clystère. Ensuite, le narrateur rappelle l'anecdote qui opposa François Villon à Edouard V d'Angleterre. Le roi, ayant disposé près de sa chaise percée les armes de France, voulait faire croire au poète français que cela signifiait son mépris pour la couronne d'outre-Manche :

> « Voyds tu quelle reverence je porte à tes roys Françoys ? Ailleurs n'ay je leurs armoyries que en ce retraict icy près ma scelle persée. » (Q67, 699)

Mais Villon démantèle le stratagème, révise et corrige cette interprétation à la manière d'un Panurge : au rebours il révèle qu'il ne s'agit nullement d'un acte humiliant, mais au contraire d'une place valorisante pour le royaume de France. Les armes sont en effet placées là non pas suivant des vues politiques, mais médicales : elles l'ont été sur les conseils du médecin personnel du roi d'Angleterre, pour remédier à la constipation chronique du roi vieillissant. Elles font si peur au roi quand il les regarde, que cette frayeur « ouvre le guischet du serrail ».

> Car seulement les voyant vous avez telle vezarde, et paour si horrifieque, que soubdain vous fiantez comme dixhuyct Bonases de Paeonie. Si painctes estoient en aultre lieu de vostre maison : en vostre chambre, en vostre salle, en vostre chapelle, en vos gualleries ou ailleurs, saere Dieu, vous chiriez par tout sus l'instant que les auriez veues. (*ibid*.)

Il est certain que cette lecture facétieuse propose une vision risible du tableau du palais potentiellement souillé. Les objectifs moqueurs du retournement des significations sont patents. La France, au lieu d'être envisagée comme un ennemi suffisamment méprisé pour être placé dans un endroit où elle sera symboliquement conchiée, est conçue, à l'inverse comme une formidable puissance ; c'est une ennemie si redoutable que le roi d'Angleterre lui-même se liquéfie à la simple vue de ses armoiries, et perd toute contenance. Le choix du lieu d'aisance pour les armes de France paraît dès lors salutaire pour tous, notamment pour la propreté du palais. Quelle catastrophe en effet, si les armes étaient peintes partout dans le palais, ou si elles étaient représentées sous la forme encore plus gigantesque (donc d'autant plus redoutable) d'un oriflamme !

La peur a acquis, suite au récit de l'anecdote, une vertu médicale. Voilà qui renverse radicalement la symbolique traditionnelle, en inversant les connotations peu valeureuses de l'effroi, lequel cesse d'être perçu comme un défaut. La débandade de Panurge a occasionné

ce développement. C'est Villon, figure topique du bouffon de cour ici, qui le confirme. Cette loi de la nature rend l'incontinence de Panurge moins risible et insolite, puisque même les rois n'en sont pas exempts. Elle n'est dès lors qu'un signe diagnostique de la peur, dont la honte et le ridicule sont évacués. Panurge poursuivra ensuite, grâce à l'évocation du safran d'Hibernie, l'inversion sémiotique de l'excrément. La seconde lecture de cette dérive excrémentielle est donc très différente de la première. A la lumière des exemples, l'association de la matière fécale au grotesque n'est plus si évidente. L'excrément est devenu une matière précieuse, qu'il convient de rechercher lorsqu'elle vient à manquer, au point que les médecins sollicitent toutes les ressources de leur imagination pour inventer des façons d'en libérer le corps. Ainsi, le lien de cause à effet entre la peur et l'excrément n'est plus un lien honteux, mais plutôt une suite naturelle et bienvenue, dotée d'applications précieuses et fort utiles.

M. Jeanneret explique dans « La sémiotique sauvage... » (art. cit., 1998, p. 346) que l'objectif de Rabelais n'est pas de mettre en œuvre l'attitude sophistique de Panurge, contrairement à ce qu'affirme G. Defaux. Il s'agit simplement de montrer que les cadres idéologiques qui sont ceux de Pantagruel, c'est-à-dire les cadres conventionnels, ne sont pas les seuls possibles. Panurge est chez Rabelais le personnage qui libère de ce type d'enfermement interprétatif, puisque son discours conçoit à chaque fois le sens dans le cadre d'une recherche, non d'une vérification ou d'une reconnaissance de codes.

Une telle recherche, où Panurge élabore le sens en fonction des autres avis, s'inscrit nécessairement dans le cadre d'un dialogue. En outre, elle s'articule contre les autres interprétations proposées par la discussion. C'est du reste seulement en vertu de ce principe que Panurge a du succès dans ses déchiffrements d'énigmes : il expose la bonne réponse en parlant après les autres, c'est-à-dire après les essais jugés infructueux, et les propositions non recevables. Toutes ses interprétations sont bâties selon la même logique. Il semble que cette méthode soit l'image même de la relativité des convictions, dans la mesure où elle montre que le sens varie en fonction des interprètes, de leur tempérament, donc aussi des situations, et qu'il ne peut dès lors y avoir de code sémiotique définitivement établi.

Si l'on peut inventer des décodages nouveaux et propres à chaque situation particulière, il doit être possible de fabriquer de toutes pièces des codes entiers. Le quatrain en Lanternois relève ce défi. La langue imaginaire, dans sa morphologie gutturale et sa traduction, est l'œuvre du seul Panurge. Non seulement il « l'entend comme le maternel », mais le Lanternois lui est « usité comme le vulgaire » ; en outre, le quatrain, dont lui seul

détient la signification traduite, représente une réponse à ses doutes[61], et une allégresse retrouvée. Le quatrain dit des paroles appropriées à la situation du héros, et à la fois anticipe sur le mariage de Panurge, qui semble ici déjà réalisé :

> *« Tout malheur estant amoureux,*
> *M'accompagnoit : oncq n'y eu bien.*
> *Gens mariez plus sont heureux,*
> *Panurge l'est, et le sait bien. »* (T47, 496)

Dans cette mesure, le poème en lanternois, système de signes initié dans sa conception et sa traduction par Panurge, fonctionne à la manière du costume, qui lui aussi était entièrement tributaire du personnage, seul à assurer sa composition et sa glose. Nous avions déjà remarqué que le vêtement, nœud de significations imbriquées, faisait de même fusionner les dimensions temporelles : on y trouvait des traces d'un vœu passé, d'un désir présent, et d'une crainte quant au futur. Comme dans sa traduction du quatrain en Lanternois, où Panurge montre qu'il possède les clés et la solution de sa perplexité, son interprétation du costume prononce la résolution sans y prendre garde : « je me veulx marier », disait-il déjà. Mais la solution est proférée si vite, et comme en marge de l'histoire, en ces deux occurrences, qu'elle tient moins de la révélation que du lapsus. Enfin, les remarques que Panurge adjoint à sa traduction sont très intéressantes pour notre propos. Il dit qu'il est capable de fabriquer en chemin un dictionnaire de mots et de tournures de cette langue, non seulement facile à transmettre (« Tu l'auras plus toust aprins, que jour levant sentir »), mais qui possède une caractéristique singulière : ce dictionnaire est susceptible d'être bientôt « usé », comme une paire de chaussures.

> Par le chemin je t'en feray un beau petit dictionaire, lequel ne durera gueres plus qu'une paire de souliers neufz. (*ibid.*)

Or, qu'est-ce qu'un dictionnaire révisable, sinon un répertoire de signes dont les significations sont amenées à évoluer, ou à se transformer ? Dans le système sémiotique dévolu par Rabelais au personnage de Panurge, les liens entre le mot et sa signification ne sont pas fixés une fois pour toutes, et la vérité jamais saisissable. Toutes ses interprétations

[61] A. Tournon analyse le quatrain en lanternois comme une parole oraculaire prononcée par Panurge, devenu alors prophète pour lui-même, puisqu'il est à la fois en position d'interprète et de destinataire du « carmen ». Mais c'est presque à son insu que Rabelais donne à Panurge cette solution à ses doutes, à l'occasion de cette traduction qui n'est pas insérée, en fait, dans la trame narrative : étant détachée, elle ne semble pas faire partie des énoncés susceptibles de délivrer une réponse au héros. A. Tournon remarque en effet qu'elle est placée là comme une simple illustration des talents linguistiques de Panurge (Voir *En sens agile*, *op. cit.*, 1995, p. 124-125).

acrobatiques, ou « agiles »[63], sous-tendent la notion d'un code non figé, qui garantit la possibilité d'une relecture dans un autre sens. L'interprétation est ouverte, la vérité fugitive, et toute interprétation modulable. Celle-ci varie, comme le petit dictionnaire bientôt obsolète, en fonction du temps qui passe, du lieu de son avènement, en fonction de l'émetteur, et du destinataire.

Rabelais définit donc la lecture de Panurge comme un « dégel »[64] perpétuellement entretenu, se défiant de la norme trop sage incarnée par le discours de Pantagruel, et s'affirmant comme un indispensable contrepoint à la terreur interprétative des dogmatiques Papimanes, ou des furieux agélastes. Par l'intermédiaire de Panurge, il semble donc que Rabelais trace le profil du lecteur idéal. Lecteur et interprète critique, Panurge cherche continuellement à mettre en doute les interprétations trop hâtives, brisant l'os pour trouver un sens différent de celui qui est immédiatement visible, sans cesser d'être à l'écoute de son propre optimisme riant.

Ces opérations sur les signes gagnent à être comparées à celles de la distillation, en ce que, similairement, elles permettent sans doute, menées à leur terme, de rendre perceptible « l'esprit » de la lettre, du signe, ou sa quinte essence, comme on aboutit, à force de distillation, à « l'esprit » de vin. Le « dérèglement raisonné de tous les sens » auquel s'exerce Panurge peut aussi porter le nom d'« alchimie » du verbe.

Développant dans la plus grande jubilation les connotations des mots et des choses, et faisant ainsi fonctionner au mieux l'ironie et la dérision, le lecteur Panurge que Rabelais met en scène a tous les atouts requis pour n'être captif d'aucun système, et rire des usages. Son discours insolent témoigne du trait actantiel principal qui le caractérise, la provocation : il étonne par sa pratique ingénieuse ou vagabonde, qui dépasse les limites tracées par l'habitude et la convention. C'est de cette manière que le personnage appartient à la marge. Celle-ci est le refuge de ceux qui se montrent coupables d'inconvenances, qui manifestent une étrangeté déplacée, une nouveauté dangereuse. L'être de la marge se moque des limites dans lesquelles sont généralement retenus les adeptes de la norme. La

[63] Nous reprenons ici l'expression d'A. Tournon.

[64] Selon l'interprétation de M. Jeanneret pour le sens herméneutique des paroles gelées (« Les paroles dégelées de Rabelais, *Quart Livre*, 48-65) », *Littérature*, 17, 1975, p. 14-30). Le critique ne met pas directement en relation le dégel avec les manipulations panurgiennes du sens ; le dégel est selon lui une isotopie plus globale, image qui rend compte du traitement des signes dans toute l'œuvre de Rabelais.

légende que la littérature offre de Villon, de Marot, de Rabelais, en fait des personnages eux-mêmes marginaux, tantôt blâmés, tantôt montrés en exemple par leurs successeurs. Les discours que Rabelais réserve à Panurge le font appartenir à cette famille d'êtres inclassables, à la fois grotesques et sérieux, persécutés ou justiciers. Leur parole, qui s'affranchit des règles contraignantes, contient ce que le lecteur veut bien y voir.

Rabelais fait occuper à Panurge cet espace de marginalité. Le statut du personnage se développe au gré de trois grandes lignes actantielles qui irradient conjointement son portrait, si bien qu'il reste irréductible à chacune des trois. Il se définit, et s'affirme, en se dérobant sans cesse. Il répond parfois en effet à l'archétype du gueux vagabond, d'autres fois à la figure du fou de cour, quand il ne ressemble pas au diablotin « trickster », au joker du jeu de cartes qui lui, endosse tous les rôles possibles. Ces trois nuances du personnage se croisent, l'une démentant la précédente, en fonction des besoins de la fiction, et de la stratégie de Rabelais. L'auteur se donne la liberté d'abattre une carte ou une autre selon les différentes natures des situations : avec Panurge, il se dote d'un personnage dont le discours inédit, insolent et souple, garantit la plasticité. Grâce aux rôles multiples de Panurge qui sont autant d'esquives à la saisie définitive, le jeu rabelaisien gagne en complexité.

TROISIEME PARTIE

Panurge excentrique

La parole de Panurge est conditionnée par une posture particulière du personnage dans l'œuvre. Son discours, plus que tous les autres, est contestataire, dans sa forme comme dans ses contenus paradoxaux. Ainsi, Panurge apparaît comme celui qui est chargé par l'auteur du discours farcesque, violent ou déraisonnable. En son absence, cette parole de l'écart est mieux répartie entre les personnages. L'exemple du *Gargantua*, où ne figure pas Panurge, montre que Grandgousier, mais aussi le narrateur, et les gouvernantes du jeune Gargantua, se partagent les grivoiseries ; le héros éponyme lui-même n'est pas en reste, en matière de scatologie (si l'on songe au torche-cul), ou d'interprétation problématique – comme en témoigne la controverse qui suit la découverte de l'énigme en prophétie. Lorsque paraît Panurge, le partage de la parole se distribue différemment, puisqu'il semble que l'excentricité soit réservée à sa voix. Les discours de Pantagruel sont investis du rôle de repères normatifs, d'ancrages, cependant que Panurge assure leur contrepartie dynamique, destinée à aller au-delà de la mesure, des codes de bienséance, en somme à provoquer la surprise.

L'excentricité est inscrite au cœur de la singularité du personnage : ses paroles à contre-courant le disent de mille façons. La position excentrique de Panurge consiste à se placer systématiquement loin de tout centre, sur les bords ou les limites. Il est le personnage que les autres rencontrent « hors la ville », et sur un pont, c'est-à-dire dans des lieux de passage, sur une limite : ni sur une rive, ni sur l'autre, et hors d'un centre défini, près des murs, à la lisière de la ville. Ce personnage apparu *extra muros* est fondamentalement un être de la marge. Or, la marge demeure une réalité assez floue, ouverte à de nombreux contenus. A la marge, foisonnent des êtres que le centre rejette, pour leur absence de conformité. Rien n'est plus multiple, dès lors, que les nombreuses formes de la singularité. Sa permanente marginalité

n'implique donc pas que Panurge soit toujours le même : il existe de nombreuses manières d'échapper aux catégories prédéfinies, et d'entrer de ce fait dans cette famille d'irréductibles étrangers, aux comportements originaux et aux discours insolites.

L'excentricité du personnage consiste donc notamment en ceci qu'il ne connaît pas de stabilité : son propre centre reste introuvable. L'auteur le fait évoluer radicalement d'un livre à l'autre, au point qu'il semble être le personnage le plus variable de toute l'œuvre. Il est donc très difficile, voire absurde, de chercher à l'inclure définitivement dans une famille de personnages. Néanmoins, la question ne cesse de se poser au critique, dont la tentation est forte de se demander « qui » est Panurge. Elle nous sollicite à notre tour : les analyses que nous avons menées précédemment invitent à cette synthèse. Les risques sont néanmoins nombreux, tel l'écueil du finalisme, susceptible de réduire à une catégorie monolithique, par des prélèvements *ad hoc*, l'immense diversité de ce personnage changeant.

La complexité de Panurge sera une préoccupation qui favorisera la mise en perspective des changements du personnage selon les livres concernés : indéniablement, on ne peut traiter du Panurge du *Pantagruel* comme du Panurge du *Tiers* ou du *Quart Livre*. Toutefois, en nous demandant de quel type littéraire Panurge se rapproche le plus, nous ne chercherons pas non plus à l'assimiler à une figure existante, au prix d'interprétations forcées et nécessairement réductrices. Nous souhaitons plutôt comprendre de quels multiples morceaux ce puzzle intriguant est constitué, de façon à rendre compte de l'aspect composite du personnage, sans en gommer les aspérités. Le personnage est en effet modelé, pétri, des costumes, discours, et actes d'illustres prédécesseurs joyeux, sans être jamais complètement assimilable à l'un d'eux. Il s'agit d'éclairer son portrait en reconnaissant les traits qu'il partage avec des modèles issus de différentes traditions, littéraire ou iconographique, de façon à mettre en lumière ses différences et son originalité.

Dans la multitude des personnages marginaux qui peuplent la fiction ou la peinture, nous avons identifié en Panurge trois figures emblématiques qui s'imposent par leur déroutante singularité. Il semble que pour concevoir son personnage, Rabelais ait puisé dans la figure anti-héroïque du gueux, dont le premier Panurge partage la fourberie, puis dans celle du fou, qui se caractérise par des actes et des discours étonnants, et enfin peut-être dans celle du joker, qui n'est encore au XVIe siècle que le Fou du jeu de tarot, motif comparable à Nemo, dont la potentialité infinie de rôles semble recouper celle de Panurge. Si notre héros partage bien des attributs avec ces grands types littéraires ou iconographiques, il ne les montre

pas tous simultanément, de sorte que notre travail consistera à examiner ses variations comme des signes qui déterminent aussi la nature du personnage.

CHAPITRE 8

LA FOURBERIE DU GUEUX

Panurge, tel qu'il apparaît sous les yeux du lecteur pour la première fois, représente d'emblée une forme de marginalité assimilable à la truanderie. Son comportement, assorti d'une parole trompeuse, le fait entrer dans le cortège des personnages qui, comme lui, montrent une marginalité d'ordre social. S'ils n'obéissent pas aux règles du jeu de la société, c'est notamment en raison de leur pauvreté qui les entraîne vers la mendicité ou le vol. Leur morale n'est donc pas celle de tous, et subit autant d'accrocs que l'adaptation aux circonstances le réclame. Aussi le personnage du gueux est-il avant tout un personnage sans scrupules, car sa préoccupation première est la survie : il doit trouver des moyens de s'alimenter. Dans la tradition de la gueuserie en littérature, les modèles contemporains dont Rabelais a pu s'inspirer ou qu'il a simplement côtoyés parce qu'ils faisaient partie de l'horizon littéraire du moment, sont d'origines diverses. La littérature italienne, que Rabelais connaissait bien, offre deux gueux fameux, à savoir le Cingar de *L'Histoire maccaronique de Merlin Coccaie*, de Folengo, et le Margutte de Pulci (*Morgante Maggiore*). Les deux personnages présentent des analogies non négligeables avec Panurge[1] : étant de taille normale, ils ont la particularité d'accompagner dans ses aventures

[1] La controverse n'est pas close concernant ces modèles italiens : ont-ils réellement influencé le Panurge de Rabelais ? De nombreux critiques s'accordent à refuser le statut de modèles à ces personnages qu'ils jugent trop grossiers pour avoir inspiré la finesse de Panurge. L. Sainéan le premier montre son mépris à l'égard des héros italiens (« Les sources modernes du roman de Rabelais », *RER* X, 1912, p. 375-420). Si Panurge, certes, « rappelle les allures de Cingar », L. Sainéan souligne la complexité bien plus grande de Panurge : « La *vis comica*, verve satirique de Panurge, complètement inconnue à Cingar, comme à son prototype Margutte, rappelle plutôt celle de Falstaff » (p. 394-395). Les ressemblances entre Panurge et

un héros géant, Balde pour Cingar, et Morgant pour Margutte. Les géants italiens jouent un rôle comparable à celui de Pantagruel dans le roman du même nom : ils adoptent Cingar et Margutte, rencontrés en voyage, et leur fournissent aide et nourriture, non sans leur demander d'user de leur ruse de temps en temps pour les tirer de mauvais pas. Mais les deux vagabonds demeurent toujours de fieffés coquins, sans foi ni loi, des individualistes qui n'obéissent qu'à leur ventre. La tradition allemande présente sous la forme d'un *Volksbuch* anonyme, paru aux environs de 1500[2], *Les Aventures de Till Ulespiègle*, œuvre traduite en français dès 1532. L'ouvrage connaît de multiples rééditions en France dans la première moitié du XVIe siècle, sous forme intégrale mais aussi partielle, lorsque certaines histoires sont intégrées au *Parangon des nouvelles honnestes et délectables* (1531-32). Le public français qui lit le *Pantagruel* connaissait donc l'espiègle personnage d'outre-Rhin, dont les ruses rivalisent de bassesse, de méchanceté, et d'inventivité propres à duper des compagnons de hasard. En France, à la même période, est écrite *La Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*, parue pour la première fois en 1531, œuvre d'un chanoine, Charles de Bourdigné, dont on suppose qu'il pouvait être basochien. L'ouvrage relate les frasques et les mauvais tours de Pierre Faifeu, un jeune fripon dont la principale occupation est de tromper son monde. Le certain héritage de la tradition pendable des mauvais tours que l'on attribue à François Villon – mais que Renart avait déjà jalonnés dans la littérature française –, lequel renouvelle constamment dans les *Repues franches* l'exploit de trouver à manger sans rien débourser. Panurge, par son aptitude à jouer de vilains tours, est le frère de ces personnages. En outre, il constitue un précédent dans lequel on reconnaît déjà quelques traits essentiels du personnage espagnol du picaro, lequel émerge peu après lui, puisque les fameux Lazarillo de Tormes ou Guzman d'Alfarache suivent de près le héros rabelaisien.

Cingar semblent à nouveau peu convaincantes à M. Jeanneret (« Ma patrie est une citrouille... », art. cit., 1984, p. 29). A l'inverse, M. Tetel relève ce qu'il estime être des emprunts de Rabelais aux auteurs italiens dans deux articles (« Pulci and Rabelais : a Revaluation », *Studi Francesi* n°25, 1965, p. 89-93 et « Rabelais et Folengo : *De Patria Diabolorum* », *ER* XXI, 1988, p. 203-211) ; G. Ferroni ne manque pas de comparer des épisodes communs à Rabelais et aux Italiens (« Le pecore e la tempesta... », art. cit., 1999). R. Cooper a fait le point sur le partage des avis dans son article « Les lectures italiennes de Rabelais, une mise au point », *ER* XXXVII, 1999, p. 25-49. Il nous semble juste de supposer que si ces personnages ont servi de modèles, ils n'ont pas pour autant été copiés par Rabelais, mais au contraire enrichis. Notre propos n'est pas, bien entendu, de dire que Rabelais a repris trait pour trait les modèles italiens pour en faire son Panurge, mais de nous interroger sur les ressemblances indéniables de comportement et d'épisodes, qui les fait tous appartenir à la vaste famille des fripons fanfarons.

[2] Pour l'histoire du texte et de ses traductions françaises au XVIe siècle, voir la présentation détaillée de J. Koopmans et P. Verhuyck, *Ulenspiegel, de sa vie de ses œuvres. Edition critique du plus ancien Ulespiègle français du XVIe siècle*, Rotterdam, Antwerpen, 1988 (p. 5-143). Les auteurs signalent l'existence d'une première version en allemand datée de 1411, mais le texte qu'ils considèrent comme l'original allemand est celui qui paraît à Strasbourg, et dont la date supposée de composition serait 1500.

C'est la raison pour laquelle ces deux derniers ouvrages, bien que postérieurs à l'œuvre de Rabelais, figureront dans nos analyses. Pour récapituler, la chronologie des œuvres qui nous serviront de références s'organise donc comme suit :

1. *Le Roman de Renart* (1175-1250)
2. *Repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons* (vers 1480)
3. Luigi Pulci, *Morgante Maggiore* (1481-83)
4. Teofilo Folengo, *L'Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais* (1517)
5. *Ulenspiegel, de sa vie de ses œuvres* (1500 ; première traduction française : 1532)
6. *Le Parangon des nouvelles honnestes et delectables* (comprenant cinq histoires tirées du recueil précédent, 1531-32)
7. Charles de Bourdigné, *La légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu* (1531-32)
8. *La vie de Lazarillo de Tormès* (1554)
9. Mateo Aleman, *Le Gueux ou La Vie de Guzman d'Alfarache* (1599)

Ces héros de grand chemin ont tous pour points communs d'avoir faim et de réclamer de l'aide, étant prêts par ailleurs à mille tromperies pour parvenir à leurs fins. Reste à savoir jusqu'à quel point le personnage de Panurge s'en rapproche. Les farces de Panurge ne sont en effet pas seulement motivées par sa faim. En outre, il nous faudra examiner un point qui peut paraître étrange au premier regard. Au lieu de faire de lui un proscrit, les effronteries et provocations entretiennent au contraire le lien d'amitié que Panurge conserve avec les autres personnages : même s'il est apparemment peu fréquentable, Panurge n'en est pas moins le parfait ami d'un prince élevé selon les précieux principes de l'Humanisme.

A. TRUANDERIE ET SURVIE

1. Le type du vagabond affamé

Le vagabondage

Le Panurge que Pantagruel aperçoit hors de la ville, à la faveur d'une promenade, est un véritable vagabond. Les circonstances de la rencontre sur le pont rappellent celles de la rencontre entre Morgant et Margutte, qui a lieu aussi à la croisée des chemins. Le personnage errant est l'homme des carrefours, des rencontres de hasard, ce qui est l'indice,

pour certains, d'un lien entre Panurge et Mercure[3]. Le personnage du vagabond a particulier par rapport aux autres, qu'il est dépourvu de virginité lors de sa p apparition. Sa position sur un chemin montre qu'il vient d'ailleurs, d'un endroit où, en atteste sa physionomie, il a déjà vécu. Son passé est donc rempli, et a inscrit de sur son corps. Il apparaît dès lors dans le roman dans une posture *in medias res*, s deux errances, soit entre deux maîtres, passant d'une aventure à une autre. Son ap invite à l'investigation, elle contient les secrets de son passé, et incite les a l'interroger. On devine cependant certain nombre d'informations, notamment u revers de fortune, qui inspire de la pitié à Pantagruel :

> Mon amy je vous prie que un peu vueillez icy arrester et me respondre à vous demanderay, et vous ne vous en repentirez point, car j'ay a tresgrande de vous donner ayde à mon povoir en la calamité où je vous v vous me faictes grand pitié. (P9, 246)

Margutte est aperçu par le géant Morgant dans les mêmes conditions. Le Pulci montre de réelles similitudes quant à l'allure du vagabond et quant au li rencontre.

> Giunto Morgante un dì in su'n un crocicchio,
> uscito d'una valle in un gran bosco,
> vide venir di lungi, per ispicchio,
> un uom che in volto parea tutto fosco. (Chant 18, 112)[4]

Ce lieu, au milieu de nulle part, choisi pour rencontrer un inconnu à la n engageante, offre à l'ensemble un caractère aventureux que l'on retrouve dans l'ép *Pantagruel*. De la même façon que son prédécesseur italien, Rabelais fait prog vagabond jusqu'à son personnage principal, qui l'attend pour lui poser des q presque les mêmes dans les deux œuvres. « Et ainsi qu'il fut au droict d'entre -u demanda », écrit Rabelais, reprenant les modalités de l'épisode de Pulci :

> e posesi a sedere in su'n un sasso,
> tanto che questo capitoe al passo.
> 113. Morgante guata le sue membra tutte

[3] Voir L. Schrader, *Panurge und Hermes*, *op. cit.*, 1958

[4] Aucune traduction française de ces passages n'existe à ce jour. Nous traduisons le texte nous aidant des éditions italiennes modernes et de l'édition américaine établie par J. Tusiani et E. (*Morgante. The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*, trad. J. Tusiani Lèbano, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1998) « Un jour, Morgant carrefour / au sortir d'une vallée, devant une forêt touffue. / Il aperçut dans le lointain un ho s'avançait vers lui, et qui semblait dur et sombre » - la saleté évoquée dans l'aspect « sombre » et personnage en question rappelle l'observation « navrez en divers lieux » qui apparaît chez Rabelais.

più e più volte da capo alle piante,
che gli pareano strane, orride e brutte:
ꝏ Dimmi il tuo nome – dicea – viandante. (Chant 18, 112-113)[5]

L'aspect aventureux de la confrontation avec un vagabond est renforcé par une physionomie qui le rattache à l'univers des chemins. Panurge soulignera à ce propos l'importance de ses « brodequins », qui lui servent à s'enfuir, et le protègent des attaques mieux que ne le ferait une épée (P15) – ils sont surtout les instruments essentiels du marcheur. Dans le poème de Pulci, les bottes de Margutte revêtent une importance capitale, puisque l'auteur, au moment où il évoque son allure générale, s'y arrête pour détailler notamment les éperons dont elles sont pourvues, et leur insolite couleur jaune qui les fait ressembler à des pattes de coq :

un paio di stivaletti avea in piè gialli,
ferrato e con gli spron come hanno i galli. (Chant 18, 148)[6]

De plus, ce sont encore ces bottes, que Morgant lui retire pendant son sommeil pour lui faire une farce, qui seront la cause de sa mort : lorsque, une fois réveillé, Margutte verra un singe les essayer à ses pattes, cela le fera littéralement mourir (éclater) de rire. Les souliers du vagabond fondent une partie de son identité : l'en priver comme le fait Morgant, c'est le précipiter symboliquement vers sa perte.

Le chemin, et le nomadisme qui s'y rattache, est fortement présent dans le passage qui introduit Cingar. La rencontre avec le gueux n'est pas narrée par Folengo, et pourtant Cingar est présenté en rapport étroit avec son milieu essentiel : on dit de lui qu'il est « prompt à *marcher* », qu'il « servoit de mauvais *guide sur les chemins* aux passans : car, quand on luy demandoit le droict *chemin*, il enseignoit tout le rebours (...) » (IV, 53[7] ; nous soulignons).

Pierre Faifeu ou Till Ulespiègle sont des personnages qui voyagent également sans cesse d'une ville à l'autre, chaque nouveau chapitre introduisant un nouveau toponyme.

---

[5] « Alors il s'assit sur une pierre pour voir, / comme il approchait, qui pouvait être cet homme étrange. / Morgant le considéra une fois, puis une deuxième fois, / et deux autres fois encore, de la tête aux pieds, et tous / ses membres lui paraissaient immondes, malsains et repoussants. / 'Dis-moi, vagabond, dit-il bientôt, quel est ton nom.' » Dans la strophe suivante, Morgant demandera encore à l'étranger s'il est chrétien, sarrasin, s'il croit dans le Christ ou dans Apollon (114)

[6] « il portait des éperons fourchus d'acier jaune, / et ressemblait plus à un coq qu'à un homme. ». Les bottes contiennent à la fois l'aspect offensif du personnage, parce qu'elles sont munies d'éperons, et son aspect grotesque, burlesque et fanfaron, rendu par la comparaison avec le coq

L'ensemble des histoires trace un circuit parmi les villes de Touraine, d'Anjou et de Poitou pour le premier, et les villes allemandes pour le second. Leur itinéraire est aisé à reconstituer. Certes, ces villes demeurent en grande partie des abstractions, puisqu'aucun élément notable, monument ou curiosité locale, ne confirme l'identification offerte par le nom. Cela est du reste compréhensible, puisque le personnage n'y reste que le temps très court de son forfait. Cela ne lui permet nullement de réellement visiter, encore moins de connaître l'endroit, d'autant qu'il finit généralement par s'enfuir à la faveur de la nuit. L'auteur éprouve le besoin de faire varier ces noms uniquement pour que le lecteur envisage le héros sous l'angle de son déplacement. Il est inutile de préciser que la structure du roman picaresque reposera de façon encore plus manifeste sur la notion de voyage permanent, impliquant dans son essence même la mobilité de son héros narrateur.

Panurge s'inscrit dans une situation comparable. Les questions que lui pose Pantagruel sont destinées à élucider, outre son identité (questions initiale et finale), sa provenance et sa destination (« dont venez vous, où allez vous, que querez vous », P9, 246). Panurge, plus loin, se compare à l'illustre modèle Ulysse, ce qui donne à son vagabondage une dimension tout à coup épique ; de surcroît, il apprend à son auditoire qu'il arrive de Turquie, contrée exotique et redoutable, peuplée de Sarrasins hérétiques, donc associée au danger et à l'aventure romanesque. Par ailleurs, le lecteur apprend, quelques chapitres plus tard, qu'une fois parvenu à Paris, Panurge bat suffisamment le pavé pour le connaître rapidement à la perfection :

> en moins de deux jours, il sceut toutes les rues, ruelles et traverses de Paris comme son *Deus det.* (P16, 273)

N'oublions pas, enfin, que c'est à l'initiative du même Panurge que tous s'embarquent pour une curieuse odyssée, afin de parcourir les routes maritimes sous la direction d'un pilote de ses amis. Cela cependant n'a eu lieu qu'après avoir vagué, toujours à l'instigation de Panurge, des devins aux savants, par les chemins des coteaux chinonais et des villes de Touraine. Les noms des lieux ainsi visités sont le plus souvent précisés, ainsi que la durée des trajets : on sait par exemple que « leur chemin feut de troys journées » (T17, 402) pour atteindre la chaumière de la vaticinatrice Panzoust, et que Panurge et

[7] La pagination que nous utilisons renvoie à l'édition suivante de l'*Histoire maccaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais* : (traduction de 1606), Paris, Garnier frères, 1876.

Epistémon s'en retournent après la consultation à la cour de Pantagruel, « part joyeux, part fasché », le tout à cause du chemin :

> Joyeulx pour le retour : faschez pour le travail du chemin, lequel trouverent raboteux, pierreux, et mal ordonné. De leur voyage feirent ample raport à Pantagruel (...) (T18, 405)

Le texte insiste encore sur le chemin qui les mène chez Raminagrobis (T21, 416), et qu'ils reprennent en sens inverse pour retourner vers Pantagruel : « Laissans la Villaumere, et retournans vers Pantagruel, par le chemin Panurge s'adressa à Epistémon, et luy dist : » (T24, 424). L'itinéraire est ainsi très souvent précisé pour les trajets du *Tiers Livre*, dans la mesure où le déplacement fait partie de la démarche consultative – le voyage est ensuite raconté à Pantagruel autant que l'entrevue elle-même[5] – et aussi parce que le délai de route est prétexte aux échanges dialogués à bâtons rompus, selon une construction proche de celle qu'adoptera Diderot dans *Jacques le Fataliste*. Nous voyons en effet Panurge confier librement ses doutes ou interrogations à ses amis pendant les voyages qu'ils partagent. L'entrevue avec Epistémon a lieu dans ces circonstances, propices à l'échange et au face-à-face, et elle donne lieu à un détour par l'Ile Bouchart qui prolonge le voyage d'une journée, et le livre d'un chapitre (« Au lendemain arriverent au logis de Her Trippa », T25, 427). Le dialogue avec frère Jean se déroule aussi à la faveur de la route (« avoir passé la bourgade de Huysme, s'addressa à frere Jan... », T26, 432), laquelle n'est pas sans influence sur la teneur des réponses : à mesure que l'on s'approche des cloches de Varennes, les sons entendus changent de signification, « à ceste heure que sommes plus près » (T28, 442). La distance joue donc un rôle dans le contenu du dialogue, c'est même elle qui sert de limite à la prolixité, comme on le voit avec la dernière phrase du même chapitre : « Icy feut fin et du propous et du chemin » (443). De manière significative, l'échange va de pair avec le déplacement. Le chemin, qui sans conversation serait bien ennuyeux (« par le chemin nous ne engendrerons melancholie. Jà clairement je l'apperçois. » comme le dit Pantagruel, T47, 495), est ainsi le lieu des investigations, voire des apprentissages : c'est « par le chemin » que Panurge pourra enseigner un « beau petit dictionaire » de Lanternois à Epistémon (T47, 496). La recherche d'une réponse oraculaire s'entend dès lors nécessairement dans le cadre d'un voyage, sous forme de vagabondage – certaines destinations, comme la demeure de Her Trippa, n'étaient pas prévues au départ. Métaphoriquement, il est permis

[5] Comme le montre la citation ci-dessus, ainsi que celle-ci : « arrivez au palais, compterent à Pantagruel le discours de leur voyage, et luy monstrerent le dicté de Raminagrobis » (T29, 443).

d'y voir pour Panurge un « parcours » semé d'obstacles, forcément marqué par des délais, et qui sous-tend aussi bien des impasses que des découvertes. Pantagruel le sédentaire impose symboliquement, pour sa part, un point fixe, ancrage vers lequel reviennent, en étoile, tous les itinéraires aventureux qui ponctuent la quête de Panurge. Excentriques, les chemins du personnage questionnant s'éloignent de ce centre, pris comme point de départ, pour mieux y revenir. La deuxième série de consultations de savants montrera du reste un mouvement inverse, selon lequel Panurge deviendra la destination des différents parcours. Le médecin, le théologien et le philosophe, invités au banquet par le géant, feront effectivement le voyage vers Panurge. Le fou, pour venir voir le héros, fait un voyage de fou, car il emprunte la voie fluviale : « en l'heure que *par eaue* de Bloys estoit arrivé Triboullet » (T45, 490 ; nous soulignons) : depuis la *Stultifera navis* de S. Brant, l'eau est l'élément par excellence du voyage du fou à la Renaissance[9].

Ainsi le chemin, par les dialogues qu'il rend possibles, structure les aventures du héros Panurge, et par conséquent le roman, dès l'instant où le vagabond prend la direction des opérations. Le choix par Panurge à la fin du *Tiers Livre* (T49, 500) de Xénomanes, dont le surnom – « grand voyagier et traverseur des voyes perilleuses » – est le même que celui de Jean Bouchet, grand rhétoriqueur poitevin ami de Rabelais, est à cet égard significatif :

> '...Plus nous est besoing trouver quelque Sibylle pour guyde et truchement.' Panurge respondit que son amy Xenomanes leurs suffiroit... (T47, 495)

Préférer le pilote à la sibylle que proposait Pantagruel indique de la part de Panurge, selon J. Céard, la « fin des trompeuses facilités de la divination »[10]. Le héros semble, d'après l'analyse du commentateur, déterminé à « tracer sa voie humblement », en s'embarquant pour des contrées lointaines. Rappelons enfin que Panurge est le personnage qui dans le *Quart Livre* incite les autres à « passer outre » dès qu'il perçoit du danger (en présence des paroles gelées, ou à proximité de Ganabin par exemple). La fuite en avant, ou l'errance, est un trait récurrent chez Panurge, qui s'oppose à la ténacité curieuse de

[9] Voir M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1972, chapitre I : il y est précisé que les fous étaient véritablement chassés des villes et confiés à un batelier notamment dans l'Allemagne du XVe siecle. L'auteur explique l'association de l'eau avec la folie par la symbolique « situation liminaire du fou » (p. 19-22).

[10] Voir J. Céard, *La Nature et les prodiges*, *op. cit.*, (1977) 1996 : p. 158. Panurge réalise enfin un choix d'action, que l'auteur qualifie de la façon suivante, en supposant un rapprochement implicite avec l'activité du narrateur du prologue qui roulait son tonneau : « il ne suffit même plus de rouler son tonneau, il faut partir. Jamais l'homme n'est dispensé de prendre la mer. » (*ibid.*).

Pantagruel. Cependant, cette mobilité, qui fait de Panurge un éternel vagabond, ne doit pas faire oublier son indigence première, laquelle complète efficacement le portrait du bohème.

La figure du vagabond ne saurait se passer du souci de pénurie. Pantagruel remarque ce trait dès le premier coup d'œil : « les adventures des gens curieulx le ont reduict en telle *penurie et indigence* » (P9, 246 ; nous soulignons). Le personnage, lors de ses premières apparitions, frappe les témoins par son aspect décharné, esquissé à l'aide de quelques comparaisons :

> le pauvre Panurge (...) estoit eximé comme un haran soret. Aussi alloit il de pied comme un chat maigre. (P14, 263)

L'expression « fin à dorer », employée pour désigner la forme superlativement fine de son nez, est appuyée par la comparaison « comme une dague de plomb » (P16, 272), qui en exprime la nature vile ou sans valeur. Le personnage dévoile, par ses traits physiques, son indigence et son état d'absolue pénurie matérielle. Il n'est alors pas étonnant que la faim soit une préoccupation essentielle de son existence.

La tyrannie du ventre

Les premières paroles qu'il adresse aux personnages rabelaisiens ne disent que cela : treize langues avant le français sont convoquées pour dire sa faim, qui devient hyperbolique tant elle mobilise l'espace de la parole. Pour ce nouveau personnage, apparaissant sous le signe impérieux de la faim, rien n'est plus urgent que de manger :

> pour ceste heure j'ay necessité bien urgente de repaistre, dentz agues, ventre vuyde, gorge seiche, appetit strident, tout y est deliberé (...) ce sera basme de me veoir briber. (P9, 250)

La fin du chapitre montre que l'appétit préside à toutes ses actions (il « mangea tresbien à ce soir »), même à celles qui ne sont pas directement liées au fait de manger. La comparaison « en chappon », qui signifie qu'il est allé se coucher tôt, évoque encore à sa manière par la mention d'une volaille le lexique de la nourriture, qui décidément est associé à Panurge dans ses moindres gestes. L'obsession alimentaire, qui caractérise le gueux affamé, est manifeste chez le personnage de Margutte. Lorsque Morgant lui demande quelle est sa religion, il répond qu'il croit davantage en un chapon qu'en ce qui est bleu ou noir ; il croit en la bière, le beurre, le bon vin, qui seul procure la vie éternelle :

> io non credo più al nero ch'a l'azzurro,

ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto ;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nelle cervogia, e quando il n'ho, nel mosto,
e molto piu nell' aspro che il mangurro ;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credoche sia salvo chi gli crede. (c. 18, 115)[11]

Il ajoute, pour compléter le blasphème, que la mère et le fils ne sont autres pour lui que le gâteau et la tourte, que le vrai Pater est un foie de porc en papillotes :

e credo nella torta e nel tortello ·
l'uno e la madre e l'altro e il suo figliuolo ;
e 'l vero paternostro è il fegatello, (c. 18, 116)[12]

Il nourrit sa profession de foi d'une série de recettes de cuisine extrêmement minutieuses (123-128), et finit par placer la « gola » (le gosier) au pinacle de ses quatre vertus cardinales, avant le jeu, le sexe et le vol.

Or queste son tre virtu cardinale,
la gola e'l culo e'l dado, ch'io t'ho detto ; (c. 18, 132)[13]

Ce viveur sera évidemment le personnage tout désigné, dans le chant suivant, pour jouer le rôle du cuisinier.

L'omniprésence du ventre se manifeste encore chez Panurge à travers différents épisodes, qui pourraient très bien ne pas évoquer la faim et l'estomac qui posent néanmoins ceux-ci au centre de l'action. L'évasion du camp turc met en scène à ce propos, en tant que personnage principal, le rôtisseur qui a lardé Panurge afin de le cuisiner. Si ce dernier en réchappe, certes, il reste cependant bardé de lard, gardant une apparence de viande cuite, cuisinée et mangeable, puisqu'il est demi rôti (« Et dieu sçait comme je sentoys mon espaule de mouton », P14, 266), jusqu'à ce qu'il jette son lard aux chiens qui le poursuivent. Le héros qui a failli servir de repas – et dont une partie du « costume » a effectivement constitué le repas des chiens – sort paradoxalement de cette aventure

[11] « Je crois moins au bleu et au noir [déformation d'un proverbe qui signifie 'ne croire à rien'] / qu'à un chapon – bouilli, rôti, qui s'en soucie ? / Et souvent je crois au beurre aussi, / à la bière et – à chaque fois que j'en trouve – au moût, / qui doit être non pas léger, mais fort et pur, / oui, par-dessus tout, au bon vin je crois / car celui qui boit, la vie éternelle il reçoit. »

[12] « Je crois aussi dans le gâteau et la tourte – / l'un est la mère ; l'autre son fils ; / le vrai Notre Père est un foie en papillotes ». Le mot choisi par le traducteur américain est « stew », qui signifie « ragoût » en anglais, pour traduire « il fegatello », mot qui désignerait en italien, pour le foie en question, plutôt une cuisson en papillotes qu'un véritable ragoût.

[13] « Telles sont les trois vertus cardinales, / que j'ai développées jusqu'à présent : la panse, le cul, les dés. »

complètement affamé. La thématique alimentaire représente ainsi la trame principale d'une aventure qui s'en est, pourrions-nous dire, nourrie. Le récit s'achève sur l'exclamation gourmande : « et vive la roustisserie » (P14, 267).

L'esprit de Panurge semble naturellement tourné vers l'action de manger. Par exemple, lorsque Carpalim revient d'une chasse tout à fait rapide et miraculeuse au chapitre 26 du *Pantagruel*, et qu'il crie à Panurge « vinaigre, vinaigre », Panurge comprend immédiatement qu'il est question de nourriture, tandis que Pantagruel s'inquiète, à tort, de la santé de Carpalim :

> Dont pensoit le bon Pantagruel, que le cueur luy fist mal, et commanda qu'on luy apprestast du vinaigre. Mais Panurge entendit bien, qu'il y avoit Levrault au croc, de faict monstra au noble Pantagruel comment il portoit à son col un beau chevreul, et toute sa ceincture brodée de levraulx. (P26, 306)

Est-il besoin de rappeler que tandis que Pantagruel dresse un trophée « en memoire de leur prouesse », celui qu'érige Panurge est « en memoire des Levraulx » (P27, 308) ? Tous les éléments réunis pour fabriquer le monument sont évidemment des pièces de la batterie de cuisine, et les morceaux de gibier qui n'ont pas été mangés[14].

Ce trophée culinaire confirme le fait que le personnage soit particulièrement attaché à la question de la nourriture. On apprend qu'un jambon est son plus sûr garde-corps, le mot étant plaisamment pris au sens propre, par un Panurge qui se préoccupe au premier chef d'avoir sur soi de quoi garder son corps de la faim[15],

> ayant tousjours le flacon soubz la robbe, et quelque morceau de jambon : car sans cela jamais ne alloit il, disant que c'estoit son garde corps, aultre espée ne portoit il. (P15, 267)

A ce titre, le jambon est donc plus précieux qu'une épée ; rappelons que dans les sermons joyeux, le jambon était « saint » (« Sermon joyeux de saint jambon », « ... de sainte andouille »). Cette veine littéraire burlesque fait notamment apparaître toute une hagiographie alimentaire : Saint Jambon et Sainte Andouille côtoient Saint Hareng et Saint Oignon. Le narrateur précise ailleurs que la « reparation de dessoubz le nez » est encore la meilleure façon pour Panurge de dépenser son argent, bien qu'il en connaisse par ailleurs deux cent quatorze autres (P17, 280).

---

[14] Pour une étude plus détaillée de ce pastiche, voir notre première partie, chapitre 2.

La privation de nourriture est symétriquement ressentie comme une forme de supplice lors de la scène du songe, au *Tiers Livre*, lorsque Pantagruel met son ami à la diète en lui prescrivant l'absorption de fruits frais et d'eau claire avant le sommeil, de peur que les fumées des viandes ne troublent ses esprits animaux. Panurge tente bien d'agrémenter ce qui promet d'être un songe creux par une épice prophétique, le laurier, (« Seroit ce poinct bien faict si je mettoys dessoubs mon coissin quelques branches de Laurier ? », T13, 392), lequel est également une plante aromatique utilisée en cuisine. Mais Pantagruel s'y oppose formellement, alléguant le manque d'à propos de cette croyance superstitieuse. Cependant la « platelée de songes » qui en ressort, image encore alimentaire, est extrêmement chaotique. Panurge met ce désordre sur le compte de la privation de souper, qui lui a semblé une « dure » condition dès le départ, alors que Pantagruel suppose que ledit régime aurait dû le prémunir de ce type de problème : toute l'interprétation du songe dépend de l'importance démesurée que Panurge attribue à son ventre creux[16]. Sans cesse, durant l'interprétation, il rappelle que son ventre vide, qui l'a empêché de songer juste, l'empêche maintenant de penser correctement : « ventre affamé n'a poinct d'aureilles » (T15, 397). Mais personne n'en tient compte, et ce sont les autres qui n'ont pas d'oreilles pour les plaintes que lui dicte le fameux ventre affamé. Comique, Panurge exhorte en effet chacun à venir manger avec lui, mais en vain. Ni Carpalim, ni frère Jean ne le suivent.

Rabelais façonne ainsi avec Panurge un personnage ancré dans une certaine forme de réalisme, à distinguer du monde merveilleux qui est celui des géants de Pulci, ou du *Gargantua*. En cela, les priorités du vagabond se rapprochent de celles d'un frère Jean, soucieux de ne pas perdre la récolte annuelle de la vigne du clos de Seuillé, et passant volontiers du temps en cuisine. Les journées du moine sont rythmées par les repas plus que par les prières. Néanmoins, le souci concret de manger à sa faim trouve une motivation d'autant plus forte chez Panurge qu'il est apparu d'abord comme un miséreux mendiant un repas auprès d'un seigneur dont il sollicite la générosité.

[15] M. Jeanneret considère à ce propos que la thématique alimentaire constitue le plus sûr rapprochement entre l'œuvre de Rabelais et celle de Folengo (voir « 'Ma patrie est une citrouille'... », art. cit., 1984).

2. Le paradigme de la ruse

Le manque d'argent

La faim est d'autant plus aiguisée chez Panurge que, faute de moyens, le personnage ne peut la combler. Contrairement au moine qui pense beaucoup à son ventre, certes, mais qui peut à heures fixes satisfaire son appétit, Panurge est ce vagabond dont la caractéristique principale est la misère matérielle chronique. Alcofrybas, dans le *Pantagruel,* le rappelle à plusieurs reprises, et tente même d'aider ce compagnon dont la triste mine l'afflige. Dès le premier portrait qu'il dresse de Panurge, il annonce que ce dernier souffre d'un mal qu'il nomme, en reprenant les termes du refrain d'une chanson populaire de l'époque, « faulte d'argent c'est doleur non pareille ». Voilà un trait que l'on retrouve chez de nombreuses figures littéraires du gueux, à commencer par celles des *Repues franches*. J. Koopmans et P. Verhuyck remarquent que « le mot 'argent' y figure vingt fois sur 1192 vers, sans compter les synonymes (« denier » 4x, « maille » 2x, « croix ne pille » 2x) ni les mots répétés appartenant à la même mouvance thématique (« payer » 24x, « escot » 13x, « despens » 2x)[17]. De nombreux indices tirés de l'œuvre véritable de F. Villon font du poète l'archétype du pique-assiette facétieux[18]. Pierre Faifeu a lui aussi mille tours dans son sac, et déborde d'inventions pour toutes sortes de truanderies polissonnes. Le pauvre diable n'a, de même, ni nourriture, ni argent pour s'en procurer :

> Advint un soir, luy et ses compaignons
> Pour leur supper n'avoient pas deux ongnons,
> Et tous estoient sans denier et sans maille,
> Et n'eussent sceu trouver qui leur en baille,
> Tant ilz estoient bien par la ville acreuz,
> Et de grant faim estoient quasi recreuz. (XIII, 1-6)[19]

---

[16] Pour une analyse plus détaillée de la portée de cette interprétation panurgienne, voir le chapitre 6.

[17] Voir l'édition J. Koopmans et P. Verhuyck du *Recueil des Repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons* (Genève, Droz, 1995 : introduction, p. 41). Les auteurs de cette édition signalent en outre que l'obsession de la pauvreté est présente dans de nombreux autres textes profanes de la même époque, notamment la facétieuse *Vraye Medecine qui guarit de tous maux et plusieurs aultres et la Medecine de maistre Grimache* (début XVIe ?), qui contient des recettes « pour n'avoir jamais paovreté, pour n'avoir point faute d'arger , pour n'avoir jamais faim, pour n'avoir jamais soif... pour savoir si vous mangerez du rost », recettes burlesques fondées sur des lapalissades.

[18] Les auteurs de l'édition des *Repues franches* se livrent en effet à un inventaire probant des thèmes de la repue franche dans la poésie de Villon, afin de comprendre comment s'est formée la légende autour du poète... qui fit que le recueil des *Repues franches* a pu lui être attribué (*op. cit.*, 1995, introduction, p. 45-62).

[19] Nous empruntons nos références à l'édition de *La Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu* de Charles de Bourdigné, établie par F. Valette (Paris-Genève, Droz, 1972).

De plus, sitôt acquis, l'argent est dépensé par le gueux, selon la règle du « flux de bourse » dont souffre Panurge. S'il connaît soixante-trois manières d'obtenir de l'argent, il en connaît deux cent quatorze de le dépenser, dit Alcofrybas, de sorte qu'il n'en possède jamais très longtemps. Le gueux est un être imprévoyant, il gaspille le peu de bien qu'il a pour de menus plaisirs immédiats. Il en va de même pour Till ou Pierre Faifeu, pour qui la question du manque d'argent est récurrente, et oblige souvent le héros à se lancer dans de nouvelles aventures pour en obtenir à nouveau. La privation provoquée par la dépense immodérée est un embrayeur narratif, qui apparaît dès lors plutôt au début des histoires[20] :

> Pour son esbat, ou bien pour quelque cas,
> Non trop muny d'escuz ou de ducas,
> Va à Baugé, où là fut quelque temps ;
> Mais, pour certain, ainsy comme j'entends,
> Tant se joue à prendre sa plaisance
> Qu'il luy tourna en grande despaisance ;
> Car son argent bien soubdain luy faillit,
> Et le credit aussy lui defaillit. (XIII, 1-8)

Cependant, comme Till Ulespiègle, Pierre Faifeu a toujours sa mère, qui constitue l'ultime recours lorsqu'il est poussé aux dernières extrémités :

> Souvent avoit le galland appetit,
> Sans nul denier avoir grant ou petit;
> Mais son refrain, quant avoit indigence,
> C'estoit aller avecques diligence,
> Droict chez sa mere y prendre son repas. (XXIIII, 1-5)

Cette solution n'est adoptée par Pierre Faifeu que lorsqu'il a épuisé ses ressources personnelles, à savoir le vol ou la tromperie. Panurge, personnage sans proches parents, n'a d'autre choix que d'être un hors-la-loi. Ainsi, Alcofrybas annonce sans détour que pour trouver de l'argent « à son besoing, (...) la plus honorable et la plus commune [manière] estoit par façon de larrecin furtivement faict » (P16, 272). Puis il ajoute une liste non exhaustive de manières de se procurer de l'argent, que l'on retrouve chez tous les gueux de la littérature, de Margutte au picaro : « pipeur, beuveur, bateur de pavez, ribleur s'il en estoit à Paris » (*ibid.*). Ces traits ont pour sèmes communs la tromperie et la vie dissolue, dont Rabelais rappelle dans la *Pantagrueline pronostication* qu'elle caractérise les

[20] La thématique du manque d'argent, ancienne, est souvent de fait le point de départ de la farce : la subtile tromperie mise en place par Pathelin pour se procurer du drap, et pour manger une oie, a pour origine l'indigence du personnage. Cet état de pénurie matérielle lui fait désirer ce qu'il ne possède pas, et à la fois motive le recours à l'imagination, au mensonge, au vol, qui permettront de l'obtenir quand même.

individus nés sous le signe de Mercure[21]. Cingar lui aussi montre des talents particuliers en la matière, si l'on en croit le narrateur, qui dit de lui qu'il est « la vraye sausse du diable, un larron très-accord, tousjours prest à tromper, (...) expert (...) à faire tromperies. » (IV, 53).

La mètis

Les textes dont le héros est un gueux ne manquent pas de détails concernant les différentes formes de ruses auxquelles peuvent se livrer les mauvais sujets. Les tromperies se distinguent par leur ingéniosité ou par leur monstruosité au regard de la morale. Si l'on prend comme illustre modèle de trompeur victorieux le héros du *Roman de Renart*, il est permis de nommer cette aptitude à parvenir à ses fins la « renardie ». Nous l'entendons comme un composé de ruse et de bassesse, d'agilité et d'absence de scrupules.

La plus simple des ruses pour se procurer de l'argent est le tour de passe-passe. Les qualités de l'illusionniste permettent de tromper le changeur de monnaie lui-même, comme en atteste le dernier tour évoqué par Alcofribas dans le chapitre 16 :

> Et quand il changeoit un teston, ou quelque aultre piece, le changeur eust esté plus fin que maistre mousche, si Panurge n'eust faict esvanouyr à chascune foys cinq ou six grans blancs visiblement, apertement, manifestement, sans faire lesion ne blessure aulcune, dont le changeur n'en eust senty que le vent. (P16, 276)

Cependant, ce tour qui consiste à escamoter certaines pièces, en les remplaçant par d'autres, s'appelle aussi du vol. Panurge use de cet art subtil pour piller les troncs des églises. Il dupe les pardonnaires exactement comme il avait joué les changeurs de monnaie. En baisant les reliques, il donne au quêteur de quoi acheter son pardon, et le trompe sur la nature de la pièce qu'il lui glisse alors :

> car en leur baillant le premier denier (dist il) je le mis si souplement que il sembla que feust un grand blanc, ainsi d'une main je prins douze deniers, voyre bien douze liards ou doubles pour le moins, et de l'aultre troys ou quatre douzains : et ainsi par toutes les eglises où nous avons esté. (P17, 278)

En jonglant avec les pièces, le coquin multiplie ses gains à chaque église et se retrouve riche, nanti de « dix ou douze de ses bougettes pleines d'argent », alors qu'il n'avait qu'un denier, l'aumône première d'Alcofrybas. La tromperie se substitue

[21] Voir supra, l'extrait cité en note 41.

manifestement à la force, dont Panurge n'a pas besoin en la circonstance. Il diffère en cela des Cingar et Margutte, dont les pratiques en matière de pillage d'églises s'apparentent davantage au saccage violent : Cingar « depoüille les autels de Eglises, et entre dedans la sacristie et revestiaire, et de là emporte le meilleur. » (IV, 53). Margutte aussi dérobe non seulement les troncs, mais surtout les objets précieux du culte, qu'il va chercher jusque dans les sacristies :

> S'tu mi vedessi in una chiesa solo,
> io son piu vago di spogliar gli altari
> che 'l messo di contado del paiuolo ;
> poi corro alla cassetta de' danari ;
> ma sempre in sagrestia fo il primo volo,
> e se v'e croce e calici, io gli ho cari,
> e' crucifissi scuopo tutti quanti,
> poi vo spogliando le Nunziate e' santi. (c. 18, 134)[22]

Le vol est une activité essentielle du vil Margutte ; l'habitude acquise dans ce domaine le fait basculer vers la kleptomanie. Le vol systématique prend alors une forme caricaturale, et se voit justifié par le sophisme suivant, digne de Panurge : puisque tout a été créé par Dieu à l'origine, tout ce qui est à toi est à moi, et j'ai ainsi le droit de prendre ce qui me plaît là où je le trouve :

> io rubo sempre dove io sono usato ;
> ch'io non isto a guardar piu tuo che moi,
> perch'ogni cosa al principio è di Dio. (c. 18, 135)[23]

Le personnage se dit maître de la fraude, dont il se vante de connaître toutes les astuces. Rien n'échappe à sa connaissance parfaite de toutes les malices (« ogni malizia e frodo ») :

> o in furba o in calca o in bestrica mi lodo?
> Io so di questo ogni malizia e frodo. (c. 18, 122)[24]

On discerne ici une forme d'universalité, exprimée différemment chez Panurge. La ruse est mieux développée chez ce dernier, parce qu'il n'utilise pas la force pour voler ses

---

[22] « Si tu pouvais me voir seul dans une église, / je suis plus prompt à déshabiller un autel / que les huissiers à mettre des biens sous séquestre ; / ensuite je me jette sur le tronc des pauvres. / Mais mon ardeur première est pour la sacristie : / je chéris la croix et le calice que je trouve, / et je dépouille l'endroit de tous les crucifix / qui tombent sous mes yeux, de tous les saints, de toutes les Maries ».

[23] « Partout où je me rends je dois voler ; / car tout ce qui est tien m'appartient aussi : / tout vient de Dieu à l'origine. ».

victimes. Celles-ci du reste ne s'aperçoivent pas qu'on les trompe. C'est la caractéristique première de la « *mètis* » des Grecs, que de représenter l'alternative à un manque de force. L'épisode de la course d'Antiloque sert de modèle à M. Detienne et J.-P. Vernant[25] pour décrire les qualités et les formes de la ruse. La course de char qui l'opposait à Ménélas (*Iliade*, 23) est gagnée, grâce à la ruse, par Antiloque, alors qu'il était donné comme le plus faible des deux concurrents. La *mètis* est alors plus précieuse que la force physique, car elle promet la victoire, en offrant enfin au faible la suprématie. La perfidie, orientation possible de la *mètis*, n'y est donc pas nécessairement rattachée. Elle peut intervenir dans le cours de l'action si elle s'avère indispensable à son succès. En effet, l'objectif poursuivi par cette forme d'intelligence qu'est la *mètis* est la réussite dans le domaine de l'action. Pour cela, M. Detienne et J.-P. Vernant inventorient des moyens multiples qui gagnent à être mis à contribution : la maîtrise de l'artisan, les tours magiques, comprenant l'usage éventuel de philtres et d'herbes, les ruses de guerre, enfin la tromperie, la feinte, la débrouillardise. Les manœuvres douteuses effectuées par Panurge auprès des pardonnaires montrent ce type de finesse : le gueux doit faire preuve de fourberie pour survivre.

Néanmoins, afin de se procurer de l'argent, le rusé dispose aussi de nombreux accessoires qui vont contribuer à mettre en œuvre sa *mètis*. Ses « vingt-six petites bougettes » sont pleines d'instruments propres à exécuter les tromperies, petit couteau pour couper les bourses, dés pipés pour tricher au jeu, « un crochet et quelques aultres ferremens dont il n'y avoit porte ny coffre qu'il ne crochetast », ou encore gobelets « dont il jouoit fort artificiellement », organisant sans doute des sortes de parties de bonneteau (P16, 273-276). Les fourbes italiens s'aidaient déjà de ce type d'accessoires. Cingar porte sur lui « tousjours une certaine escarcelle pleine de crochets, et limes sourdes, avec lesquelles il entroit de nuict ès boutiques des marchands » (IV, 53), tandis que Margutte détaille son magnifique arsenal de limes sourdes, leviers, crochets, échelles de corde ou de bois, chaussons de feutre et lanternes sourdes, vrilles de toutes formes et de toutes tailles (c. 18, 133), sous l'œil médusé de Morgant.

Tous ces outils ne dispensent pas cependant de la nécessaire vigilance pendant l'action, rappellent M. Detienne et J.-P. Vernant. Le rusé se doit d'être aux aguets, toujours

---

[24] « [Et crois-tu] qu'il existe sur terre meilleur tricheur et voleur que moi ? / En ce domaine je connais chaque malice et chaque fraude ».

[25] M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion (« Champs »), 1974 (I, ch. 1).

prêt à agir, et guettant le moment opportun. Il doit saisir l'occasion de réussir quand elle se présente, car elle peut ne se présenter qu'une fois. Il s'agit alors de faire preuve de rapidité, de technicité, et pour cela il importe que tout soit disposé pour l'action. Ainsi, Panurge a d'abord fait boire copieusement quatre compagnons de hasard, puis les a emmenés sur la montagne Sainte Geneviève. Ensuite, s'aidant des vibrations de son épée pour surveiller l'approche du guet, c'est avec un tombereau en équilibre au sommet d'une rue en pente, et cette équipe de compagnons ivres prêts à le pousser, que Panurge attend le passage de la patrouille de guet. La réussite du geste ne peut advenir que si le rusé a été précis dans sa préparation. Ajoutons que la préparation de la fuite doit être prévue elle aussi : le texte précise que la connaissance parfaite des rues et ruelles de Paris garantit l'escapade du héros. La réussite de la fourberie suppose enfin que toute la machination se déclenche au moment opportun :

> c'estoit signe infaillible que le guet estoit près : *à l'heure doncques* luy et ses compaignons prenoyent un tombereau, et luy bailloyent le branle le ruant de grande force contre la vallée, *et ainsi mettoyent tout le pauvre guet par terre comme porcs* (...) (P16, 273 ; nous soulignons)

Panurge fait preuve de *mètis* pour arriver à ses fins. Ses moyens sont multiples, car la *mètis* est elle-même un art de la diversité. Comme l'esprit du rusé doit s'adapter aux circonstances, il importe qu'il soit rapide, mobile, en somme suffisamment changeant pour imaginer une issue favorable si la ruse tournait mal, ou pour forger une ruse nouvelle selon les variations inopinées de la situation. Panurge, comme Till Ulespiègle, ou Pierre Faifeu, et plus tard le picaro, a plus d'un tour dans son sac, son nom le dit plus clairement encore que celui de ses frères littéraires. Le « πανουργος » est au sens étymologique, comme nous l'avons souligné, celui que son astuce rend apte à tout faire : ses savoir-faire sont nombreux, et sa débrouillardise, sorte d'intelligence immédiate et instinctive de l'action, sait tirer parti de l'imprévu des situations. Le champ d'application du rusé est, selon M. Detienne et J.-P. Vernant, le monde du mouvant, du multiple, de l'ambigu. Si la *mètis* se mue en toutes sortes de formes, Panurge en est dès lors un digne représentant.

3. Πανουργος, l'« apte à tout »

Robert Estienne, dans le *Dictionnaire Français Latin* qu'il fait paraître en 1549, intègre le nom commun « panurge », entrée qui ne figurait pas dans la première édition de

1539[26]. Il l'aurait donc tirée de la lecture de Rabelais. Ce choix du lexicographe montre qu'il estime que le nom propre peut passer dans la langue pour désigner un type humain, qui n'est plus dès lors limité ni à la littérature, ni à un seul personnage, mais dont le personnage est le modèle par excellence, puisqu'il lui donne son nom. Il en donne la définition suivante :

> cault, astut, fin, affecté, rusé. C'est aussi un homme qui se mesle de tout faire, un *factotum*, un homme qui a esté de tous mestiers.

Les premiers adjectifs de la définition sont très proches des substantifs qui qualifient Cingar, « l'affineur, le subtil » (IV, 53). De fait, Panurge partage des dons naturels avec ce personnage. Tous deux sont fort habiles : le narrateur évoque notamment l'agilité des doigts de Panurge : « il avoit les doigts faictz à la main comme Minerve ou Arachné. » (P16, 276). Les comparaisons avec ces personnages mythologiques, dont la renommée vient de leur dextérité, rend l'habileté panurgienne incontestable. L'agilité extraordinaire de Panurge trouve à s'exercer dans les ruses qu'il met en place, comme par exemple lorsqu'il se venge de la dame de Paris Pendant le court instant dont il dispose, lorsque l'attention de celle-ci est détournée par le rondeau, Panurge « *promptement* sema la drogue qu'il avoit sur elle *en divers lieux*, et *mesmement au replis* de ses manches *et de sa robbe* » (P22, 296 ; nous soulignons la précision du geste, marquée par les adverbes et les indications de lieu). Cingar, quant à lui, a un corps souple qui se prête à toutes les finesses que peut forger son esprit :

> Il avoit la face deliée, le reste du corps en bon poinct, prompt à marcher, prompt à parler, et prompt à faire : ayant tousjours la teste nuë, et rasée : expert à donner soufflet, nasardes : à faire tromperie ; tournant sa face en mille sortes, et faisant diverses mines avec ses yeux bigles. (IV, 53)

Le rusé Panurge tourne aussi ses actions, sa face et son discours « en mille sortes », car c'est l'homme « de tous mestiers », comme le définit R. Estienne. Ainsi, le lecteur apprend qu'il a « aultresfoys crié le theriacle » (P16, 276), c'est-à-dire qu'il a été vendeur de drogues, bonimenteur. Plus loin, il expliquera qu'il a étudié la diabologie à Tolède, ou qu'il a maintes fois « argué » contre des savants (P18, 284). Le personnage a probablement beaucoup voyagé, puisqu'en outre il parle couramment de nombreuses langues étrangères. Panurge possède dès lors un savoir très éclectique, et montre une grande capacité à

[26] Ainsi que le signale L. Sainéan dans l'article « Un lecteur de Rabelais entre 1540 et 1549 » *RER* VIII, 1910, p. 188-190.

s'adapter au terrain concret de la rue, se métamorphosant selon les besoins du moment. Il trompe par son apparence misérable, qui cache des connaissances très étendues, et par ses discours, qu'il choisit en fonction de la situation comme des déguisements variables[27]. On peut supposer à ce propos que la polyglossie qu'il déploie la première fois qu'il rencontre Pantagruel est une ruse plus qu'une gourmandise. En effet, le gueux exécute une sorte de tour de force, qui va taquiner la curiosité des érudits qui sont en face de lui, et les intriguer au point qu'ils vont sans doute le récompenser de ce « numéro » par une assiette bien remplie. Etant donné que la polyglossie de Panurge se manifeste au moment précis où il est en position de demander quelque chose, mais plus ensuite, il est permis de penser qu'elle est motivée dans la narration par le besoin urgent de se restaurer. L'emploi de langues étrangères rappelle un épisode des aventures de Renart, où le fameux trompeur, de même, dupe le loup en se faisant passer pour un étranger qui ne parle pas français[28]. Panurge qui a reconnu, de loin, un groupe d'érudits dans le géant et ses compagnons, leur offre de quoi les occuper un moment, les méduse, et mobilise leur attention curieuse, leur culture, avec ce qui peut s'apparenter à un jeu de devinettes improvisé : la question implicitement posée serait alors toujours la même, « quelle langue suis-je en train de parler ? ». La feinte aurait pour but, selon cette hypothèse, l'obtention d'un repas, on le comprend lorsqu'on parvient à traduire les différents énoncés dits en langues étrangères. L'interprétation de cet épisode du chapitre 9 comme étant une simple ruse en vue d'une « repue franche » permet de mieux comprendre pourquoi Panurge ne la réitérera pas, et d'envisager le héros sous son visage protéiforme de gueux prêt à tous les déguisements pour se sustenter. En somme, Panurge masque sa véritable identité, se faisant passer d'abord pour un étranger, de manière à duper ses interlocuteurs et les mener là où il l'a décidé. Il produit ainsi un effet d'illusion qui trompe momentanément autrui, le temps de la ruse.

De même qu'il choisit des langues diverses pour captiver le petit groupe de savants du chapitre 9, Panurge invente un piège subtil pour endormir la méfiance et obtenir la confiance de sa victime Thaumaste. L'esprit du coquin abonde en astuces qui sont susceptibles de créer l'illusion. Sa connaissance de langues multiples, et de nombreux savoir-faire, en lui permettant de s'adapter à toutes sortes de situations, rattache ainsi

[27] Cet aspect a été développé dans notre première partie (chapitre 2 : Panurge le copieux).

[28] Voir *Le Roman de Renart* (Branche 1b, v. 2350-2466) : Renart dupe Ysengrin en se faisant passer pour un étranger qui ne sait pas le français. A cette fin il parle donc un mauvais français entremêlé d'anglais incorrect, de breton, voire de flamand et de haut allemand.

fermement Panurge à l'univers de la gueuserie. Till Ulespiègle, vaurien exemplaire à ce titre, n'a appris aucun métier (au grand désespoir de sa mère). Pourtant, pour survivre, il s'improvise successivement tailleur, boulanger, cordonnier, ou fourreur, selon l'occasion. Ses facultés d'adaptation sont telles qu'il se débrouille pour réussir dans les techniques qu'on lui impose, sans les avoir jamais apprises. Lorsqu'il commet une erreur qui gâte toute la marchandise, cette bévue est toujours volontaire.

Panurge est lui aussi tellement malin et fertile en inventions que malgré une nuit passée à boire et à s'amuser, il triomphe de cet Anglais que semblait tant redouter Pantagruel. La gloire qu'il en retire est à la mesure de son inexpérience : elle est d'autant plus éclatante qu'elle est inattendue. Sa renommée se répand, Panurge est à la mode (on fait de l'aventure une chanson, il est la coqueluche des dames), la célébrité lui est acquise :

> Panurge commença estre en reputation en la ville de Paris par ceste disputation que il obtint contre l'Angloys, et faisoit dès lors bien valoir sa braguette, et la feist au dessus esmoucheter de broderie à la Romanicque. Et le monde le louoit publicquement, et en feust faicte une Chanson, dont les petitz enfans alloyent la moustarde, et estoit bien venu en toutes compaignies des dames et damoiselles, en sorte qu'il devint glorieux. (P21, 291)

Tous admirent également les talents de Pierre Faifeu, gueux connu et apprécié par le grand public comme un personnage souple et habile :

> Chescun veult veoir les faczons de cest homme ;
> « Plus subtil n'est, » disent-ilz, « Jusques à Romme. » (XIX, 17-18)

De la même manière, Till est rapidement connu pour sa finesse, d'abord en bien, au début de ses aventures, puis en mal, comme un infâme larron. La comparaison de ce qu'en disent les histoires 10 et 20 fait bien ressortir l'évolution de sa renommée :

> Et pource que Ulespiegle fist merveilles, son nom fut congneu partout, et vint à Meibroch, ou il fut prié qu'il voulsist faire une chose estrange... (H10, p. 160)[29]

> Après que Ulespiegle fut congneu par tous les pays pour malice et finesse, il n'estoit nulle part bien venu et estoit acoustumé d'avoir bon temps. (H20, p. 178)

L'emblème qui caractérise le mieux le rusé habile est de fait le renard, symbole de la ruse dans le monde animal, comme le soulignent M. Detienne et J.-P. Vernant. L'animal renvoie au coquin (Aristote l'appelle justement « panourgos » dans l'*Histoire des Animaux*

[29] Nous donnons la pagination de l'édition J. Koopmans et P. Verhuyck du premier Ulespiegle français (éd. cit., 1988).

– I, 1, 488b) ; il est comparé à une partie du corps qui, parce qu'elle est chauve, n'offre aucune prise (le crâne de Cingar avait cet aspect). La *mètis* est finalement définie par M. Detienne et J.-P. Vernant comme l'utilisation des qualités intellectuelles comme la prudence, la perspicacité, la promptitude, la pénétration, mais aussi la rouerie et le mensonge, dans l'intention de les faire jouer comme des sortilèges. L'intelligence mobilise toutes ses capacités, empruntant tantôt l'une, tantôt l'autre, variant, s'adaptant. Les facultés intellectuelles se mettent en œuvre dans le devenir que suppose l'adaptation constante à la situation. Le rusé tisse, tresse, trame, de sorte que son atout essentiel est d'être polymorphe. Vue sous cet angle, la polyglossie initiale signale alors clairement la « renardie » de Panurge.

Le personnage est donc l'homme des chemins, l'affamé faisant feu de tout bois, qui met à contribution toutes ses qualités physiques et intellectuelles pour assurer sa survie. C'est l'homme des aventures, sa rencontre avec Pantagruel étant une aventure de plus à son actif. Il apparaît dans le premier roman comme un escroc multipliant les filouteries pour pouvoir survivre, même lorsqu'il a trouvé un bienfaiteur qui lui assure des repas réguliers et qui le prend sous sa protection. Cependant, Rabelais offre avec Panurge une version de gueux moins noire que celles qui prévalaient dans la littérature italienne. Panurge est moins radical, moins extrême que Margutte, qui attaque de front, par un discours directement vert et provocateur propre à effaroucher le lecteur. Pulci ne protège pas son personnage de la censure, contrairement à ce que fait Rabelais avec Panurge. Le personnage rabelaisien est en outre moins organisé que Cingar, véritable bandit de grand chemin qui dispose d'une bande de brigands à son service (il fait tomber les passants qui lui demandent leur chemin « entre les griffes de ses compagnons », IV, 53). Contrairement aux gueux italiens et à leur successeur le picaro espagnol, Panurge n'est pas vil de naissance, et n'adopte pas délibérément des principes vils. Il agit seul, pour son propre compte, et n'a dès lors pour principe que son bien ou son intérêt propre. Il ne va jamais jusqu'à la condamnation : ses ancêtres italiens, ainsi que Till, ont maintes fois échappé au gibet, ils ne le cachent pas. Margutte affirme à plusieurs reprises qu'il mérite la mitre et les bâtons, marques d'infamie. Mais, comme Cingar, il ne cesse pas pour autant ses actes répréhensibles (« il ne laissoit de retourner aussi tost à son premier mestier »), au contraire il semble les exécuter avec d'autant plus d'entrain. Incorrigibles, ces personnages sont de mauvais sujets que rien n'arrête, ni remords, ni crainte du châtiment. Cingar est un authentique voyou, conspué par le peuple qui reclame que justice soit faite :

> Par trois fois il avoit desjà monté en l'eschelle [qui mène au gibet] ; (...) et estant prins par le Prevost, et mené en la ville lié et garotté de cordons, entre mille paysans armez de halebardes roüillées, et de pertuisanes, et estant envisagé de tout le peuple, les marchans des bouticques crioient après luy : « Voici ce diable, qui ne donne repos à personne : Il a volé, le larron, l'Eglise des Cordeliers. Ha ! le bourreau, il porte sur son dos mille excommuniments ! Il a desrobé aux moynes de S. Crestophle les deux chandeliers, et une boëtte pleine de carolus. Il ne laisse aucun fruict aux vergiers, ny aucuns choux aux jardins, ny aux poulalliers aucune poule, ou chappon : il a donné sur la tonsure du Prestre, et l'a laissé quasi mort, battu à coup de poing et a emmené sa jument. » Voilà les beaux cris du peuple après Cingart ; mais il ne se soucie gueres de tels reproches, ny de telles clameurs. (IV, 5 [illegible])

Panurge est un gueux d'une espèce à part parce qu'il semble agir de façon désintéressée : il ne garde pas pour lui l'argent qu'il dérobe. Dès lors le motif de la faim disparaît rapidement en tant que motivation de ses mauvais tours au profit de la dimension ludique. Les mauvaises actions se justifient par une forme d'hédonisme, dans la recherche d'un bonheur égoïste et immédiat : s'amuser, avoir du passe-temps. L'humeur joyeuse et les rires l'emportent, car la geste rabelaisienne ne montre pas encore tout à fait l'univers impitoyable et le réalisme plus sombre qui seront ceux du roman picaresque. Les recits du *Pantagruel*, ancrés dans le premier XVIe siècle, reprennent davantage la tradition des *Volksbücher* : la narration insiste sur un aspect plus récréatif que moralisateur.

B. LES PLAISIRS DE LA FARCE : LA ROUERIE FACÉTIEUSE

1. L'art de la farce, un art de vivre

Le plaisir d'ourdir

Les machinations subtiles que Panurge ourdit traduisent un art consommé du mauvais tour. Art ou artisanat ? Les farces du héros sont échafaudées avec grand soin, et le lecteur apprécie la finesse du personnage, qui ne laisse rien au hasard dans l'exécution de sa fourberie. Le texte fournit à ce titre de nombreux détails qui témoignent de l'importance accordée à la préparation des forfaits. Nous avons évoqué précédemment l'attente du guet, et la constitution par Panurge d'une « équipe » auxiliaire qui doit l'aider à la manœuvre du tombereau. La sélection des accessoires qui serviront à réaliser la farce est à elle seule très

ingénieuse. Panurge retient des instruments (l'épée qui communique les vibrations du pavé, la poudre à canon) qui sont précisément ceux que pourraient utiliser les hommes du guet. Ce sont donc leurs propres armes, en quelque sorte, que le farceur retourne contre eux : la facétie a d'autant plus de sel qu'elle est ironique. De même, pour punir la hautaine dame de Paris qui joue les pudibondes en refusant les invitations grivoises de Panurge, c'est une chienne en chaleur que choisit ce dernier. Il prend la peine de chercher l'animal, et de se livrer à un travail méticuleux en temps utile : la mort de la bête, notamment, doit être très récente.

> Le jour de la vigile Panurge chercha tant d'un cousté et d'aultre qu'il trouva une lycisque orgoose laquelle il lya avecques sa ceincture et la mena en sa chambre, et la nourrist tresbien cedict jour et toute la nuyct, au matin la tua, et en prins ce que sçavent les Geomantiens Gregoys, et le mist en pieces le plus menu qu'il peut, et les emporta bien cachées, et alla où la dame devoit aller pour suyvre la procession, comme est de coustume à ladicte feste. (P22, 295)

Force est de remarquer qu'outre les objets, l'organisateur trame donc aussi méthodiquement les conditions d'exécution de sa farce, en choisissant l'endroit et le moment propices. La scélératesse s'exerce également à ce niveau, puisque les lieux et les instants où se déclenche la friponnerie impliquent une mise en scène perverse, apte à rendre publique la défaite de la victime :

> Or notez que le lendemain estoit la grande feste du sacre, à laquelle toutes les femmes se mettent en leur triumphe de habillemens et pour ce jour ladicte dame s'estoit vestue d'une tresbelle robbe de satin cramoysi, et d'une cotte de veloux blanc bien precieux. (*ibid.*)

La grande fête du sacre attire la foule, et suppose la magnificence des toilettes des dames : dans ces conditions, la cruauté de la fourberie est démultipliée à la fois par le nombre de témoins et par le prix de la robe qui sera gâtée. La traînée de poudre qui prendra les jambes des hommes du guet est répandue sur « quelque belle place par où ledict guet debvoit passer » (P16, 273), place que l'on peut supposer fréquentée. Afin que le lecteur puisse se rendre compte des efforts de composition qu'a nécessité la recette du mauvais tour, aucun des fétides ingrédients de la « tarte borbonnaise » ne lui est épargné. Le texte indique que la farce est subtilement ourdie, de façon à ce que les victimes ne puissent y échapper : « de fort bon matin engressa et oignit tout le pavé » (*ibid.*).

Généralement, ces mauvais tours ont pour vocation de se moquer d'un défaut, d'un travers. Ils sont construits autour dudit défaut, de manière à mettre en lumière son caractère indéniable (la victime est bien sujette à ce défaut, sans quoi elle ne tomberait pas dans le

piège), et bien sûr son ridicule. C'est pourquoi les victimes semblent être punies par leur propre travers. Les dames les plus hautaines, « les plus acrestées », Panurge les fait se dépouiller de leurs vêtements devant tout le monde, et danser « comme jau sur breze ou bille sur tabour » (P16, 275), afin qu'elles perdent toute leur arrogante contenance. Leur hauteur s'en trouve rabaissée. Cet épisode, comme la farce infligée à la dame de Paris, répond au principe de la vengeance humiliante. C'est un schéma courant de motivation de la farce. Le fripon, par son ingéniosité, dispose des pièges qui sont destinés à donner une leçon aux présomptueux dont ils ont essuyé le mépris. C'est ainsi que Till Ulespiègle agit pour lui-même, ou se met au service des gens qui entendent se venger d'une humiliation qu'un autre leur a fait subir. Dans l'histoire 11, « Comment Ulespiegle donna de la medecine a ung docteur », il sert les intérets des nobles qui « voulaient faire quelque faulceté au docteur », en prenant l'apparence d'un expert en médecine et en rendant ledit docteur plus malade encore qu'il n'était. Dans l'histoire 44, un prêtre cupide qui a cherché à extorquer de l'argent au héros mourant en plus de sa confession se voit bien puni par Ulespiègle, qui n'a rien perdu de son esprit facétieux, même à l'agonie. Il dispose de l'argent dans un pot, non sans en avoir garni le fond d'excréments, puis dit au prêtre de se servir, mais il lui demande de ne pas en prendre trop. Il l'avertit ainsi :

> Si vous voulez courtoisement prendre et n'estre trop avaricieux, je vous laisseroye de mon pot prendre une poignié affin d'avoir souvenance de moy (H44, p. 225)[10]

Le prêtre, dont l'avarice se dévoile en dépit du conseil du mourant, plonge sa main au fond du pot, de sorte qu'il la ressort souillee et puante. Furieux, il s'en va en tonnant contre le triomphe de Till : « Vous estes prince des malicieux et trompeurs ». Panurge hérite de cette forme de friponnerie, mais en y ajoutant une composante. La vengeance amoureuse dans laquelle s'illustre Panurge, de même que la grivoiserie érotique, sont en effet totalement absents des aventures de Till.

L'exemple fameux de ce qui arrive à Thaumaste est lisible comme la mise en évidence, par la ruse, d'un trait particulier de caractère, mais ne correspond pas à une vengeance. La farce se joue aux dépens de l'émerveillement, ce trait constitutif qui est inscrit dans le nom du personnage trompé[11]. Le « thauma » désigne en effet en grec

[10] Cette histoire fait aussi partie du petit nombre de celles qui figurent dans *Le Parangon des nouvelles honnestes et delectables*, éd. G. A. Pérouse, Paris-Genève, Droz, T.L.F., 1979 (Nouvelle 37).

[11] Nous avons déjà mentionné la bêtise de « dindon » du marchand « Dindenault » : le jeu avec les défauts contenus dans un nom sera poursuivi par les ruses de Panurge bien au-delà du *Pantagruel*.

« l'étonnement prodigieux que provoquent les effets de la ruse », dit L. Kahn[32]. La coïncidence est trop belle pour que le rusé de l'histoire n'exerce pas ses talents en révélant ce trait distinctif de l'Anglais. La rencontre était en quelque sorte inévitable entre le rusé et le thaumaste, de manière à vérifier que Thaumaste ressentait effectivement cet étonnement immense face à la ruse. Rabelais, à ce moment, joue peut-être plus qu'ailleurs du sens des noms, en montrant un Panurge qui fait mériter son nom à un Thaumaste, ce qui a pour conséquence indirecte de faire parfaitement mériter à Panurge lui-même son propre nom. En introduisant ce système spéculaire, l'auteur rend plus complexe l'épisode modèle qu'on pouvait lire sous la plume de Pulci, dans lequel Margutte piégeait l'aubergiste par le biais de son nom. Ce dernier s'appelle en effet « Le Dormeur » (« il Dormi », c. 18, 169) : le filou ne manque pas de l'inviter à dormir, après l'avoir fait boire, en l'exhortant à ne pas sortir de son sommeil, même s'il entend du bruit dans la nuit. Margutte fait de « Dormeur » un dormeur exemplaire, qui ne quittera pas son lit de la nuit, soit parce qu'il cuve le vin que lui a fait boire le fripon, soit parce qu'il se rappellera les injonctions de ne pas bouger du même Margutte : la voie est libre pour tout dérober dans l'auberge, pour tout fouiller même si cela fait un peu de bruit. Le dormeur ne bronchera pas. Pour ajouter encore du piquant à la friponnerie, Margutte déguise son nom, et fait croire à l'aubergiste qu'il s'appelle « il Graffigna » (c'est-à-dire « le Chapardeur », c. 18, 172), car « sgraffignare » en italien signifie voler avec beaucoup d'adresse et de rapidité[33]. Pulci, pour rehausser le goût de l'épisode, fait ainsi inventer au personnage du voleur un faux nom qui le définit mieux que son nom dans la fiction. Ce nom d'emprunt, provisoire, est destiné à mettre en valeur les rouages de la farce : si l'aubergiste avait un peu de discernement, le nom de « Chapardeur » devrait être un indice propre à éveiller sa méfiance à l'égard de l'individu ainsi désigné. Mais il n'en est rien, et le plan réussit à merveille : non content de dépouiller entièrement l'auberge, Margutte y met le feu avant de s'enfuir en compagnie du géant. C'est donc finalement la niaiserie de la victime qui est moquée, plus que la faculté de dormir contenue dans son nom ; cette dernière a été en réalité uniquement l'un des instruments de la ruse.

Rabelais élabore un schéma plus limpide et plus resserré, puisque Panurge n'a pas besoin d'emprunter de pseudonyme pour exprimer sa faculté principale, la ruse, tandis que

[32] L. Kahn, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, Paris, Maspéro, 1978 (p. 82).

[33] Voir l'édition de J. Tournami, éd. cit., 1998, p. 855.

Thaumaste est effectivement piégé par la seule « qualité » signifiée par son propre nom, et non par un défaut annexe. En outre, l'auteur organise ainsi une interaction entre les personnages, puisque chacun va éclairer les caractéristiques de l'autre. Panurge fait de Thaumaste l'émerveillé malgré lui, et cette « thaumastie » de Thaumaste fait ressortir la « panurgie » de Panurge, parce que cette dernière se réalise grâce et par rapport à la première[34].

Cependant, la rouerie ne se déchaîne pas toujours contre des victimes identifiées à l'avance. Souvent, elle n'est pas ourdie, ni méticuleusement préparée, mais improvisée et surprenante. Le plaisir se loge aussi dans la spontanéité de la farce. Celle-ci constitue en ce sens un art de vivre, dans la mesure où elle est l'occupation principale et naturelle du personnage, qui « passe » ainsi son « temps ».

« Passetemps beaucoup »

Il arrive ainsi que les facéties visent des anonymes, croisés une fois dans la rue ou à l'église. Les victimes sont les « bonnes gens », « les femmes », « les hommes », « un cordelier », « les plus sucrées demoiselles ». Nul n'échappe à l'espièglerie exponentielle : sous improvisés, les tours appellent d'autres tours, puisque chacun fonctionne, fait rire et entretient l'ingéniosité de son auteur. Le mauvais tour dépend en effet de l'inspiration, infinie, du coquin, et des accessoires (une « provision ») qui remplissent ses poches. Entrent dans cette catégorie plus légère les farces que nous pourrions nommer des farces d'écolier. Le texte en présente une profusion dans le chapitre 16. Ces « mille petites diableries » sont plus puériles, plus innocentes aussi que les ruses étudiées précédemment, parce qu'immédiates et le plus souvent sans conséquences graves. Lancer des puces sur les gens à l'aide d'une sarbacane, faire pleurer, tousser, éternuer « quatre heures sans repos », attacher les vêtements des hommes avec ceux des femmes à l'aide d'un hameçon, tacher

[34] E. Duval remarque que la ruse dans laquelle est pris Thaumaste n'est rien d'autre que la *panourgia* dont dérive le nom de Panurge, mais croisant cette remarque avec le « thaumazo » du *Nouveau Testament*, il arrive à des conclusions très différentes des nôtres. Comme « Thaumazo » est le mot qui désigne l'émerveillement des témoins devant les actes, miracles et paroles du Christ, E. Duval en déduit que Panurge est l'agent de la divine sapience, c'est-à-dire le porte-parole de son maître christique, Pantagruel (*The Design of Rabelais's* Pantagruel, *op. cit.*, 1991, ch. 4 : « Panurge »). Le sens de « thauma » étroitement lié à la « *métis* » dans la mythologie grecque, rend compte à notre sens plus certainement de la singularité d'un Panurge rusé, dont on retrouve du reste la ruse partout ailleurs dans le *Pantagruel* ; cela nous permet en outre, contrairement à E. Duval, de le considérer comme un personnage à part entière, qui ne fonctionne pas seulement dans l'ombre de Pantagruel

ou déchirer des étoffes, se servir d'un miroir pour éblouir les gens sérieux afin de les distraire pendant la messe... Les innombrables petites plaisanteries ont pour but essentiel de faire rire les gens, aussi bien les spectateurs que les victimes. Si les victimes sont en effet la risée de l'assistance, parce qu'elles portent des cornes à leur insu, ou des oreilles de lièvres, ou parce qu'elles dévoilent leur nudité sans le vouloir, comme c'est le cas pour les gens dont les vêtements se déchirent, ou mieux encore pour le malheureux cordelier dont Panurge a cousu l'aube avec sa robe et sa chemise, la facétie n'atteint jamais leur intégrité, et représente une attaque minime sur leur personne – elle est, pour cette raison, toujours réparable. Les plaisanteries que nous venons de citer sont innocentes, au sens où elles ne sont pas le fruit de la méchanceté, et elles ne répondent par ailleurs à aucune offense, ni à aucun ressentiment. Ces actions paraissent gratuites[35]. Leur seul objectif est dès lors le rire joyeux, la détente hors des choses sérieuses du monde, en somme le passe-temps[36].

La réussite du passe-temps se mesure à ces effets, c'est-à-dire à l'hilarité qu'il déclenche. C'est tout d'abord celle des témoins de hasard qui assistent à la plaisanterie, comme les chambrières de la dame de Paris, et les passants qui viennent assister à la fête du sacre, qui éclatent de rire. Puis d'autres personnages, de plus de poids, comme Pantagruel rendant hommage à l'inventivité d'un « mystère » jugé « fort beau et nouveau » (297), peuvent manifester leur contentement. Il est important que la facétie soit appréciée par ce dernier, puisque cela souligne la qualité du tour, tout en entretenant l'amitié qu'il porte à Panurge, comme nous le verrons dans la section suivante. Enfin, le plaisir est bien entendu celui du roué (« et Panurge de rire... », P22, 297), qui savoure le succès de sa création avant même que ne s'ébranlent les rires des autres. Lorsqu'il raconte à Alcofrybas, par exemple, les conséquences en cascade de l'initiative de faire banqueter les pages, il s'avère que la jubilation est réellement moins dans le banquet offert aux pages, que dans la liberté que celui-ci lui procure : pendant que les pages sont occupés à dévorer, Panurge, sous prétexte de garder les mules des conseillers leurs maîtres, cisaille les courroies des

[35] Dans le chapitre 16, elles ne sont pas développées et s'enchaînent rapidement, car le narrateur les résume. Les épisodes ultérieurs, notamment celui qui met en scène les mésaventures de la dame de Paris, seront plus largement détaillés. Ils ne se départiront pas, cependant, de leur force comique. Nous ne souscrivons pas, de fait, à la position de G. Demerson, qui estime que ces passages exposent une violence qui incite à s'arrêter de rire (« Rabelais et la violence », *Europe* n°757, 1992, p. 67-79).

[36] Le Panurge du *Quart Livre* s'illustrera dans une farce plus méchante, dans laquelle la satire politique, plus engagée, sera mordante, comme nous le verrons dans le chapitre 10 (C3). Dans le premier livre, Rabelais s'en tient à une critique des différents types sociaux, qui fonctionne, à la manière de la farce, au moyen d'espiègleries facétieuses.

étriers. Les conseillers s'aplatissent « comme porcs » sur le pavé, car la lanière se rompt quand ils remontent sur leur mule après le repas. Voilà qui fait rire tout le monde, Panurge et les pages. Mais le plaisir suprême est celui, ultime, que Panurge ne partage pas, il réside dans la deuxième conséquence énoncée par le fripon, à savoir la bastonnade qui attend les pages de retour au logis. A ce moment, Panurge reste seul à rire :

> Quand le gros enflé de Conseiller ou aultre a prins son bransle pour monter sus, iiz tombent tous platz comme porcz devant tout le monde, et aprestent à rire pour plus de cent francs.
> « Mais je me rys encores dadvantage, c'est que eulx arrivez au logis ilz font fouetter monsieur du paige comme seigle vert, par ainsi je ne plains poinct ce que m'a cousté à les bancqueter. (P17, 280)

Le banquet offert aux pages, sous ses dehors généreux, s'est retourné contre eux. Une seule manœuvre, qui semblait bienfaisante – et ainsi d'autant plus perverse –, a permis à Panurge de s'illustrer dans deux mauvais tours, l'un joué aux conseillers, qui font la culbute devant tout le monde, l'autre aux pages, qui tâtent du bâton ou du fouet. La fourberie est complète, elle n'a épargné personne, sauf son auteur qui reste impuni. Le revers parfois cruel de la médaille du fourbe se montre ainsi par endroits, faisant songer déjà à la férocité d'un Villon qui n'épargnera pas le frère Tappecoue dans le *Quart Livre*. Les risques sont certains, le narrateur les rappelle du reste à Panurge, il sera pendu, il se damne : il risque une punition humaine, et un châtiment divin. Sur la terre comme au ciel, parmi les hommes comme dans l'éternité, il est condamnable, sa truanderie est un péché. Il semble pourtant que le plaisir soit supérieur à la crainte de la peine, puisque le personnage brave ces interdits et ces punitions certaines dont il reste conscient constamment. Cette attitude est manifeste chez Margutte, qu'on ne peut pour cette raison considérer comme amoral : il connaît la morale pour l'enfreindre régulièrement. Sa vantardise se situe précisément sur ce terrain, c'est-à-dire sur la faculté qu'il déploie à se moquer des lois morales, et dans le plaisir de les bafouer. Le personnage s'affranchit des limites que les autres respectent, il brandit fièrement son immoralité :

> dovunque i'vo, lasciarvi il segno soglio
> come fa la lumaca, e nol nascondo;
> e muto fedde e legge, amici e scoglio
> di terra in terra, com'io veggo o truovo,

pero ch'io fu' cattivo insin nell'uovo. (c. 18, 141)[37]

Le « passetemps » est tel qu'il fait prendre tous les risques, et braver toutes les punitions. Cette loi de l'espiègle, qui met son mauvais tour au-dessus de tout, est poussée à l'extrême chez Till Ulespiègle, qui est capable d'exécuter des mauvaises plaisanteries sans le moindre discernement, y compris contre ceux qui pourraient lui venir en aide. Il s'aliène ainsi la plupart des hommes, même les plus généreux ou les plus tolérants, au point qu'on ne le recherche plus que pour le pendre. Chassé de partout, sa radicalité aveugle fait de l'espiègle un personnage forcément solitaire. Les démêlés avec la justice font ainsi partie des traits du gueux, et ne l'arrêtent guère dans sa chute et ses méfaits. Pierre Faifeu, qui se dit en cela descendant de Villon, ne craint pas la corde, de même que Cingar et Margutte, qui sont montés plusieurs fois sur l'échafaud, à proximité du bourreau, et en ont réchappé de justesse. Ces héros sont des rescapés, mais ils ont perdu la crainte du châtiment. Panurge est en ce sens plus mesuré, puisqu'il n'entreprend rien, ni contre Alcofrybas, ni contre Pantagruel : il garde ainsi dans le petit groupe un statut d'ami, tout en étant par ailleurs une figure de gueux plutôt fourbe.

Panurge reprend à son compte la morale de la gueuserie, individualiste et immédiate, qui ne tient pas compte des douleurs ou des pertes d'autrui, car elle ne connaît que son propre intérêt, financier ou pratique. C'est en outre une morale de l'instant, susceptible d'évoluer en fonction des circonstances, malléable et aménageable à loisir. On en retrouve l'expression chez le picaro espagnol sans foi ni loi. Cette morale contingente est logiquement une morale associée au risque, qui fait fi des conséquences des actes qu'elle engendre. La réponse de Panurge aux préventions morales du narrateur s'exprime donc en termes de plaisir :

> -- Et à quelle fin ? dis je.
> -- Mon amy (dist il) tu ne as passetemps aulcun en ce monde. J'en ay plus que le Roy. (P17, 280)

[37] « Je laisse mon empreinte partout où je séjourne, / comme un escargot, et n'en suis pas peu fier ; / et je change de foi, de loi, d'amis, de peau / d'un pays à l'autre, selon ce qui me convient bien sûr : / même dans le ventre de ma mère j'étais pervers. »

2. Malice et provocation

Des tours pendables

Les actes du fripon rivalisent de malice, et ont la provocation pour critère de réussite. Ils représentent souvent à ce titre des défis relevés par le mauvais garnement. Poser sa main sur le sein d'une dame, faire se déculotter le prêtre, poser des cornes postiches sur la tête d'un homme, sont des exploits difficiles à réaliser. La dextérité s'exerce avec d'autant plus d'ardeur, l'intelligence est d'autant mieux mobilisée, que l'acte est une belle provocation. Notons au passage que l'action est plus piquante encore si elle se déroule à l'église, lieu saint qui d'ordinaire ne permet pas l'extravagance, et impose le respect. L'ordre est rompu, les interdits foulés aux pieds, tandis que tout ce qui a du prix périt : les étoffes des riches atours sont déchirées, souillées, bonnes à jeter. Le dégoût est un moyen fréquent d'obtenir quelque chose, pour le vagabond des repues franches[38]. On ne gagne rien de matériel, cependant, à faire faire la culbute aux conseillers, ni à faire fouetter les pages. Dans le cas qui nous occupe à présent, aucun objectif utilitaire ne guide le geste qui abîme, ou empoisonne, ou meurtrit, mais uniquement la poursuite de la provocation, l'exercice de la malice.

Nous assistons, avec la figure du gueux, à une inversion du schéma classique de l'héroïsme, détournement qui produit des anti-héros prêts à tout pour s'amuser. Le nez de Panurge trahissait cette nature étrange, si on en rapproche la description des remarques physiognomoniques que l'on peut lire à la même époque dans les *Dictz moraulx des philosophes* : « Le nez becqu qui descend jusques a la levre de dessus signifie malice decevante / desloyaulté et luxure »[39]. Le peuple de la fiction craint ce héros d'un nouveau genre, redoutable par sa bassesse plus que par ses hauts faits.

C'est là l'esprit original de l'espièglerie, dont le modèle peut être encore perçu dans certaines aventures de Till Ulespiègle : le personnage fabrique des pains en forme de chouettes et de guenons, vide une maison de tous ses meubles, rompt les degrés d'une

[38] Le vaurien a souvent pour tactique de souiller quelque chose pour pouvoir l'obtenir. Cela est particulièrement efficace avec la nourriture. Le pain qu'il fait tomber dans la boue par exemple n'est plus considéré comme comestible par son possesseur, qui, dégoûté, le cède au vagabond. Si le cas se présente quand le pain sort du four, le boulanger comprend qu'il ne pourra pas le vendre ainsi maculé, et se voit obligé de le donner au fripon. Il s'agit pour le garnement de dégoûter son possesseur de ce qui est désirable à ses yeux.

[39] Paris, Galiot du Pré, 1531, f° 106 v°, cité par M. Huchon, éd. cit., 1994 (n. 3, p. 1296).

échelle pour faire tomber les moines qui s'y engagent, commettant ainsi des actes de peu de gravité et amusants pour le lecteur. L'esprit insolite qui s'y rencontre est celui d'un personnage facétieux, qui renverse le monde au gré de sa fantaisie : tous ses actes, contrairement à ceux de Panurge, sont exécutés de bonne foi par Till, et non pas pour nuire. Ils reposent en général sur un malentendu : Till pense que ce qu'il fait lui permettra d'accomplir la mission qu'on lui a confiée (compter les moines en les faisant tomber, par exemple). Cependant, le texte ne mentionne nulle part, pour les exemples que nous venons d'évoquer, la volonté de Till de jouer un bon tour, mais fait ressortir seulement une situation qui prête à rire à deux niveaux : le lecteur rit du quiproquo qui fait que Till comprend les ordres au sens littéral quand il faudrait les comprendre au sens figuré, et des conséquences de ce quiproquo : il rit de deux erreurs, celle de Till et celle de celui qui en est victime. Si le malentendu est une règle de fonctionnement du personnage de Till, le texte ne dit pas qu'il est voulu par Till, lequel en est la victime plutôt que l'artisan : « Je fais ce qu'on me commande, et encore ne puis je avoir paix », dit-il à la fin de l'histoire 31. De fait, comme tous ses employeurs finissent par le chasser, le lecteur comprend que la malice du personnage s'exerce d'une manière aveugle, au détriment de sa propre personne. Elle nuit à son intérêt personnel au premier chef. La preuve en est que, contrairement à Panurge, Till ne rit pas des problèmes qu'il crée à ses victimes. Il joue donc des tours sans forcément vouloir les jouer. C'est là un degré extrême de l'espièglerie, qui fait que le héros est chassé au lieu d'être fêté. Lorsque sa renommée le précède, elle est redoutablement péjorative : « j'ay bien ouy dire qu'il est ung esleu coquin et malicieux », dit l'hôtesse de l'histoire 38, en répétant la rumeur. La provocation n'étant pas réellement maîtrisée, elle est paradoxale, et se retourne parfois contre son auteur, qui se retrouve dans la position burlesque du trompeur trompé[40].

Panurge paraît se situer à mi-chemin entre la tromperie magnifique des épopées burlesques italiennes, empreintes de merveilleux, gueuserie absolue, idéalisée comme le sont les bêtes fantastiques, et l'espièglerie hyperbolique du *Volksbuch* allemand, presque morale, dans la mesure où elle se punit elle-même par son propre aveuglement. Panurge,

[40] C'est le caractère absurde d'une fourberie aveugle, s'exerçant souvent ironiquement à l'insu du trompeur, qui fait de Till un personnage qu'on peut ranger parmi les fous : ses actions sont étrangement incohérentes, et mettent en péril sa propre vie, en l'exposant à la vindicte populaire. Mais n'était-ce pas déjà le cas pour l'odieux Cingar, que la foule voulait mettre à mort ? Le gueux est tendu vers une forme de négation de soi, car sa gueuserie, perceptible dans sa malice ou sa malveillance, détermine absolument toutes ses actions, quitte à ce qu'il en paye les conséquences.

bien que roué, reste un héros, dont les exploits dans le *Pantagruel* sont des friponneries fantaisistes. On lit dans la liste du chapitre 16 l'excellence du voyou mercurial[41], la quintessence du malfaiteur sur la place de Paris, sans que cette liste s'apparente, comme pour Till, à une mise en accusation : « malfaisant, pipeur, beuveur, bateur de pavez, ribleur s'il en estoit à Paris. » (272). Un ajout de 1542, « c'estoit la plus grande villanie du monde », relie Panurge au personnage proverbial du « vilain ». Elle permet d'insister surtout sur le caractère superlatif de la friponnerie, par une phrase conclusive qui fait suite à l'assaut des chiens dans l'église sur la dame de Paris (P22, 296).

Des paroles trompeuses

Toutefois, il convient de souligner le rôle de la parole dans la mise en place de la provocation. Les mots sont en effet souvent mis au service d'une forme de malice perverse. Dans un premier temps, le discours provoque parce qu'il fonctionne au rebours des attentes : qu'il dégrade, blasphème, ou que, sophiste, il justifie l'injustifiable. La grivoiserie de Panurge dans le *Pantagruel* est une constante que l'on peut considérer comme faisant partie des frasques du mauvais garnement. Quand tous songent à attaquer le roi des Dipsodes, Panurge ne se soucie que d'une chose,

> C'est (dist Panurge) comment je pourray avanger à bracquemarder toutes les putains qui y sont en ceste après disnée, qu'il n'en eschappe pas une, que je ne taboure en forme commune (P26, 307)

Continuant au chapitre suivant, il avilit plaisamment l'encouragement guerrier de Pantagruel qui disait à ses compagnons « il n'est umbre que d'estendartz, il n'est fumée que de chevaulx, et clycquetys que de harnoys », en une invitation aux plaisirs érotiques : « il n'est umbre que de courtil. s, fumée que de tetins, et clicquetys que de couillons. » (P27, 310).

Les pouvoirs que lui donne une parole libre de toute censure ou de toute pudeur, permettent souvent au gueux de se tirer de situations épineuses. Le passage par un code obscène déroutera et fera « quinault » l'Anglais du chapitre 18 ; Ulespiègle avait ainsi

[41] Toutes les malices qui suivent passent pour être perpétrées en général par des individus nés sous le signe de Mercure, comme le dit la *Pantagrueline Prognostication* (V, 930) : les personnages soumis à Mercure sont « pipeurs, trompeurs, affineurs, theriacleurs, larrons, meusniers, bateurs de pavé, maistres es ars, decretistes, crocheteurs, harpailleurs, rimasseurs, basteleurs, joueurs de passe passe... » (voir aussi L. Schrader, *Panurge und Hermes*, p. 79).

gagné, grâce à une série de sophismes, une joute oratoire qui l'avait opposé à de savants docteurs (histoire 19), lesquels finalement « ne scavoient que dire ; il leur failloit donner a Ulespiegle droict et raison » (p. 177). La ruse s'exerce donc aussi au niveau des mots, non pas seulement des gestes, de sorte que la parole aussi devient l'instrument du piège. Lorsque Cingar se mêle de rendre Tognazze amoureux de Berthe, il mobilise les finesses les plus subtiles d'une rhétorique rusée :

> (...) prononçant telles parolles, lesquelles il [Cingar] proferoit avec telle grâce, que Tognazze y eust adjousté foy plus qu'en cent Freres-presches de Robert. Ainsy que la raye s'enveloppe dans le filet, d'une soudaineté grande, et la grenoüille gouluë sur le morceau qu'on luy presente, et que la mouche se laisse prendre en la toile de l'araignée ; ainsi Tognazze s'engluë en l'amour de Berthe (...) (VII, 94)

Le vaurien fait alors preuve d'une parole captieuse qui va emporter sa proie en l'emmaillotant comme dans un filet : les métaphores ci-dessus, empruntées à la chasse, sont révélatrices des enjeux de la parole rusée. Le trompeur réussit à convaincre par des finesses oratoires, ou à l'aide de mensonges par omission. Le gueux, bien évidemment, n'est pas un personnage franc.

Le coquin n'a en effet aucun scrupule à mentir, il le fait ouvertement. Toute forme de déguisement linguistique est possible : donner un faux nom (nous avons cité l'exemple de Margutte, mais Till n'est pas en reste, dans l'histoire 31), parler en langue étrangère pour faire croire qu'on est un étranger, faire des calembours. La contrepèterie de « A Beaumont le vicomte » est par exemple une obscénité déguisée. Le sens littéral, entendu au lieu du sens figuré ou contextuel, représente par ailleurs une source de jeux sur les sens qui n'est pas éloigné du mensonge : dans l'expression « gagner des pardons », Panurge entend « gagner » comme un gain d'argent, grâce aux pardons, ce qui n'est évidemment pas le sens de l'expression en contexte pour Alcofrybas[42].

La parole malicieuse concourt à la mise en place de la ruse, en précipitant la défaite de la victime. Le héros tient souvent dans ce cas un double langage : d'un côté, sa parole mensongère rassure, de l'autre ses actions trompent. La dichotomie entre les gestes et la parole est un ressort important de la fausseté du personnage du gueux, et constitue à la fois

[42] Pourtant, les ecclésiastiques gagnent effectivement de l'argent grâce aux pardons. La manipulation de Panurge sert à dévoiler l'imposture et le mensonge dont il n'est, au fond, ni le seul coupable, ni le seul bénéficiaire. Il suit le mauvais exemple du clergé, ici dénoncé au gré d'une ambiguïté grammaticale. Panurge comprend « des » non pas comme l'article indéfini du COD (gagner le pardon de l'Eglise), mais comme un ablatif de provenance (gagner *à partir des* pardons) ou le génitif déterminatif, dont l'expression complète serait « gagner *l'argent* des pardons ».

un ressort essentiel du comique. Les exemples sont légion dans tous les textes du répertoire de la gueuserie. Pour Panurge, la parole participe à la perversité du vilain tour lorsque pour approcher et gâter la belle robe de ses mains sales, il formule un compliment :

> '...voicy de bon drap, voicy bon satin, bon tafetas, ma dame dieu vous doint ce que vostre noble cueur desire : voz avés robe neufve, novel amy, dieu vous y maintienne.' Ce disant leurs mettoit la main sur le collet, ensemble la male tache y demouroit perpetuellement... (P16, 275)

La parole menteuse referme l'épisode, faisant ressortir le cynisme du vaurien, puisqu'après avoir commis son forfait, il offre son aide à la personne lésée : « puis à la fin leur disoit. 'Ma dame donnez vous garde de tumber : car il y a icy un grand et sale trou devant vous' » (*ibid.*). La pratique du double langage se reproduit ailleurs, sauvant les apparences ; elle met en relief la beauté noire de la ruse, qui exerce ses pouvoirs en conservant à son auteur une innocence de façade. La parole est un masque. Apparemment, si l'on se fie à son langage, le garnement est courtois et gracieux, voire galant. La fourberie tient dans cette duplicité.

Le plaisir de tromper trouve enfin son aboutissement dans la parole vantarde, qui embellit la mauvaise action une fois qu'elle est commise. Si le vaurien montre un goût prononcé pour la provocation, le défi, le mensonge, le blasphème, il est certain qu'il n'a pas de plus grand plaisir que d'en faire étalage ensuite devant un public que cela choque. La part d'exhibitionnisme, que l'on pouvait discerner dans le fait que les mauvais tours se transforment en spectacles publics, est de nouveau sollicitée lorsque le vaurien se fait lui-même conteur de ses exploits. Margutte est le plus vil représentant de ces héros hâbleurs, tout en paroles, qui se vantent des pires horreurs avec une délectation que trahit l'enthousiasme du discours. Il égrène les péchés, les actions les plus sombres, au fil d'un discours jubilatoire qui entend faire frémir les oreilles chastes. Il dit de lui qu'il est le pire des scélérats, le meilleur des falsificateurs, des menteurs, et se targue de surpasser les autres dans l'exercice du vice :

> Delle bugie nessun non se ne vanti,
> che cio ch'io dico fia sempre il contrario.
> Vorrei veder piu fuoco ch'acqua o terra,
> e 'l mondo e 'l cielo in peste e'n fame e'n guerra.
>
> 140. E carita, limosina o digiuno,
> orazio non creder ch'io ne faccia.
> Per non parer provano, chieggo a ognuno,
> e sempre dico cosa che dispiaccia;
> superbo, invidiosi, ed importuno :

questo si scrisse nella prima faccia ;
che i peccati mortal meco eran tutti
e gli altri vizi scelerati e brutti. (c. 18, 139-140)[43]

Le gueux est fier d'être porteur d'un discours vil, provocateur, qui n'échappe pas, toutefois, à la censure[44]. Margutte déroule avec complaisance ses infâmes forfaits, et affirme ne pas se soucier de la honte. Se disant hardi et présomptueux, il ne cache pas qu'il embellit son récit, et qu'il prend plaisir à mentir en amplifiant. Dans ses récits mystificateurs, chaque fait est multiplié par sept, et mille détails imaginaires viennent se greffer au propos :

e dico cio ch'io fo per ognun sette,
e poi v'aggiungo mille novellette. (c. 18, 130)[45]

Bonimenteur invétéré, le mauvais ment même lorsqu'il parle de lui. Il reste dans une position de farceur, et sa parole est toujours sujette à caution, si bien qu'on ne sait pas très bien quel crédit lui accorder. La vantardise est un trait que connaît le discours de Panurge, volontiers mensonger en ce qui concerne son courage et sa peur, notamment lorsque tout danger est écarté. Nous ne revenons pas sur ses fanfaronnades, que nous avons eu l'occasion d'analyser précédemment. Panurge ne cache pas ses convictions en développant, par les mots et le geste dans le *Pantagruel*, un éloge du vol dans les églises. Cela dit, de telles paroles, qui ne craignent pas de dire l'indignité de certains crimes, ne cacheront pas non plus ceux des autres, qui d'ordinaire sont tus. Le gueux maquille sans doute la vérité à son avantage, c'est-à-dire en exaltant sa propre perfidie. Cette parole dépouillée de toute pudeur a néanmoins le mérite de se mettre à nu : elle ne craint pas de

[43] « Pour dire des mensonges, je n'ai pas mon pareil. / Si je dis quelque chose, c'est autre chose que je veux dire. / J'aimerais voir plus de feu que de terre ou d'eau, / et l'univers jusqu'au ciel dans la famine, la peste et les carnages. – [140] Que périssent la charité, les aumônes, les jeûnes et les prières ! / – tout cela ne me concerne pas. / Pour ne pas paraître entêté, je mendie auprès de tous, / et dit toujours les mots qui meurtrissent le plus. / Je suis fier, envieux, et importun – / mais ceci est écrit sur la première page du livre de ma vie, / car je connaissais d'emblée quantités de péchés mortels, / tous les vices, et plus encore de turpitude. »

[44] Comme le montrent les traductions françaises du *Morgante Maggiore*, qui évincent tout bonnement les deux chants 18 et 19 où figure Margutte, ce qui les dispense de traduire les discours offensants et immoraux du personnage. Textes consultés : *L'Histoire de Morgant le géant (Morgante Maggiore)*, Paris, A. Lotrian, vers 1536 (BNF : RES-YD-216). *L'Hystoire de Morgant le géant*, Paris, J. Bonfons, entre 1547 et 1566, trad. 1517 (BNF : RES-Y2-576). *L'Histoire de Morgant le géant*. Troyes, N. Oudot, 1625 (BNF : M-14133). La parole peu orthodoxe est de fait totalement absente du texte traduit, qui ne déploie plus que le ton honorant et héroïque de l'épopée guerrière.

[45] « J'embellis sept fois mes exploits, / auxquels j'ajoute mille détails supplémentaires. »

dire l'inavouable[46]. C'est une fonction essentielle de la parole facétieuse que de faire sans retenue la satire des institutions les plus en vue. Le farceur est porteur d'une parole espiègle qui dénonce, et met ainsi en question l'injustice des mécanismes sociaux qui ont fait de lui un gueux.

3. De la farce à la satire

Le sens culinaire de la « satyra » latine désigne à l'origine un pot-pourri, plat composite qui nécessite une « farce » comprenant le mélange de divers aliments. Le goût de ce pot-pourri est à l'image du mélange, c'est-à-dire bigarré et pas forcément bon à avaler. La farce qui n'est en effet pas toujours du meilleur goût est liée étroitement à la satire, parce qu'elle en est un instrument. Nous envisageons trois directions pour rendre compte de la satire à l'œuvre dans les facéties du personnage de gueux : la première touche le langage et ses ambiguïtés, la seconde organise un regard acéré sur la société, la troisième s'attaque sans concession à ce qui peut par ailleurs être considéré comme sacré.

Prise de conscience des ambiguïtés du langage

La fourberie qui a pour origine une compréhension au sens littéral est la plus fréquente dans les aventures de Till : le littéralisme engendre la plupart des friponneries et des désastres. Till, généralement, commence par poser une question qui semble stupide à son employeur. Celui-ci lui répond par une boutade que le héros prend au sens propre. Pour reprendre un exemple connu, quand il demande de quelle forme il doit pétrir les pains, et qu'il se voit répondre, par dérision, en forme de chouettes et de guenons, il obéit scrupuleusement, et gaspille toute la marchandise en modelant des pains invendables. Il en va de même lorsqu'on lui demande de bien graisser la voiture, et qu'il graisse si bien qu'il badigeonne aussi l'intérieur, de sorte que les personnages prennent place sur des sièges

[46] Cet aspect de la parole panurgienne a conduit E. Duval et G. Demerson à affirmer que Panurge était de fait pour Rabelais à la fois auteur et sujet de la satire. Son discours, si soumis à ses propres instincts, le montre comme un modèle à ne pas suivre. D'après ces analyses, Rabelais exposerait une parole trompeuse à ne pas imiter, qui rend le personnage objet de la satire : en lui montrant ce qu'est Panurge, l'auteur inviterait alors le lecteur à ne pas être un panurge. L'idée de cette parole conçue comme une auto-critique requiert une

couverts de graisse et de cirage. Ses bévues permettent au lecteur de prendre conscience des ambiguïtés du langage : la fin de l'épisode montre souvent l'artisan victime de son expression figurée, qui s'exclame que c'est en effet ce qu'il a dit, mais que ce n'est pas ce qu'il a voulu dire. Les compréhensions à contre temps, au rebours du sens commun, sont nombreuses dans le *Tiers Livre*, où Panurge, dont l'esprit provocateur du *Pantagruel* n'est pas éteint, ne cesse d'interpréter les concepts au rebours de ce que doit en penser le plus grand nombre. Si les mots sont pris au revers de leur sens le plus courant, cela tient aussi au fait que le point de vue du gueux est un point de vue renversé. C'est celui du pauvre, du petit, qui ne voit pas les choses de la même manière que les puissants qui dominent la hiérarchie sociale.

Critique sociale

La parole donnée à cet anti-héros qu'est le fourbe permet d'imaginer, grâce à la fiction, une tribune pour un point de vue qui habituellement n'a pas l'occasion de s'exprimer. L'émergence littéraire d'une parole de la gueuserie organise une forme de revanche des petits, dont la voix peut désormais être entendue : Panurge se fait par exemple l'écho de certaines minorités, comme des vieilles abandonnées, qu'il s'occupe de marier, des demoiselles corsetées, dont il libère la gorge, ou encore des pages, qu'il nourrit (ou qu'il fait fouetter). Il se fait l'apôtre des causes dont personne ne s'occupe, ce qui ne l'empêche pas de traiter aussi – à sa manière – de ceux qui monopolisent l'attention. La revanche du petit peuple sur les riches bourgeois est manifeste lorsqu'il les prive du plaisir de montrer leurs beaux vêtements, signes de leur supériorité et de leur domination[47]. En dénudant les corps, Panurge les met à égalité. Il s'agit de dépouiller les riches, au sens propre, non pas en leur dérobant des objets, comme le faisaient les bandits Cingar et Margutte, mais en faisant en sorte qu'ils se retrouvent à moitié ou complètement nus sous le regard hilare des passants. L'arme équivalente du fourbe Till est plutôt la scatologie : il

approche morale de la question, qui peut faire perdre de vue l'intérêt narratif de la fonction que le personnage tient dans l'œuvre.

[47] La tactique est relevée par E. Duval, qui en fait cependant la règle unique des mauvais tours de Panurge : « All of Panurge's pranks involve the debasement of assumed grandeur. This is most obvious in his treatment of rich nobility. Panurge's favorite targets are ladies whose fine clothing sets them apart as socially superior » (Tous les tours de Panurge impliquent l'humiliation de la grandeur affectée. C'est particulièrement évident dans son traitement de la riche noblesse. Les cibles favorites de Panurge sont les dames dont les beaux vêtements révèlent la supériorité sociale) : *The Design Of Rabelais's* Pantagruel, *op. cit.*, 1991, p. 74.

offre à toucher, à sentir ou même à manger ses excréments aux puissants, il en barbouille symboliquement le monde entier[48]. Ces pratiques facétieuses parfois cruelles rappellent les rituels du charivari, et l'esprit carnavalesque qui tend à renverser l'ordre du monde en ridiculisant les personnes ou les institutions[49]. Tout ce qui est ordinairement respecté et puissant se trouve malmené, parce que soudain mis à nu et détrôné, le temps d'une farce. C'est l'occasion pour le mauvais garçon de décider à son tour du sort de ceux qui sont désormais ses victimes, en somme de devenir puissant ; le panache et la victoire n'en sont que plus éclatants si les témoins sont nombreux. De cette façon, les rouages de la société dans ce qu'ils entretiennent d'inégalités sont présents en filigrane dans le *Pantagruel* : le conseiller qui tombe à terre est appelé le « gros enflé de conseiller », et la mauvaise répartition de l'argent est stigmatisée lorsque Panurge, pour manger, doit trancher les bourses et crocheter les troncs des églises. Il traite ainsi à sa façon, et en filigrane, du mal social, comme le fera le héros picaresque, mais d'une manière plus théâtrale, héritant du registre de la farce, donc tournée plutôt vers le rire que vers la morale. Cette revanche, que tentera également de prendre le gueux espagnol, est indissociable du milieu urbain. C'est aussi justement dans cet espace que se déroulent les aventures de Panurge, comme les fourberies des *Repues franches* et la tradition du vaurien villonesque étaient forcément le fait de coquins plébéiens et urbains. C'est ainsi que Panurge préfigure déjà le message picaresque. Cet univers, où se creusent les disparités sociales, se présente comme une vitrine des mœurs vus par les yeux, les aspirations, et les frustrations d'un gueux. Le personnage du fripon est aussi dans l'œuvre rabelaisienne l'instrument d'une prise de conscience de la condition des petits.

Symboliquement, la ruse permet donc à celui qui n'a qu'elle de prendre sa revanche sur ceux qui possèdent les biens matériels ou le pouvoir. Les institutions sont en effet aussi la cible du coquin, dans la mesure où ses victimes de prédilection sont les gendarmes : « et

[48] Cette pratique finit par caractériser le fripon allemand : la sélection de morceaux choisis dans une anthologie mélangée comme le *Parangon des nouvelles* contribue à l'élaboration de la legende. L'éditeur, qui ne choisit que cinq extraits parmi toutes les aventures de Till, fait figurer cinq histoires où la scatologie est le ressort majeur de la farce - histoires n° 32, 34, 36, 37, 39 dans le *Parangon*, qui correspondent respectivement aux histoires n° 11, 23, 42, 44, 45 de la première édition française d'Ulespiègle (voir cette édition, éd. cit., 1988, introduction p. 86-89). Autrement dit, celui qui ne lit que le *Parangon* retient cela. La tradition véhicule une image du héros réduit à cette production excrémentielle, semble-t-il illimitée qui lui permet métaphoriquement d'en couvrir le monde.

[49] Pour la thématique de la scatologie et du bas corporel chez Rabelais, on se reportera à M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, *op. cit.*, 1970, chapitre 6.

tousjours machinoit quelque chose contre les sergeans et contre le guet » (P16, 272) ou encore le clergé[50].

Ainsi, reprenant et amplifiant la tradition médiévale de la truanderie, que l'on trouvait dans les *Sermons joyeux* et dans les espièglerles des fripons légendaires, Rabelais semble déjà anticiper la règle du jeu romanesque qui attribue au picaro le rôle du narrateur[51]. L'œuvre donne très largement la parole à Panurge, en dépit de son langage souvent grossier et de ses actions non orthodoxes. Le personnage évolue vers une mise en scène de lui-même et des autres, développant une théâtralité qui lui permet d'exposer lui-même, presque directement, et l'épisode dont il est le protagoniste, et la signification qu'il désire qu'il prenne aux yeux du public – ce que fera plus tard le picaro dans l'espace de la première personne. Du point de vue du lecteur, Panurge adopte en fait une posture équivalente à celle qu'aura le gueux devenu narrateur[52].

Les vérités bonnes à dire

Concernant l'Eglise, Panurge ne se prive pas d'exercer une parole qui dénonce nombre d'abus. Rabelais ne s'inspire pas seulement de Folengo dont le vil Cingar crochetait déjà les troncs des églises. Les pratiques religieuses des pardonnaires montrent toute leur malhonnêteté grâce au détournement que le héros Panurge leur fait subir, en faisant la tournée des clochers parisiens. L'hypocrisie – le vol perpétré par les ecclésiastiques, dont l'Eglise et la crédulité du peuple s'accommodent – est montrée du doigt, puisqu'on peut acheter son pardon plusieurs fois, à l'entrée de toutes les églises, et donc dépenser des sommes importantes pour un résultat semble-t-il douteux. Quand Till

---

[50] Dans le *Quart Livre*, le conte de Basché montre que le clergé est encore visé, par l'intermédiaire de l'anecdote de F. Villon au sujet du frère Tappecoue. En cette occasion, le *Quart Livre* ajoutera aux cibles citées les juges paperassiers, larrons, gens de justice (« chicanous ») qui abusent de la crédulité du peuple, ainsi que des lois, pour extorquer de l'argent aux honnêtes gens.

[51] Rappelons que le roman picaresque est écrit à la première personne, et que la fiction se présente dès lors comme une forme de témoignage direct du gueux qui raconte ses voyages et ses aventures, en faisant alterner les faits et l'analyse.

[52] C'est sans doute dans cette perspective que Panurge est le mieux à même d'être qualifié, au vu de l'histoire littéraire, de précurseur du picaro. Nous avions déjà repéré certains traits communs, comme le réalisme, la grande diversité des mauvais tours, l'inversion de la notion d'héroïsme... La place importante du discours direct aussi bien chez Panurge que chez la figure du gueux espagnol semble d'autant plus convaincante, car il s'agit d'une donnée plus technique que thématique. Voir à ce sujet notre article, « Panurge, préfiguration du picaro » : à paraître à La Licorne (Poitiers) dans les Actes du Colloque « Mateo Alemán et les voies du roman au tournant des XVIe et XVIIe siècles », éd. M. Michaud.

s'improvise quêteur (histoire n° 20), grâce à un déguisement fait d'un drôle d'assemblage de vêtements et de la fabrication d'une fausse relique à partir d'un crâne déterré au cimetière, il montre que tout un chacun peut faire comme lui, et jette ainsi le discrédit sur le rite et le respect du costume. Il déclare dans son homélie que le crâne (qu'il dit être celui de Saint Brendan) lui a ordonné de bâtir une église avec l'or reçu des épouses non adultères. Entendant cela, toutes les femmes mariées donnent des offrandes, car ne pas en donner serait un aveu public d'adultère. L'hypocrisie de tous les fidèles qui se comportent de façon à écarter les soupçons de faute, et qui se soucient davantage du regard du voisin que du regard de Dieu, n'en sort pas indemne. La supercherie n'a pas seulement servi à enrichir le héros au dépens du peuple crédule, elle a montré que ni l'Eglise, ni les fidèles, n'échappaient à la manipulation, au mensonge, au déguisement.

Nous avons mentionné précédemment le désintéressement du filou, qui étrangement ne garde rien de ses gains illicites. Panurge dérobe des richesses à ceux qui en ont trop, mais les redistribue à des actions de charité (marier des vieilles femmes) ou d'intérêt collectif (imposer un bavoir aux mules pour préserver le pavé). Au passage, il dénonce des injustices, des détournements de fonds, comme les « choux gras », six mille florins, que le pape aurait amassés grâce à la croisade (P17, 278)[53]. Il démantèle en outre des mensonges, comme celui du boniment hyperbolique du marchand de moutons du *Quart Livre*. Les larcins de Panurge signalent en réalité d'autres filouteries, à grande échelle, et de fait beaucoup plus condamnables. Dans l'épisode, très significatif à ce propos, des moutons, Panurge, exaspéré par la rhétorique publicitaire, mensongère et agressive, du marchand, décide de se venger au moyen de l'argent. Il propose une bourse pleine de pièces d'or, de « nouveaulx Henricus » (Q6, 551), ce qui renvoie à une réalité concrète de l'époque[54], pour payer un seul mouton. Ainsi, notre personnage sacrifie volontiers ses finances pour donner une leçon à un imposteur, au point que Frère Jean trouve dommage d'avoir payé le marchand avant de le noyer. Il aurait mieux valu, selon lui, pour que l'aventure soit entièrement au bénéfice du farceur, que l'argent lui soit resté en poche. « C'est bien chié pour l'argent » répond alors Panurge. En effet, il envisage essentiellement l'épisode

[53] Nous avons évoqué ailleurs la confusion entretenue par Panurge dans le récit qu'il fait à Alcofrybas de son aventure avec le pape Sixte. L'incise « disoit il », ambiguë, laisse supposer que c'est le pape lui-même qui se vante d'avoir tiré de gigantesques bénéfices de la croisade. Voir notre première partie, chapitre 4, B 1.

[54] La valeur réelle de cette monnaie reste cependant tout à fait problématique, voire suspecte, comme l'a montré T. Cave dans son article « L'économie de Panurge : 'moutons à la grande laine' », *RHR* n° 37,

comme un divertissement désintéressé, qui le dédommage au centuple puisqu'il est réussi : il avait dit au début à Epistémon et frère Jean : « Retirez vous icy un peu à l'escart, et joyeusement passez temps à ce que voirez. Il y aura bien beau jeu... » (Q6, 550) ; il conclut ensuite l'ensemble en expliquant « j'ay eu du passetemps pour plus de cinquante mille francs » (Q8, 556). De même, les dépenses en procès bouffons avaient pour qualité principale, nous l'avons indiqué précédemment, d'être des « passetemps » (P17, 280).

On s'aperçoit dès lors que la nécessité vitale, qui oriente toute l'économie de Panurge, est le plaisir. S'il met en lumière des vérités peu avouables, c'est au moyen de la joyeuse facétie. Sa prodigalité s'inscrit comme l'inverse de l'avidité des possédants, et comme une revanche prise sur ceux qui cherchent d'une part à amasser, d'autre part à duper les « petits ». Cette louable justice sociale l'amnistie aux yeux de la morale[55], et l'apparente à un personnage rusé et inventif, capable de tourner la misère à son avantage, dans la lignée de personnages médiévaux comme Pathelin ou Renart. Si le personnage préfigure ainsi le picaro sans foi ni loi, cela ne l'empêche pas de se poser par ailleurs en apôtre de la vérité – ce que fait également le picaro à la faveur des digressions analytiques dont il émaille son récit. Ainsi, lorsqu'il envoie à la noyade le marchand de moutons et ses acolytes, il ne manque pas de les « prescher eloquentement » (Q8, 555). Rappelons qu'au début de l'épisode Panurge avait en quelque sorte prévenu le marchand par une remarque moralisatrice prônant la modération, et annonçant une issue inverse aux désirs du marchand :

> Vous n'estes le premier de ma congnoissance, qui trop toust voulent riche devenir et parvenir, est à l'envers tombé en paouvreté : voire quelque foys s'est rompu le coul. (Q7, 554)

Till faisait aussi profession de dire la vérité, les autres le reconnaissent lorsqu'ils se font duper. A la fin de la dixième histoire, Till explique aux villageois qu'ils ont eu tort de

---

1993, p. 7-24. A la lumière de cette mise au point, on est en droit de se demander si Panurge ne paye pas, en fait, en monnaie de singe, comme l'avait fait Cingar dans le roman de Folengo.

[55] T. Cave souligne à ce propos une fonction importante : le roman reconnaît que les talents du filou « représentent l'usage systématique d'un savoir pratique et nécessaire dont tout le monde, à ses moments et dans certaines circonstances, risque de se prévaloir » (« L'économie de Panurge... », art. cit., 1993, p. 12). Cette remarque rappelle la situation littéraire mixte des *Repues franches* : outre son aspect récréatif, la collection d'histoires a, selon J. Koopmans et P. Verhuyck, la fonction de guide ou de manuel à l'usage des appauvris, au sens où le livre expose une série d'astuces pour obtenir de la nourriture gratuitement dans diverses circonstances : « La manière d'avoir du poisson », « la manière d'avoir des tripes », « La manière d'avoir du pain (...) du vin »... (éd. cit., 1995, p. 44-45).

le croire quand il a prétendu qu'il serait capable de s'envoler d'un balcon, car il n'est pas un oiseau. Après ces paroles, il quitte le balcon, et laisse pantois les assistants :

> Lors tout le peuple se departit de la : l'ung le mauldissoit, l'autre rioit disant : « C'est ung malicieux, car il dist verité ». (p. 161)

Le personnage du fripon facétieux est de fait à la fois menteur et diseur de vérités, moral et immoral, généreux et voleur, gibier de potence et parfait compagnon. Il s'adapte à toute situation, qu'il renverse selon son bon plaisir tant il est habile à manier costumes, masques et discours. Face à de tels revirements, le sentiment ne peut être que partagé. Le narrateur en témoigne, montrant face à Panurge une réaction double, à l'image de l'ambiguïté de son interlocuteur. Alcofrybas ressent en effet envers Panurge autant d'inquiétude que de fascination : s'il l'admire, il n'oublie jamais de s'en méfier, si bien que leur complicité naissante ne peut être qu'ébauchée. Lorsque Panurge lui propose, à la manière des gueux picaresques qui lui succéderont, ce qui a toute l'apparence d'une association de malfaiteurs (« si tu vouloys te raislier avecques moy, nous ferions diables », P17, 280), Alcofrybas refuse fermement.

Cependant, il n'en reste pas moins son ami ; Panurge est avant tout dans le roman le parfait ami que Pantagruel a adopté immédiatement et sans conditions. N'est-ce pas un paradoxe intéressant de constater que le compagnon le moins recommandable de l'univers rabelaisien est finalement l'ami inséparable du sage prince humaniste ? Si Panurge est certes le plus fourbe de tous les personnages rabelaisiens, il n'en est pas moins le meilleur compagnon.

C. LE CHARME DE LA CANAILLE

En raison de son espièglerie, le gueux est un être solitaire. Il joue tant de tours à ceux qu'il rencontre que sa présence est un fléau. Les autres le craignent et le fuient. Inversement, il considère chaque individu comme un ennemi en puissance susceptible de le tromper. De Villon au picaro, le truand n'est serein nulle part, car il ne peut faire confiance à personne. Certains personnages vont cependant accueillir le fripon en connaissance de cause, tissant avec lui des amitiés provisoires, généralement conditionnées par la curiosité.

Ainsi, même un gredin comme Till s'attire la sympathie occasionnelle d'un évêque qu'il amuse :

> Sur ung jour alla Ulespiegle vers Bremen a l'evesque *qui moult l'aymoit*, car il faisoit tousjours *quelque chose merveilleuse* dont l'evesque *s'en rioit*. (Histoire 40, p. 216 ; nous soulignons)

Dans l'histoire 31, un marchand, qui l'aperçoit allongé dans une prairie, le prend à son service comme cuisinier et ne le renvoie qu'après avoir supporté quatre maladresses et fourberies importantes, dont il a quand même ri à chaque fois. Invariablement, le gueux allemand dupe même ses rares défenseurs. En fait, le cynisme radical et aveugle dont il fait preuve jusque dans ses relations d'amitié fait songer que le personnage de l'espiègle cherche perpétuellement plus astucieux que lui, dans une surenchère dont U. Langer affirme qu'elle est potentiellement infinie[56]. Le critique en déduit que l'étrangeté de l'espiègle tient à ce qu'il possède une habileté sans intelligence. Faute de prudence, ou du simple discernement qui permettrait au héros de ménager ceux qui lui témoignent de l'intérêt, les amitiés sont fragiles, donc fugaces. Les Pierre Faifeu, Lazarillo, ou Guzman connaîtront le même sort.

Néanmoins, un autre genre de fourbe se distingue par son amitié permanente avec un personnage important de l'œuvre. Cette catégorie abrite les personnages italiens et Panurge. Ces roués-là ne sont jamais seuls, mais forment avec leur compagnon un couple inséparable, composé d'un géant protecteur, et du « non géant » qu'est le fripon. Cingar est protégé par Balde, Margutte par Morgant, Panurge par Pantagruel. Rabelais s'inspire indéniablement, pour la répartition de ses personnages, de cette veine littéraire italienne. Cependant, ces couples n'en sont pas moins intriguants. Il convient de revenir sur les conditions de telles amitiés, en se demandant notamment quels sont les éléments qui motivent et maintiennent intactes ces paires inséparables, comment les instances sages souffrent les pratiques provocatrices du fripon, en somme comment la fascination l'emporte sur la répulsion qu'inspirent ces canailles.

[56] U. Langer, *Vertu du discours, discours de la vertu*, p. 159.

1. Le paradoxe du « parfait ami »

Naissance de l'amitié : le coup de foudre

L'amitié qui se noue entre Panurge et Pantagruel est d'emblée idéale, parfaite, et vouée à durer très longtemps, vu les termes dans lesquels elle est exprimée. Pantagruel, dès qu'il adresse la parole à Panurge qui pour lui est encore un étranger, étant nouveau venu dans la fiction, l'appelle « mon amy ». Ce n'est peut être pas extrêmement significatif, puisqu'il faut noter qu'il avait abordé avec les mêmes mots l'écolier limousin, lequel n'était pas appelé à devenir un quelconque ami. De fait, l'apostrophe « mon amy » est couramment utilisée dans l'œuvre comme une marque de bienveillance ou de respect, sans familiarité excessive vis-à-vis de l'interlocuteur[57] : Rondibilis et Hippothadée appellent ainsi Panurge. Dindenault, quant à lui, utilise cette apostrophe comme technique de vente : il importe de faire croire au client qu'il est un « ami »[58]. Alcofrybas s'adresse de cette manière affable au planteur de choux qu'il rencontre dans la gorge de Pantagruel. C'est dans cette perspective de politesse avenante que Pantagruel en use envers Panurge pendant tout l'épisode des langues étrangères, où « mon amy » est employé six fois[59]. Au cours du dialogue, Pantagruel précise également qu'il a « affection tresgrande de [lui] donner ayde à [son] povoir... » (P9, 246). Après l'exposition des treize langues, et lorsque Panurge a concédé qu'il était natif de la Touraine, Pantagruel réitère plus fermement son attachement au vagabond :

> par foy je vous ay ja prins en amour si grand que si vous condescendez à mon vouloir, vous ne bougerez jamais de ma compaignie, et vous et moy ferons un nouveau pair d'amitié telle que feut entre Enée et Achates. (P9, 249)

---

[57] I. R. Morrison signale effectivement que « dans *Pantagruel*, cette formule traduit d'habitude une relation de supérieur à inférieur, ainsi qu'une certaine affabilité de la part du supérieur » (« Aspects du dialogue dans *Pantagruel* », *ER* XXII, 1988, p. 123-135 : p. 130). Cette remarque, du reste, ne se limite pas au *Pantagruel*.

[58] Il est bien évident que dans de telles circonstances, le terme d'« ami » est aussi factice que l'expression « notre voisin », également employée par le marchand en complément de la première. Cependant, nous ne partageons pas les conclusions de V. Zaercher, qui juge que le retour de l'apostrophe et de ses variations en alternance avec « notre voisin » « contribue à montrer le repli sur soi du protagoniste et son incapacité à appréhender correctement le discours d'autrui » (*Le Dialogue rabelaisien, op. cit.*, 2000, p. 130). Il nous semble au contraire que les apostrophes « mon amy » servent la tactique du commerçant, et témoignent justement de son attention et de sa prévenance affectée envers son futur acheteur dont il entend, par ces amabilités, s'attirer les bonnes grâces.

[59] Contrairement au cas de Dindenault, l'emploi par Pantagruel du syntagme « mon amy » n'est pas sans suite après l'épisode de la rencontre. Dès lors, on est en droit de supposer qu'il ne s'effectue pas de manière purement formelle, mais qu'il indique réellement la naissance d'une amitié.

Le géant ne dit pas pourquoi il adopte Panurge de façon si exclusive : aucun autre personnage de sa compagnie n'a, à en croire ses paroles, une relation aussi privilégiée avec lui. En outre, l'immédiateté et le caractère définitif étonnent. La comparaison avec le couple mythologique synonyme d'amitié exemplaire, Enée et Achates, scelle en effet une union très solide.

Si l'on regarde comment se noue l'amitié chez les modèles italiens de Rabelais, on remarque que les choses se déroulent soudainement, de la même étrange et surprenante manière. Comme chez Rabelais, les deux personnages qui deviennent amis sont physiquement et moralement opposés. Les différences morales sont cependant les plus déroutantes. Après avoir fait l'inventaire des actes odieux auxquels se livre Cingar, Folengo dit que « Balde l'aimoit par-dessus tous ses autres compagnons », et il ajoute « parce qu'il estoit descendu de la race de Margut » (IV, 54). Si nous retournons donc à Margutte, dont les traces sont apparemment ce que Balde recherche et apprécie en Cingar, nous nous trouvons en présence d'un épisode encore plus singulier, et qui fait réellement songer au texte de Rabelais. Dès leur rencontre, à la croisée des chemins, Morgant accueille Margutte en lui assurant qu'il le prend sous sa protection[60] – comme Pantagruel cependant, Morgant ne sait encore rien du vagabond. Il lui pose donc des questions sur ses croyances, et sa vie. Suit le long monologue de Margutte, énoncé dans une langue très crue, pervertissant les proverbes en les déformant, foulant aux pieds les vertus les plus nobles, élevant au pinacle ses actes les plus bas, se vantant de forfaits monstrueux (le meurtre de son père notamment). Loin d'être choqué par l'aveu cumulé de tous ces crimes immondes et de ses convictions hideuses, Morgant déroute le lecteur par la spontanéité de sa réaction chaleureuse. Il faut dire que Margutte avait précisé qu'il n'avait qu'une qualité, la loyauté : celle-ci rachète-t-elle tous les défauts qu'il assume ? Il semble que non ; cette qualité ne détermine pas l'amitié que Morgant lui porte. En revanche, il l'aime pour sa parfaite infamie. C'est ce qu'il explique ainsi :

> Morgante alle parole è stato attento
> un' ora o piu, che mai non posse il volto;
> rispose e disse : – In fuor che tradimento,
> per quel ch'io ho, Margutte mio, raccolto,
> non vidi uom mai piu tristo a compimento;
> e' di che il sacco non hai tutto sciolto :

[60] c. 18, 114 : « Morgant dit : – sois le bienvenu / (...) si tu consens à être mon compagnon, / je te traiterai tout au long de la route comme l'exige mon devoir. »

non crederrei con ogni sua misura
ti rifacessi a punto piu natura,

144. né tanto accomodato al voler moi :
noi staren bene insieme in un guinzaglio. (c. 18, 143-144)
(...)
Io vo' con meco ne venga, Margutte,
e che di compagnia sempre viviamo. (c. 18, 145)[61]

L'évocation d'une amitié inséparable passe par les images de la laisse unique qui les relie, et celle des amis de cœur, dont le lien est éternel. Morgant adopte donc Margutte parce qu'il est parfaitement à son goût. Le personnage, chargé de toutes sortes de vices, est fascinant. Si l'amitié de Pantagruel pour Panurge n'est certes pas aussi paradoxale, car Panurge n'est pas un personnage aussi noir que Margutte, elle s'inscrit cependant dans cette lignée de paires totalement exemplaires d'amis que tout, apparemment, opposait.

Le sublime immédiat des comparaisons surprend, car le lien très fort qu'il signifie ne paraît pas vraisemblable : le géant ne connaît de l'autre que quelques aspects, qui ne suffisent pas à motiver une amitié aussi forte. Doit-on parler d'un « coup de foudre » ? U. Langer remarque à ce propos que l'amitié que déclare Pantagruel est déjà « déterminée *ab ovo* »[62] dans sa durée comme dans ses objectifs, même si le géant fait mine de laisser le choix à Panurge d'entrer ou non dans sa compagnie. Le critique ajoute que dans ces conditions, l'avenir est établi non pas à la manière d'une quête, mais plutôt comme la répétition du scénario initial de l'amitié dont le géant trace dès le départ les linéaments : tu ne seras jamais sans moi, nous formerons une paire, comme les autres couples illustres qui nous ont précédés.

Ainsi, la naissance de l'amitié en dit en même temps le caractère perpétuel. Il est vrai que cette amitié splendide ne manquera pas d'être réaffirmée, et de fait réactivée, par l'autre membre du couple. Panurge rappelle à plusieurs reprises dans l'œuvre la force des liens qui unissent les deux personnages, notamment lorsqu'il a quelque chose à demander à Pantagruel :

---

[61] « Attentif et immobile, pendant une heure / Morgant écouta ses moindres paroles, / puis il répondit : 'Hormis pour la trahison, / si j'en juge, Margutte, d'après ce que j'ai entendu, / il n'existe pas d'homme plus intégralement mauvais que toi ; / et tu ne m'as pas encore tout raconté. / Je ne crois pas que, si elle réessayait / de te concevoir, la Nature pourrait créer un homme / [144] si parfait et si conforme à mon goût : / nous serons bien ensemble, comme attachés sur une seule laisse. (...) [145] Je t'en prie donc, Margutte, viens avec moi, / et vivons éternellement en compagnie l'un de l'autre'. »

[62] U. Langer, *Perfect Friendship*, *op. cit.*, 1994, Introduction, p. 30 (nous traduisons).

> Je vous supply *par l'amour, que si long temps m'avez porté*, dictez m'en vostre avis. (T9, 377)
> Allons y ensemble, je vous supply ne me esconduire. Je vous seray *un Achates, un Damis*, et compaignon en tout le voyage. (T47, 494 ; nous soulignons)

Panurge reconnaît également leur amitié à la faveur qu'il a obtenue du géant. Il mesure la grandeur du sentiment de Pantagruel à l'aune du don, et son remerciement, après que ce dernier l'a rendu quitte de ses dettes, célèbre cette excellente amitié :

> si les remercimens doibvent estre mesurez par l'affection des biensfaicteurs, ce sera infiniment, sempiternellement : car l'amour que de vostre grace me portez, est fors le dez d'estimation, il transcende tout poix, tout nombre, toute mesure : il est infiny, sempiternel. (T5, 368)

Pantagruel rappelle à son tour leur amitié, qui par sa durée a encore gagné en solidité :

> L'amour que je vous porte *inveteré par succession de longs temps* me sollicite de penser à vostre bien et profict. (T16, 399 ; nous soulignons)

Ainsi, le modèle de l'amitié parfaite est donné par Pantagruel dès le début de leur relation ; non seulement il fonde leur amitié, mais il est respecté et sans cesse rappelé tout au long du livre suivant. Il est vrai finalement, comme le disait Alcofrybas, que Panurge est « gentil compaignon » (P15, 271), et « [illegible]mourant le meilleur filz du monde » (P16, 272). L'expression « mon Achates » [illegible]ulée par Panurge au cœur de la tempête à l'attention du narrateur, à un moment où il pense que l'heure de sa mort est proche (Q20, 588), rappelle l'amitié solide qui les a unis dans le *Pantagruel*. De ce fait, les autres personnages aussi l'apprécient pour cette qualité, comme en témoigne cette réponse de frère Jean à l'invitation que lui fait Panurge de l'accompagner chez Raminagrobis :

> Je le veulx (respondit frere Jan) bien voluntiers, pour l'amour de toy couillette. Car je t'ayme du bon du foye. (T21, 416)

Panurge est donc aussi l'ami de frère Jean, qui le lui rend bien. Les apostrophes affectueuses sont fréquentes entre les deux personnages, le meilleur exemple étant la liste des couillons adressée par Panurge à frère Jean. Aux environs de ce chapitre, Panurge s'adresse souvent au moine en l'appelant « frere Jan mon amy doulx » (T23, 422), ou « frere Jan mon amy » (T26, 434), ou simplement « mon amy » (T16, 398 ; T23, 422 ; T28, 442). L'expression, par son voisinage avec les précédentes, perd le [illegible]ens neutre qu'elle peut avoir par ailleurs, pour caractériser une réelle amitié, réitérée à chaque prise de parole, et qui sera un refuge dans le danger (le retour de l'apostrophe au cours de la tempête

l'atteste ; voir Q18-20, 582-588), comme elle est secourable devant la perplexité. Frère Jean répond du reste à Panurge avec les mêmes expressions, puisqu'on retrouve dans un échange parfait « Panurge mon amy doulx » (T27, 435), « Panurge mon amy » (T28, 441), « mon amy » (T27, 436 ; T28, 438 ; Q19-20, 585-588)[61] ; ces douceurs s'accompagnent de surnoms affectueux comme « couillon velouté », ou encore « mon bedon ». Panurge se rapproche en outre d'Epistémon dans le *Tiers Livre*, avec qui il partage quelques expériences divinatoires ; leur amitié se resserre, au point que Panurge l'appelle « mon antique amy », « mon compere » (T24, 424), ou encore « bel amy » (T47, 496). L'ami Pantagruel, le confident Alcofrybas, les complices frère Jean et Epistémon : Panurge est un joyeux compagnon, unanimement apprécié de la compagnie pantagruélique, en dépit de son comportement individualiste et farceur.

Un attachement curieusement parfait

L'amitié apparemment exemplaire qui lie Panurge et Pantagruel n'est justement pas sans accrocs. Non seulement les oppositions entre les deux amis sont réelles, mais la conduite de l'un des deux est impropre à entretenir correctement leur amitié. Pourtant, le sentiment semble rester intact, et l'attachement ne faiblit pas. Si la première étrangeté résidait dans la naissance de l'amitié, la seconde étrangeté se loge dans sa durée.

En effet, le comportement de Panurge ne remplit pas les conditions attendues en pareille circonstance, au point qu'il ne paraît pas préoccupé par les suites ou la durée de l'amitié qui le lie à Pantagruel. Lui-même affirme ne pas mériter les attentions dont il est l'objet :

---

[63] Au cours d'une étude menée sur les fréquentes occurrences de l'expression « mon amy » dans le discours de Panurge pendant la tempête, V. Zaercher estime que la répétition trop systématique de l'apostrophe en question fait planer un doute sur la sincérité des sentiments qu'elle signale : « le vocatif ne reflète pas toujours des sentiments véritables à l'égard de l'interlocuteur » (*Le Dialogue rabelaisien*, *op. cit.*, 2000, p. 127). Il faut pourtant concéder que frère Jean rend la pareille à Panurge : le retour de l'expression dans le discours du moine montre, d'après V. Zaercher, la noblesse de ses sentiments, puisqu'il accorde son amitié à Panurge malgré la couardise de celui-ci. Nous ne comprenons pas très bien comment le vocatif témoignerait, dans le discours de Panurge, de la lâcheté du personnage, tandis que dans celui de frère Jean, il traduirait la noblesse de cœur. Devant l'unisson d'une telle réciprocité, la distinction ne nous paraît pas pertinente. Si l'on tient néanmoins à démontrer par la reprise du syntagme la position dominante de frère Jean dans cet épisode, nous préférons considérer que celui-ci se livre à une reprise parodique de l'expression « mon amy », plutôt que de traiter la question en termes moraux.

> Vous me faictez des biens beaucoup, et trop plus que ne m'appartient, plus que n'ay envers vous deservy, plus que ne requeroient mes merites, force est que le confesse. (T5, 368-369)

Manifestement, cette amitié ne l'empêche pas d'agir en individualiste, pour son propre compte, sans se soucier ni des désirs des autres personnages, ni des injonctions qui lui sont faites, ou des conseils qui lui sont donnés. Les convictions de Pantagruel, il n'en a que faire. Ainsi, les préceptes du pantagruélisme sont peu respectés par le vagabond qui n'en fait qu'à sa tête. Rappelons par exemple que le pantagruélisme consiste notamment en un « mépris des choses fortuites », donnée importante que Pantagruel réitère à l'attention de Panurge lorsqu'il lui demande son avis :

> N'estez vous asceuré de vostre vouloir ? Le poinct principal y gist : tout le reste est fortuit et dependent des fatales dispositions du Ciel. (T10, 379-380)

Cependant, Panurge ne s'intéresse qu'à « tout le reste », au lieu de considérer sa décision : faisant fi des conseils éclairés de l'ami, Panurge s'attache pendant tout le *Tiers Livre* à tenter de percer le mystère du « fortuit ». De plus, si l'on se souvient que le pantagruélisme s'illustre en une « certaine gaieté d'esprit », qui se targue de ne jamais se fâcher ni se scandaliser, il apparaît clairement que Panurge ne s'y conforme pas, lui qui en maintes occasions dans le *Tiers Livre* se fâche et se scandalise de ce qu'il s'entend dire. Ainsi, Panurge reste l'ami le plus cher, bien qu'il ne respecte pas les choix de Pantagruel : c'est l'ami non pantagruélique.

En outre, il manque au devoir élémentaire que dicte l'amitié, à savoir l'assistance en cas de danger. Panurge est « Ucalegon », dit Pantagruel dans le *Quart Livre* (Q22, 592), c'est-à-dire « celui qui n'aide pas ». Le géant lui donne ce nom à la suite de l'épisode de la tempête, où l'apathie du peureux a été incontestable. Plus tôt, un autre exemple particulièrement marquant de l'abandon de l'ami au plus fort du danger a ponctué leurs aventures. La défaillance se situe pendant le combat qui oppose Pantagruel à Loupgarou, lorsque, sa lance brusquement rompue, Pantagruel appelle Panurge à l'aide en criant : « Ha Panurge, où es tu ? » (P29, 319). Panurge toutefois n'accourt pas pour répondre à cet appel, et, sans bouger, il dit aux géants qui l'entourent : « Par dieu ilz se feront mal, qui ne les departira. » ; tandis qu'il montre par cette réplique qu'il est conscient du danger encouru par son ami, il n'intervient pas. U. Langer, qui consacre une analyse complète à cet étrange épisode, rappelle que l'amitié épique suppose pourtant le sacrifice de l'un pour l'autre, qui passe par une aide inconditionnelle dans le danger, notamment au cours des batailles. Tous les auteurs anciens ou modernes lus à la Renaissance s'accordent à affirmer cette nécessité,

contenue dans la notion même de l'amitié[64]. L'attitude de Panurge représente donc un manquement grave aux règles les plus fondamentales de l'amitié, en même temps que l'annonce de la lâcheté du personnage dans les livres suivants, et la confirmation des soupçons que le lecteur pouvait nourrir concernant le vaurien, suite aux fourberies qui ont montré qu'il était imprévisible, mais plutôt disposé à mal faire. Il est voleur, cruel, dépensier, peureux, il le prouve maintes fois, et pourtant Pantagruel ne lui retire pas sa confiance. Sa morale de voyou, qui songe avant tout en l'occurrence à sauver sa peau, et non à la mettre en danger pour venir en aide à son ami, se réalise entièrement dans cette circonstance. L'amitié entre les deux héros est dès lors problématique et déséquilibrée[65]. Le lecteur est tenté de juger cette amitié comme excessive, et se demande ce qui peut encore la motiver, étant donné les importants manquements du fripon.

Il convient de retourner, une fois de plus, vers les modèles italiens de Rabelais, pour observer comment se déroule l'amitié des protagonistes. Lisant Pulci, nous constatons que l'amitié est constamment mise en perspective entre le géant et son vil compagnon, mais que leur relation n'en est pourtant pas moins houleuse. En effet, les motifs de fâcherie, voire de ressentiment, se multiplient dans le chant 19. Bizarrement, de manière tout à fait inattendue, c'est le géant qui fait le plus de farces de mauvais goût, parvenant ainsi à tromper le fourbe Margutte. A plusieurs reprises, alors qu'ils sont affamés, Morgant dévore tout le repas, profitant de l'absence de Margutte – qu'il écarte facilement le temps des agapes, en l'envoyant par exemple chercher de l'eau. Le schéma se reproduit cinq fois pendant le long périple dans la forêt, alors même que Morgant promet de ne pas recommencer. Mais le géant rompt à chaque fois sa promesse, à tel point que Margutte, toujours affamé et d'autant plus furieux qu'il s'est fait duper, menace de le quitter pour partir seul de son côté (c. 19 ; 62, 70, 87). En ces moments, l'amitié est des plus fragiles, elle est vraiment en péril. Pourtant elle survit, grâce à de nouvelles promesses. Plus tard, lorsque les personnages sont à la cour du roi, Margutte se comporte outrageusement envers la princesse, et Morgant lui en fait ensuite le reproche (c. 19, 141). Pourtant, une fois

[64] U. Langer, *Perfect Friendship, op. cit.*, 1994, ch. 3 : « The singular other : Rabelais's Pantagruel and Panurge » (p. 91-114). Les lieux communs de l'amitié, qui énoncent les droits et les devoirs de l'ami, sont développés par Cicéron, Ovide, Pétrarque, Alberti, dont U. Langer cite les écrits importants à ce propos (voir n. 9 p. 95).

[65] U. Langer la compare à ce titre à celle qui unit Don Quichotte et Sancho, Dom Juan et Sganarelle, Jacques et son maître. Dans ces relations apparaît l'aspect individualiste, peureux, insolent de ces valets modernes qui prennent parfois l'avantage sur leur maître, et s'affirment comme des aides finalement assez peu enviables (*Perfect Friendship, op. cit.*, 1994, p. 96).

encore, l'amitié n'en pâtit pas : au reproche se mêle un serment d'amitié (« tu m'es pourtant très cher »). Les deux personnages restent inséparables, en dépit des accidents qui ponctuent leur aventure commune. Curieusement, mais de façon réellement comparable, l'infidélité dont fait preuve Panurge n'a pas entaché l'amitié fervente que Pantagruel lui voue. Le gredin reste l'ami en tout état de cause, et, semble-t-il, quelles que soient les incohérences, ou inconvenances, de son attitude. Y aurait-il, ainsi, une tradition littéraire parallèle aux canons des amitiés épiques, qui la subvertirait à la manière burlesque, par une alliance déséquilibrée, périlleuse, semée d'accrocs ? L'amitié est parfaite alors que son parcours n'est pas parfait. La charité de Pantagruel est exemplaire, pour un être qui ne semble pas en être digne, d'autant que, de son côté, il n'est pas charitable.

Comment comprendre ce paradoxe ? U. Langer introduit d'abord la notion de *beneficium*, qui désigne le service désintéressé et gratuit. C'est le propre d'un héros christique comme l'est, selon E. Duval, Pantagruel, que de donner sans être certain de recevoir en retour. C'est même le signe d'une parfaite charité désintéressée que de donner en étant certain de ne rien recevoir en retour, comme c'est le cas ici, vu la canaille concernée par le don. E. Duval[66] considère ainsi que l'amitié que Pantagruel porte au coquin est la preuve de son « all-embracing *caritas* » : pour être parfaite, la « caritas » doit être contradictoire, en se confrontant à une épreuve limite. Certes, Panurge est dans cette perspective l'ami idéal capable de mettre en valeur la splendeur et la perfection de la générosité du géant. Le fait d'être capable de rester ami avec celui qui lui a prouvé à maintes reprises qu'il ne le méritait pas est le signe de la vertu du héros christique, selon E. Duval. L'amitié parfaite révèle au lecteur l'excellence de Pantagruel.

Cependant, il est bon de se demander ce que cette amitié nous dit de Panurge. Il est sans doute un peu rapide de considérer que la question est résolue lorsqu'on a dit qu'il s'agissait d'un simple voyou. C'est U. Langer qui répond admirablement à cette interrogation, en considérant la situation non seulement sous l'angle du *beneficium*, mais dans la perspective nouvelle donnée par l'idée de *fruitio*[67]. Cette dernière notion, insistant sur le plaisir (« enjoyment »), met au premier plan non le sentiment, mais la personne qui en est l'objet. Le plaisir consiste à ne désirer rien de plus que la personne dans l'amour

[66] *The Design of Rabelais's* Pantagruel, *op. cit.*, 1991, ch. 4, p. 71

[67] U. Langer, *Perfect Friendship*, *op. cit.*, 1994, p. 104-114. Nous reprenons dans ce paragraphe bon nombre des développements et analyses d'U. Langer, qui nous paraissent les plus pertinentes sur cette question problématique de l'amitié entre Panurge et Pantagruel.

qu'on lui porte ; cela revient à dire qu'elle est aimée pour elle-même, et non pour la valeur du sentiment, ou l'affirmation d'une quelconque vertu personnelle[68]. L'amitié apparemment « inutile » ou « gratuite » qui les rassemble est la preuve que Pantagruel aime en fait Panurge pour ce qu'est Panurge, car le géant n'en retire rien pour son bien personnel. Panurge n'est en effet pas rationnel, puisqu'il n'est ni complètement vertueux, ni tout à fait non vertueux. Ainsi, on peut aussi bien dire, selon les moments et les livres, qu'il y a tout à aimer en lui, ou qu'il n'y a rien à aimer : sa singularité, qui le fait varier incessamment et interdit toute stabilité, est précisément l'élément essentiel qui motive l'amitié de Pantagruel. Cette singularité, c'est celle de l'individu, qui simplement est. Avant toute signification supérieure, déduite de son comportement, Panurge n'est que lui-même, n'est pas signe d'autre chose, ne représente rien, il est chose, dit U. Langer, en ce que la chose ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même : sa « choséité »[69] est le fondement de l'apparition littéraire de Panurge, et c'est elle seule dans ce qu'elle a de plus simple et d'évident qui justifie l'amour inconditionnel que Pantagruel lui porte. Panurge, dans la relation d'amitié qui le lie à Pantagruel, n'est pas considéré par ce dernier comme un instrument, destiné à lui procurer une aide matérielle ou du panache moral. L'« imparfait ami », pourrions-nous dire, permet de dépasser l'impasse de l'amitié telle qu'on la pense à la Renaissance, à savoir une amitié fondée sur la ressemblance, et la répétition de soi en l'autre, selon la tradition aristotélicienne puis cicéronienne de l'*alter ego*, et que l'on rencontre de Boccace à Montaigne[70]. C'est cette imperfection qui fait de Panurge un parfait ami, plus parfait encore que les amis épiques ; le facétieux personnage n'est pas aimé en tant que moyen, mais en tant que fin, et pour lui-même.

[68] U. Langer rappelle à ce propos la distinction augustinienne entre les choses et les signes : certaines choses sont des signes d'autre chose et d'autres ne renvoient qu'à elles-mêmes, ne signifiant rien au-delà d'elles-mêmes. Il s'avère qu'il est plus aisé de jouir de celles qui ne mènent à rien d'autre, puisque la relation de plaisir suppose comme fin la chose même qui suscite le plaisir, non quelque chose de caché derrière elle. Le critique (*Perfect Friendship*, *op. cit.*, 1994, p. 110) fait allusion à *De doctrina christiana* (I, 2, 2).

[69] Nous traduisons ainsi « thingness », déjà placé entre guillemets dans le texte d'U. Langer (*Perfect Friendship*, *op. cit.*, 1994, p. 110).

[70] C'est l'interprétation de G. Defaux, qui joue sur l'anagramme « Pantagruel = Panurge + alt », pour prouver que l'un est l'alter ego de l'autre. Comme nous le montrerons dans les paragraphes suivants, la remarque n'a pas plus d'intérêt qu'une jongleries critique.

2. Une paire d'amis complémentaires

Néanmoins, si l'amitié peut être parfaite quand elle est à ce point gratuite, et recherche en l'autre uniquement ce qu'il a de singulier ou d'irréductible, il est vrai aussi que l'amitié connaît d'autres modalités, que la fiction rabelaisienne ne néglige pas par ailleurs. Aristote, dans l'*Ethique à Nicomaque*, détermine une typologie de l'amitié, qui lui reconnaît trois critères : l'utile, l'agréable, et la perfection. Nous avons traité du dernier, pour lequel la question du bien-fondé se posait, étant donné que les deux premiers ne semblaient pas remplis. Or, il importe, semble-t-il, de nuancer ce jugement, puisque les deux amis paraissent aussi liés par les critères de l'agréable et de l'utile.

L'agréable : de l'identité à la différence

Il est agréable de découvrir en l'autre un autre soi-même, ou une partie de soi-même. C'est ce que pensent Aristote et Cicéron. L'amitié de Pantagruel pour Panurge montre qu'il est tout aussi agréable de découvrir en l'autre quelque chose qu'on ne peut pas trouver en soi, qui est radicalement nouveau pour soi. Nous considérerons successivement ces deux approches.

G. Defaux traite de l'opposition entre Pantagruel et Panurge en expliquant que cette différence n'en est pas une. Il considère en effet que les deux ne font qu'un, Pantagruel étant l'origine commune des deux personnages. Rabelais aurait conçu le personnage de Panurge afin de concentrer en lui tous les mauvais aspects de Pantagruel, par le biais d'une sorte de transfert, qui s'est opéré lorsque Pantagruel a atteint l'âge adulte – suite à sa rencontre avec le vagabond, qui elle-même succède à la lettre du père. Ainsi, Pantagruel réaliserait le programme humaniste préconisé par la lettre de Gargantua, en se débarrassant des défauts (sophiste, glorieux...) qu'il avait jusque là. Panurge aurait hérité des travers douteux de Pantagruel, lequel serait suivi partout par sa partie perdue, son envers dont il s'est débarrassé pour devenir parfaitement sage. De fait, Panurge est condamné à être « l'autre » de Pantagruel, une forme de déchet, son côté obscur, toujours dans son ombre. Les lettres du nom de Pantagruel viennent corroborer la théorie du critique, qui affirme finalement grâce à une anagramme, que Pantagruel = Panurge + alt, « alt » signifiant

« alter »[71]. Panurge est l'autre de Pantagruel. Cette manière de chercher des points communs entre les personnages tente de définir les conditions de leur amitié. Cependant, les analyses établissent une ligne de partage qui paraît un peu schématique, voire réductrice, divisant entre les personnages le bien et le mal, si bien qu'elles ne nous semblent pas rendre compte de la complexité de la nature de chacun, et encore moins des relations entre les protagonistes. Finalement, il est difficile de comprendre d'après ces conclusions ce qui rapproche les deux personnages, puisque apparemment, l'un incarne ce que l'autre rejette : tout les oppose, jusqu'à leur statut actantiel. Tandis que Pantagruel est le héros exemplaire de l'œuvre, les jugements de G. Defaux font passer Panurge pour un simple prétexte, en lui retirant pratiquement son statut d'actant, lorsqu'il estime que Panurge a « été introduit dans le récit essentiellement pour reprendre le premier personnage de Pantagruel ».

Il nous semble plus vraisemblable de considérer que les personnages partagent une forme de goût commun pour la diablerie. On se rappelle que, dans la tradition folklorique, Pantagruel est un diablotin (né de Proserpine, la mère de tous les diables) qui jette du sel la nuit dans la gorge des ivrognes pour aiguiser leur soif et la rendre inextinguible. Le géant de Rabelais hérite de l'aspect facétieux du personnage traditionnel de Pantagruel, même s'il ne se livre pas à de telles farces. S'il n'avait pas l'esprit joueur et badin, comment rirait-il en effet des calembredaines que lui raconte Panurge dans le premier livre ? Les murailles de Paris, l'histoire de la vieille et du renard, la déconfiture de la dame de Paris, les considérations grivoises sur les femmes de la cour du roi Anarche, tout le fait rire, ou le réjouit. Le héros éponyme du *Pantagruel* aime à plaisanter, à se faire raconter des fables, il rote, pisse et pète joyeusement, et accueille avec bienveillance les motifs de farce et de plaisanterie. Il est encore le géant populaire croquemitaine, qui déclare manger les petits enfants (P26, 306). Il trouve ainsi logiquement en Panurge un complice, à peine plus effronté que lui : « Fuis les compaignies des gens esquelz tu ne veulx poinct ressembler », disait Gargantua à son fils (P8, 245). De même, Margutte n'est pas si éloigné d'un Morgant qui tout compte fait n'a été que récemment converti, et qui aime encore, comme il le montre dans le chant 19, à jouer de mauvais tours, même à son ami le plus cher. Toujours plaisantin à ses heures, et riant de bon cœur de la machination ourdie par Margutte pour piller l'aubergiste « Dormeur », Morgant est, de surcroît, aussi terriblement glouton que

[71] Pour les analyses de G. Defaux citées dans ce paragraphe, voir *Rabelais agonistes*, *op. cit.*, 1997.

son compagnon. Rappelons qu'il n'est pas choqué par les crimes de ce dernier, et que c'est finalement pour n'avoir pas résisté à la tentation de faire une farce stupide à Margutte que Morgant provoque la mort de son compagnon.

L'amitié d'un supposé sage avec un vaurien montre que le sage n'est peut-être pas si sage qu'il y paraît. Sa fantaisie, ou son goût pour la facétie, se traduit dans le fait qu'un vaurien soit pour lui une agréable compagnie : un tel ami le trahit.

En effet, le personnage prudent, sage, avisé, côtoie celui qui représente son envers. Les personnages, inséparables, représentent deux formes d'humanité possibles, entre lesquelles l'auteur se refuse à trancher, suppose M. Bastiaensen[72]. L'hypothèse est séduisante, car elle permet de fournir une interprétation plausible au parallélisme lisible dans le *Pantagruel* entre les deux amis, et de comprendre le bien-fondé de cette dualité complémentaire que nous avons mis en perspective, sans pour autant se situer sur le plan moral. Ainsi, le critique considère Pantagruel et Panurge comme les « deux faces indissociables d'une même médaille », image qui nous paraît éclairer avec justesse les liens entre les deux amis.

Toutefois, ils sont aussi tellement proches, qu'on peut considérer que cet envers figure la tentation, permanente et tangible, d'exercer l'habileté du prudent à des fins honteuses. Aristote, dans l'*Ethique à Nicomaque* (VI, 13) considère que le modèle du prudent est le « phronimos », le politique qui doit savoir saisir l'opportunité pour exercer sa vertu. Pourtant, il distingue la prudence (« phronèsis »), habileté occupée à la délibération en vue d'un bien, de l'habileté (« deinotes »), forme d'intuition, de juste coup d'œil, qui repère l'opportunité lorsqu'elle se présente, mais s'exerce en vue d'un but proposé, individuel, non obligatoirement vertueux. C'est là ce qui définit le « panourgos » : le panurge est un madré, un coquin, un « individu paré de l'inquiétant prestige d'une intelligence trop souple »[73], qui se manifeste comme un redoutable voisin du prudent. Il représente le risque qui menace le prudent, l'ornière attirante dans laquelle il pourrait tomber. Dans cette perspective, la présence de Panurge comme ami inséparable de Pantagruel serait pour Rabelais une manière de montrer le voisinage des deux notions, la

---

ch. V, p. 310-311

[72] Dans sa conclusion à l'article précédemment cité : « La rencontre de Panurge », art. cit., 1974, p. 564.

[73] C'est ainsi que M. Detienne et J.-P. Vernant définissent le « panourgos », dans leur conclusion (*Les ruses de l'intelligence, op. cit.*, 1974, p. 305).

prudence et la *panourgia*, et l'amitié des deux compères formerait une sorte d'allégorie de la tentation, toujours présente pour le sage, de mal se conduire à l'exemple du fripon. Les deux personnages sont dès lors interdépendants, car ils représentent deux applications opposées de l'habileté, qui parfois se confondent : Panurge montre qu'il est capable d'exercer son talent à bon escient lorsqu'il fomente une ruse guerrière digne d'un stratège, qui débarrasse la compagnie de Pantagruel d'un grand nombre de cavaliers. Inversement, quand Pantagruel s'amuse du vilain tour grivois joué par Panurge à la dame de Paris, il bascule dans la séduction de la *panourgia*. L'amitié est donc fondée sur le sentiment qu'il est agréable pour Pantagruel de passer son temps en compagnie d'un individu douteux, parce qu'il montre la voie à ne pas suivre, laquelle est cependant bien tentante, à la fois parce que le géant y trouve du plaisir, et aussi parce que c'est un jeu. Bien plus, le gredin a son utilité dans la fiction, de même que Pantagruel est indispensable à Panurge. L'amitié est donc également fondée sur le critère de l'utile.

L'utile : un échange de qualités

Outre son rôle évident de soutien matériel, assurant au gueux le gîte, le couvert et l'habit, Pantagruel est autrement utile à Panurge. Leurs conversations sont nombreuses, les échanges dans le premier livre donnent souvent la parole à Panurge, afin qu'il raconte quelque anecdote amusante. C'est l'un des principaux plaisirs offerts par cette amitié réciproque : l'un aime parler, et l'autre aime écouter. Dans une telle configuration, il est clair que Pantagruel est utile au conteur infatigable qu'est Panurge, parce qu'il représente son premier et plus fidèle public. Pantagruel est de la sorte toujours prêt à entendre, à apprécier ce que dit Panurge. Le géant gratifie ce dernier d'un regard admiratif, il rit dans un contexte d'indulgence bienveillante qui encourage dès lors le rusé à outrepasser certaines limites.

Néanmoins, Pantagruel représente également la voix qui rappellera quelles sont ces limites. Dans le *Tiers Livre*, il montre la norme interprétative après les consultations, et s'interdit de rire de tout : « Vous (...) jà ne m'en ferez rire », dit-il au sujet de l'histoire de la sœur Fessue (T19, 411), signifiant par là que l'hypocrisie monacale n'a rien de drôle. De fait, l'utilité du géant se manifeste dans le fait qu'il n'abandonne pas son ami à ses « mauvais » penchants, et le détourne de l'abjection s'il s'éloigne trop de la juste mesure. C'est sans doute grâce à cette amitié très particulière que Panurge n'est pas un gueux

comme les autres – et qu'il se distingue notamment de la noirceur de son futur cousin le picaro. Certes, en n'adoptant ni les postures communes, qu'il tourne en ridicule, ni les opinions convenues, qu'il déjoue, Panurge s'expose au reproche majeur d'hérésie. Le personnage fonde sa singularité sur cette liberté affirmée vis-à-vis des cadres trop rigides mis en place par les institutions, c'est-à-dire sur sa marginalité. Mais il possède, contrairement au picaro, des compagnons qui le lui font épisodiquement remarquer : Alcofrybas, mais aussi frère Jean (après l'épisode des moutons) lui signifient qu'il se damne en agissant et en pensant de la sorte. Ces remontrances n'ont pas, il est vrai, le pouvoir de le faire changer d'attitude, car elles ne l'éloignent pas complètement de la voie de la friponnerie. Mais on ne peut s'interdire de penser que ce qui le sauve, par rapport à son successeur libre penseur le picaro, c'est sans doute le fait qu'il soit bien entouré : contrairement au picaro, généralement trompé par les compagnons qu'il rencontre, Panurge est d'une certaine façon « protégé » par la compagnie pantagruélique, qui refuse la tentation du mal, en lui laissant tout de même l'espace d'une parole libre, cultivée pour son originalité, mais isolée dans son hérésie. La grande différence qui sépare Panurge du picaro, semble-t-il, c'est le fait que la loi du roman picaresque soit celle, déviante, malfaisante, du picaro devenu héros principal, tandis que celle du roman rabelaisien demeure le pantagruélisme, doctrine généreuse et bienfaisante au sein de laquelle Panurge est un personnage parmi d'autres.

Si Pantagruel ne trompe pas, ne trahit pas Panurge, et ne faiblit pas devant ses penchants lorsqu'ils s'avèrent fourbes, réciproquement le garnement représente une instance utile pour le géant. Il est bon d'avoir le rusé de son côté : remarquons que grâce à cette amitié, Pantagruel n'est pas victime de ses fourberies. C'est un premier point, peut-être accessoire, mais qui en sous-tend un second : avoir un esprit malin à ses côtés permet assurément aussi de résoudre les énigmes que le géant n'aurait pu démêler seul. L'exemple de la bague en « diamant faux » est à ce titre riche d'enseignements. Panurge possède indéniablement une connaissance que ne détient aucun autre personnage de la compagnie, cette ruse qui se nourrit de la science, mais qui ne saurait se réduire à des contenus savants : Panurge complète efficacement le savoir d'Epistémon, la rapidité de Carpalim, l'agilité de Gymnaste, l'activisme de frère Jean. Son intelligence intuitive se met au service de Pantagruel, en échange de la protection matérielle et morale exigée par son besoin de survie.

Enfin, il convient de souligner que Panurge est utile à Pantagruel parce qu'il occupe auprès de lui la fonction, en quelque sorte, d'amuseur. Il est toujours prêt à raconter une anecdote pittoresque, à faire un calembour, à équivoquer, à tout propos et à tout moment. Ce rôle ne se limite pas au *Pantagruel*. Il est encore très actif dans ce domaine pendant le *Tiers Livre*, lorsqu'il alimente par exemple ce vertigineux blason du fou en forme de dialogue avec le géant, dans le *Quart Livre*, qui le voit faire de nombreux calembours en présence des Ennasins, jouer sur les mots devant les paroles gelées, raconter des contes artistiquement emboîtés chez le seigneur de Basché ; le *Cinquième Livre* enfin fait de Panurge un poète, capable par ailleurs par son astuce de libérer tous les voyageurs de l'emprise de Grippeminaud. Panurge est donc un beau parleur rusé dont les actions audacieuses rendent service aux autres, soit parce qu'elles les amusent, soit parce qu'elles réalisent ce que les autres n'oseraient pas dire ou faire. L'insolence et l'excentricité du personnage l'autorisent à agir quand les autres restent muets. Ainsi, il est seul capable de prononcer ces paroles inconvenantes qui représentent des provocations insignes envers les pouvoirs en place. Les réparties de Panurge contre les Papimanes, dans le dialogue qu'il partage avec Homenaz, remettent en question le pouvoir et la légitimité des décrétales. Le coquin dit des vérités qui sont bonnes à dire mais qui ordinairement restent tues, nous l'avons évoqué précédemment, parce que son excentricité le lui permet. L'utilité ultime du personnage de Panurge, dans la compagnie pantagruélique comme dans la fiction rabelaisienne, s'inscrit dans la faculté d'assumer un discours libre, sous le masque d'un voleur de grand chemin impertinent dont la parole est jugée peu fiable.

Le nom de picaro s'applique finalement dans la critique littéraire aux « aventuriers de toute catégorie, qu'aucun scrupule n'embarrasse et qui courent le monde, vivant en marge de la société, et autant qu'ils peuvent, à ses dépens. »[74]. Il est difficile de ne pas reconnaître en Panurge une préfiguration de ce type littéraire. En effet, il reste le seul personnage rabelaisien à être aussi vivement confronté à la réalité économique, le seul à présenter le trait distinctif du manque d'argent dans son statut d'actant. La transgression des interdits sociaux, marquée d'abord par le refus des usages linguistiques normatifs,

marque par ailleurs le personnage dans la majeure partie de ses prises de parole. Il choque et annonce déjà ainsi le type de langage marginal et bas qu'adoptera le gueux picaresque, s'inscrivant en faux par rapport aux pudeurs sociales, aux codes linguistiques. L'excentricité, définie comme le refus du centre, ou la recherche des limites, c'est-à-dire la résistance au « juste milieu », caractérise Panurge dans son image de gueux, et d'ami non conventionnel.

La problématique de l'amitié entre Panurge et ses compagnons est en effet conditionnée par le fait que le gredin soit un personnage peu recommandable, et que dans le même temps la compagnie pantagruélique n'ait rien, au contraire, d'une association de malfaiteurs. De fait, lorsque Pantagruel adopte Panurge sans condition, Rabelais en fait une paire d'amis étrange, où chacun ne trouve pas en l'autre son semblable et son reflet, mais plutôt son complément manquant. C'est parce qu'il est si différent de Pantagruel que Panurge est si précieux. Il fournit un contrepoint narratif extrêmement fructueux pour l'auteur. La principale qualité de Panurge dans la répartition des personnages et des discours est de fournir un essentiel rebours à toutes les paroles, et à tous les comportements. Il serait dès lors décevant que le fourbe devienne bon, et rentre dans le moule fourni par le modèle que représente Pantagruel.

L'anticonformisme de Panurge représente donc son intérêt essentiel, et s'il fait de lui un personnage qui peut être reconnu, par de nombreux aspects, comme la figure archétypale du gueux, il est toutefois possible de les interpréter aussi selon un nouvel angle de vue. Le fin malicieux qui joue des tours dont il ne retire aucun gain matériel, qui amuse son seigneur par l'audace de ses bons mots, qui reste à son service mais qui semble cependant ne rien entreprendre pour préserver cette amitié, qui porte sa livrée pendant un temps, dont l'avis est sollicité pour les grandes décisions, mais qui affecte toujours les choses d'un regard décalé, excentrique ou extravagant : un tel personnage dessine un profil dont les traits se superposent à ceux du fou de cour. Inséparable de son protecteur, il est certes insolent et provocateur, mais demeure toujours innocent.

[74] Nous citons ici la définition synthétique de G. Reynier (*Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Paris, 1914, p. 1), citée par R. Démoris comme un juste point de départ à son étude sur *Le roman à la première personne* (Paris, A. Colin, 1975, p. 14).

CHAPITRE 9

LES FREDAINES DU FOU

Compte tenu de la marginalité souvent déconcertante des pratiques langagières ou interprétatives du personnage de Panurge, il ne semble pas incongru de le situer dans la tradition du fou littéraire.

Notons avant tout que Panurge est le seul personnage qui témoigne d'une sympathie aussi marquée et entière pour le fou Triboullet, qu'il rencontre à la fin du *Tiers Livre*[1]. Celui-ci est placé en dernière position, ce qui peut lui faire assumer une fonction conclusive, couronnant par sa folie les avis les plus et les moins savants énoncés jusque là[2]. Dès l'annonce de la rencontre, Panurge montre des signes d'aise : « Il m'est advis que le boyau m'eslargit. Je l'avois nagueres bien serré et constipé » (T38, 470). Suite au blason – hommage anticipé nourri de 208 qualificatifs – qu'il en fait avec Pantagruel, Panurge manifeste son impatience de rencontrer le fou : « Allons vers luy sans sejourner. De luy aurons quelque belle resolution, je m'y attends » (T38, 473). Enfin, après la consultation, il affirme se compter au nombre des fous, et estime qu'il ressemble à Triboullet, car tout le

[1] Alors que nous nous proposons d'évoquer les recoupements entre le personnage de Panurge et la figure traditionnelle du fou, nous ne partageons pas les thèses de M. Screech. Celui-ci voit en effet une différence irréductible entre le fou Triboullet, qui représente selon lui une bonne folie (tout comme Bridoye, il est un « fou chrétien »), et le fou Panurge, image de la mauvaise folie, celle qui s'égare. Selon le critique, tous deux n'ont rien de commun, car tandis que le premier fou est prophétique, et qu'il énonce des paroles vraies, le second se laisse séduire par l'erreur, et s'y complaît. M. Screech suggère donc qu'il sait qui se trompe, et où se trouve le vrai... D'après ces classements, la folie du Panurge « mélancolique » et « forcené » s'oppose aussi à la « sagesse syncrétique » de Pantagruel (*Rabelais*, *op. cit.*, 1992, p. 337-364).

[2] Ce choix n'est pas innocent de la part de l'auteur, qui en offrant au fou le mot de la fin, peut laisser supposer que toutes les sciences invoquées précédemment n'étaient que folies.

monde est fou, différents arguments le prouvent. Dans l'œuvre rabelaisienne, seul Panurge tient ce genre de discours :

> Non que je vueille impudentement exempter du territoire de follie. J'en tiens et en suys, je le confesse. Tout le monde est fol. En Lorraine Fou est près Tou par bonne discretion. Tout est fol. Solomon dict que infiny est des folz le nombre. (...) Et fol enragé serois, si fol estant, fol ne me reputois. (T41, 493)

Le fou est toutefois un personnage multiple à la Renaissance, de sorte que le terme apparaît dans des contextes très divers. La variété des discours qui traitent de la folie en témoigne. En dehors de la création littéraire, l'étude de J.-M. Fritz a eu le mérite d'en distinguer trois principaux, le discours médical, le discours juridique et le discours théologique[3]. Chaque domaine propose alors « son » fou, si bien qu'il est délicat de parler du fou en général, tant il y a de fous particuliers.

Le mot « fol »[4], nom ou adjectif, est polysémique, en raison des nombreuses étymologies dont il peut être issu : le mot français « fol » désigne à lui seul une multitude de types de fous. Son nom pourrait venir du mot latin « follis » – le terme signifie « soufflet », et caractérise donc de même un individu creux et rempli d'air[5]. Pour désigner un fou, la langue latine dispose également du terme « stultus » (le sot) ; on trouve encore, selon le classement juridique en trois catégories des dérangements mentaux, le « furiosus » et l'« insanus » (le fou furieux et violent), celui qu'on appelle « mente captus » ou « demens » (l'innocent demi-fou). Enfin, le latin connaît le terme « fatuus », que nous traduisons aussi par « fou » – le « fatuus » est proche du « stultus », c'est un simple d'esprit[6]. En outre, le vocabulaire s'enrichit de « morio », « joculator », « buffo » ou « goliardus » qui tous désignent le jongleur itinérant ou l'amuseur permanent qui est employé à la cour d'un prince, qui porte aussi le nom de « fou » du roi. « Fol » est donc un

---

[3] Jean-Marie Fritz, pour l'époque médiévale, les a étudiés successivement et en a montré les possibles points de rencontre, avant de les comparer au discours littéraire, dans *Le Discours du fou au Moyen Age* (Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1992).

[4] Seul le mot « fol » est employé au Moyen Age et au XVIe siècle ; cependant nous utiliserons la forme actuelle « fou » dans la suite de notre étude pour désigner ce type de personnage.

[5] Le lien étymologique entre « fol » et « follis » est souvent discuté. Malgré la ressemblance des termes, le sens de « follis » (soufflet, bourse de cuir) ne peut être rattaché que métaphoriquement à celui de « fol ». Les dictionnaires étymologiques ne sont pas d'accord sur ce sujet. Voir les éclaircissements d'A. Stegmann (« Sur quelques aspects des fous en titre d'office dans la France du XVIe siècle », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles-Paris, Vrin, 1976, p. 53-73 : n. 5 p. 54).

[6] Ces trois catégories définies par les juristes de la Renaissance sont détaillées par P. Foriers dans son article « La condition des insensés à la Renaissance » (dans *Folie et déraison à la Renaissance*, p. 27-40).

terme générique, à employer avec d'autant plus de précaution qu'il peut renvoyer à des réalités très différentes.

Avant tout, une ferme ligne de partage distingue le fou réel du fou littéraire, le second étant une représentation du premier. Le fou dit « réel » favorise la création littéraire et iconographique qui s'en inspire. Mais lui-même présente de multiples facettes qui peuvent coexister ou s'exclure. Pour plus de commodité, nous ferons une distinction entre les fous permanents et les fous temporaires ; les premiers se divisent encore en deux catégories, selon qu'ils sont « fol de nature » ou pas. Les « fols de nature » sont les individus qui présentent une pathologie incontestable, les malades. Les médecins du corps et de l'âme s'en occupent, ainsi que les juristes qui peuvent décider de les confier à des hommes sains d'esprit en les mettant par exemple sous curatelle. La société tout entière est concernée par ces fous aux déviances menaçantes, potentiellement criminelles (risque de violence tournée vers les autres ou vers soi-même), ou simplement gênantes pour l'ordre et le bon fonctionnement des institutions (lesquelles sont ignorées par le fou qui ne connaît aucun interdit). La deuxième catégorie de fous que l'on peut rencontrer dans la réalité concerne les fous de cour. Ceux-ci peuvent être de vrais fous, mais ce sont le plus souvent des hommes sains (comédiens ou savants) qui simulent la folie. Etre « fou » est une charge sociale, véritable profession qui consiste à être attaché à un grand de ce monde, laïc ou ecclésiastique, et à l'accompagner partout. La principale fonction du fou « en titre d'office » est de divertir son seigneur par des bons mots, des cabrioles, ou des obscénités que lui seul est autorisé à prononcer, car son statut de fou le dispense des obligations dues à la bienséance. Etre d'exception, il est revêtu d'un habit d'exception, dont les attributs principaux sont le costume bariolé, le plus souvent bicolore, la marotte, le capuchon à grelots[7]. Foncièrement joyeux, parfois malgré lui, il est associé au rire. Il propose ainsi un exutoire au sérieux de la cour, mais aussi à la peur que pouvait faire naître le fou pathologique : il en représente une image bouffonne[8]. Son discours est insensé et il joue très bien son rôle de fou : à le voir et à l'entendre, on ne doute pas d'être en présence d'un fou.

[7] Nous simplifions infiniment pour cette présentation d'ensemble, que nous serons amenée à préciser et à affiner, voire à nuancer, dans les pages qui suivent. Nous reprenons ici dans leurs grandes lignes les études de M. Lever (*Le Sceptre et la marotte. Histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983), et d'A. Stegmann (« Sur quelques aspects des fous... », art. cit., 1976).

[8] Les grelots seraient un souvenir de la crécelle agitée par le « fol de nature » pour signaler sa présence ; en ce sens, le fou de cour est déjà une forme de représentation du fou pathologique.

Tels sont les fous permanents ou du moins durables. Or, la société de la Renaissance connaît aussi des fous temporaires, en la personne de ceux qui envahissent les rues et montent sur les scènes à l'occasion des fêtes carnavalesques, également appelées fêtes des fous. Ces fous de carnaval sont des fous périodiques, qui reviennent de manière cyclique à chaque festivité débridée, et qui se caractérisent par leur nombre. Il ne s'agit plus d'une folie d'exception, mais d'une collectivité de fous. L'initiative, venue d'un rite socio-religieux, se multiplie : des compagnies ou confréries réunissent ces hommes et ces femmes déguisés en fous et organisent des défilés ou des spectacles[9]. Le déguisement de fou permet toutes les exubérances, et toutes les outrances que l'on s'interdit le reste du temps : l'état de fou est lié à une libération dans laquelle les lois de la bienséance ou du royaume sont tantôt simplement enfreintes sans crainte du châtiment, tantôt délibérément inversées. Les fous des fêtes, simulant la folie réelle, connaissent l'impunité. Ils montrent, comme les fous de cour, une représentation de la vraie folie. Car le vrai fou, en raison de son inconscience de ce qui est bien ou mal, échappe à tout jugement moral, et par conséquent il ne peut être puni. L'innocence foncière du fou provient de ce que le discours juridique précise qu'il n'est pas responsable de ses actes, mais qu'il est plutôt victime de son mal qui l'empêche de discerner le bien du mal, l'interdit du permis. Nous retiendrons que contrairement aux « fols de nature », les fous de la fête sont si nombreux qu'ils font passer la folie pour la norme, inversant donc temporairement le rapport entre folie et anormalité ou singularité. Chacun peut être fou[10].

Nous avons donc distingué, en les isolant pour des besoins de clarté, trois figures côtoyées par les hommes de la Renaissance, et confondues sous le même vocable de « fou » dans le langage : deux états durables, dans lesquels s'identifient premièrement le « fol de nature », montrant une pathologie d'ordre psychiatrique, et deuxièmement le fou de cour, qui a pour profession de simuler la folie pour amuser son prince ; enfin un état temporaire et épisodique, associé à des dates précises du calendrier et à l'idée d'une festivité partagée : le temps que durent ces moments d'exception, les membres de la fête se

[9] Pour plus de précisions sur ces confréries de fous, voir M. Lever (*Le Sceptre et la marotte*, *op. cit.*, 1983, p. 79).

[10] J.-M. Fritz analyse le passage du Moyen Age à la Renaissance en expliquant que la notion de fou passe du masculin singulier au masculin pluriel : tandis qu'au Moyen Age le fou est rare et solitaire, la folie devient pléthorique à la Renaissance, car les fous envahissent les fêtes – au même moment, ils apparaissent davantage sur les représentations iconographiques (M. Foucault en fait également la remarque, dans *Histoire de la folie...*, *op. cit.*, 1972, p. 24). La Renaissance marque ainsi selon J.-M. Fritz l'âge du fou prolifique (*Le Discours du fou...*, *op. cit.*, 1992, ch. 4, p. 87-109).

déguisent en fous et agissent comme s'ils étaient fous, tandis que la folie est élevée au statut de modèle.

La littérature et les arts graphiques offrent des représentations de ces images de « fous » tirés du réel, qui eux-mêmes représentent certains aspects de la « vraie » folie. Ces représentations artistiques secondes traitent la folie selon ce qu'en disent les différents discours (médical, juridique, théologique) et selon différentes formes de temporalité (la folie est tantôt traitée comme une péripétie pour le héros, tantôt comme un simple déguisement temporaire, tantôt comme un état définitif[11]). La création artistique intègre ainsi les variables attachées au personnage du fou en opérant un choix construit en fonction de l'univers fictif dans lequel apparaît ledit fou. Le codage minimal qui fait reconnaître un fou dans les œuvres graphiques ou littéraires consistera dès lors en un costume et un comportement hors-norme. Apparence et conduite délivrent alors aux autres personnages, au lecteur ou au spectateur, l'image d'un écart par rapport à la norme ou aux règles de conduite prescrites dans une situation donnée, voire d'une radicale inversion des codes et des attentes normatives.

Rabelais a de bonnes raisons de bien savoir ce qu'est un fou, selon les différentes approches de l'époque : n'est-il pas médecin, et ami du juriste Tiraqueau, n'a-t-il pas côtoyé le discours théologique concernant la folie lorsqu'il a été moine ? En outre, il a fréquenté des cours princières et ecclésiastiques, il a donc été en contact avec des fous de cour. Le personnage de Panurge montre par bien des aspects qu'il a été nourri des multiples discours concernant la folie, et imprégné des images littéraires des fous le précédant : Rabelais est aussi bien sûr lecteur des soties, et d'Erasme, de la *Nef des fous* de Sebastian Brant ou des aventures de Till Ulespiègle, dont la conduite peut être classée parmi celle des fous[12]. Rabelais ne peut manquer de connaître les bois gravés qui accompagnent ces œuvres, ni les représentations iconographiques qui leur sont contemporaines, émanant de Dürer, Holbein, Bosch ou Bruegel l'Ancien. Le type littéraire du fou est populaire, et des rapprochements avec les textes comme avec les représentations graphiques montreront que si Rabelais offre à Panurge une silhouette, une conduite, un

[11] Voir les détails donnés par J.-M. Fritz, qui analyse différents exemples littéraires dans son chapitre II (*Le Discours du fou*...*op. cit.*, 1992, p. 241-274).

[12] Ainsi, Joël Lefebvre intègre cette œuvre à son étude sur *Les Fols et la folie. Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance* (Paris, Klincksieck, 1968), aux côtés de celles de S. Brant et d'Erasme.

discours si insolites, c'est sans doute une manière de le faire entrer dans cette famille déjà nombreuse des fous de la fiction.

A. QUESTIONS D'APPARENCE : LA COULEUR DU FOU

La déraison du fou parle d'abord à travers son corps. Certains aspects de l'apparence de Panurge sont assez intriguants et équivoques pour être considérés comme insensés, ou comme des emprunts au costume traditionnel du fou.

1. La folie comme étrangeté radicale

Nombreux sont les proverbes qui s'attachent à stigmatiser les traits de la folie[13]. Parmi eux, il en est un certain nombre qui insistent sur le caractère évident, immédiatement perceptible, de la folie : « A cognostre qui est folz n'estuet pas pendre cloche au col », « Il ne couvient pas a fol pendre sonnete au col », « Li fous est coneüs sans campene », « N'estuet chandele alumer por fol trover »[14]. A en croire ces expressions populaires, la folie s'impose comme telle à celui qui la rencontre. Elle ne fait aucun doute, elle se distingue de façon évidente parce qu'elle s'expose comme une visible perte du sens. Le fou s'exclut d'emblée du domaine du connu par une apparence déviante. Nous entendons par « connu » ce qui peut être identifié comme pratique collective (usage vestimentaire commun à un ensemble d'individus, par exemple vêtements chauds en hiver, robe pour les moines et les femmes...) ou comme pratique individuelle, qu'elle soit imposée par une institution (mitre de l'évêque) ou par une habitude de l'individu (le port de la barbe par

[13] J.-M. Fritz en cite tout au long de son ouvrage sur le discours du fou au Moyen Age ; la source principale en est le recueil de J. Morawski. Par ailleurs, une étude de M.-L. Demonet est entièrement consacrée à la perception de la folie par les proverbes : « Les 'miettes' du sens : la folie dans les proverbes français antérieurs au XVIIe siècle » (dans *La Folie et le corps*, éd. J. Céard, Paris, Presses de l'E.N.S., 1985, p. 31-48).

[14] Proverbes cités par J.-M. Fritz, *Le Discours du fou ...,op. cit.*, 1992, p. 61.

exemple). Tout écart par rapport à ces signes maîtrisés qui permettent de définir une norme peut être considéré comme une originalité, proche de la folie.

En effet, l'échappée hors des catégories sémiotiques traditionnelles empêche le destinataire de reconnaître une « guise » : du costume nouveau de Panurge, Pantagruel dit que « ce n'est point la guise des amoureux, ainsi avoir bragues avalades » (T7, 372), et que d'autre part la couleur ne correspond pas à la robe choisie : « avecques robbe longue de bureau, qui est couleur inusitée en robbes talares entre gens de bien et de vertus » (*ibid.*). Ces anomalies rendent improbable l'identification de Panurge à un séducteur, ou à un moine, ou à un « grand mesnaiger »[15]. Ce qui en ressort est moins un renouvellement des codes sémiotiques, car nul individu n'en a une compréhension claire à l'exception de Panurge, qu'un brouillage produit par le mélange déconcertant.

Si Panurge, par conséquent, n'adopte aucun déguisement dans son entier, mais les morcelle tous[16], il est vrai aussi qu'il supprime les signes qui jusque là permettaient à coup sûr de l'identifier. Non seulement il fragmente les costumes institutionnels, mais il se débarrasse, en outre, de l'apparence individuelle qu'il avait jusque là maintenue. Aucun autre personnage important ne change de costume dans l'œuvre de Rabelais, qui suit en cela la tradition homérique, ou épique, des grandes chroniques, dans laquelle les personnages ont une fois pour toutes un costume qui les caractérise, ce qui permet de les identifier immédiatement, et aussi de discerner leurs principaux traits de caractère. Panurge quant à lui modifie son apparence au moins trois fois : d'abord lorsqu'il adopte la livrée de Pantagruel, puis dans le *Tiers Livre* (chapitre 7), enfin lors de l'épisode initiatique dans la cave de Bacbuc, où la prêtresse lui fait revêtir une tenue mystique. Nous avons déjà souligné que le choix d'un nouvel accoutrement par le futur marié supposait *de facto* l'abandon de la tenue que lui avait offerte Pantagruel en gage d'amitié et de protection. Un tel changement de vêtement indique que Panurge fait table rase du passé. Un autre signe, que nous avons suffisamment commenté dans notre chapitre 7, contribue à la non-reconnaissance de Panurge par les autres personnages : il s'agit de la disparition, extrêmement remarquée par le géant, de la belle braguette, signe panurgien par excellence. L'étrangeté première de l'accoutrement vient de cette disparition précise : « lequel trouva

[15] Nous avons analysé précédemment le fonctionnement complexe des signes de ce costume insolite (seconde partie, chapitre 7).

[16] Cette fragmentation rappelle du reste la tenue souvent bipartite du fou, composée de morceaux d'étoffe de couleurs différentes.

le desguisement estrange, mesmement ne voyant plus sa belle et magnificque braguette » (T7, 372). Le verbe « souloit » indique qu'il y avait là une habitude, désormais révolue, et met ainsi l'accent sur l'abandon brutal par Panurge d'un signe qui le définissait. C'est là, selon J.-M. Fritz, une caractéristique traditionnelle du fou. L'un des signes fondamentaux de la folie consiste en effet en cette infidélité à sa propre identité : « le *fol* est le *méconnaissable*, en qui l'absence de sens se double d'une absence de signes ordonnés » (*Le Discours du fou...,op. cit.*, 1992, p. 39 ; nous soulignons). La disparition de la braguette rend Panurge étranger à sa propre image. Elle est un indice de folie parce que ce dépouillement d'un signe fort est perçu comme déraisonnable. C'est une perte de repère, qui laisse présager une perte de sens.

De fait, dans la mesure où les signes du vêtement ne s'ordonnent plus autour de pôles rationnels et traditionnels, l'ensemble de l'accoutrement s'apparente à un « mystère » qui provoque le rire, si ce n'est le blâme. Le vêtement fait passer son possesseur pour fou auprès de ceux qui s'en moquent ou qui déplorent un tel écart par rapport aux normes. Dérision et sévérité dont Epistémon se fait l'écho dans le chapitre 24 :

> Epistemon print le propous, et remonstroit à Panurge comment la voix publicque estoit toute consommée en mocqueries de son desguisement : et luy conseilloit prendre quelque peu de Ellebore, affin de purger cestuy humeur en luy peccant, et reprendre ses accoustremens ordinaires. (T24, 424)

Les remarques d'Epistémon sont claires : il souligne la folie de son compagnon à l'aide de plusieurs indices, comprenant le constat d'un signe (la moquerie) et la prescription d'un remède particulièrement connoté, l'hellébore. La moquerie de la « voix publique » signale avec certitude, par l'unanimité qu'elle suppose, le caractère insensé de l'écart du personnage. De plus, l'hellébore est la plante généralement prescrite pour toute purge[17] applicable à un flux d'humeur ; or on sait que le discours médical considère la folie comme le résultat d'un déséquilibre humoral[18]. Ainsi, il n'est pas rare de voir l'hellébore figurer parmi les remèdes traditionnels à la folie, aux côtés de la mandragore, du cerfeuil ou d'autres remèdes plus rares ou subtils[19]. Epistémon, en bon conseiller, soigne le

[17] Gargantua, lorsqu'il change de précepteur et de type d'éducation, se purge d'hellébore.

[18] Voir J.-M. Fritz, *Le Discours du fou. ..op. cit.*, 1992, ch. V, et O. Pot, « La mélancolie de Panurge » (*Etudes de Lettres*, n°2, avril-juin 1984, p. 89-114).

[19] Voir par exemple Pontus de Tyard (*Mantice*, 1587, p.170) : « L'Ocimum, ou / Basilic donne la Manie : et l'Hellebore la purge », ou encore *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (livre I, p. 104) : « Tu y

symptôme mais n'omet pas de traiter le mal dans sa cause même, en préconisant un retour à l'« ordinaire », c'est-à-dire à un ordre coutumier, loin de toute folie.

En fait, l'assemblage vestimentaire trop inédit passe pour fou parce qu'il représente une perte de l'usage commun, et pour l'individu une perte de lui-même : si les termes du costume se contredisent à ce point (la puce signifiant le désir ardent, la bure désignant au contraire le vœu d'abstinence), c'est que le vêtement de l'individu ne fournit pas de repères aptes à le situer, c'est-à-dire demeure en dehors de toute catégorie sociale définie. La juxtaposition très fantaisiste de fragments vestimentaires empruntés à divers groupes sociaux indique une perte du sens commun : il semble que la folie se soit emparée des signes, ainsi malmenés. Le paradoxe issu de l'association de signes antinomiques entraîne le rire et la moquerie, et favorise le diagnostic de la folie.

Panurge semble rompu au paradoxe, ce signe de dysfonctionnement de la raison. Souvenons-nous à ce titre de sa première apparition : le personnage est déjà caractérisé par une alliance de contraires. Son allure est un composé de haillons et de noblesse, parce qu'elle associe une physionomie noble à des guenilles qui la contredisent, fruits malheureux de la fortune. Son apparence montre simultanément deux signes totalement opposés, et Pantagruel insiste notamment sur la contradiction entre cette mauvaise fortune et ce qu'a « produit » la « nature ».

> Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous asseure que à sa physionomie nature l'a produict de riche et noble lignée... (P9, 246)

Ambiguïté, duplicité, entorse à l'œuvre de la nature, alliance de contraires : le portrait physique du personnage de Panurge est un défi à l'ordre de la raison. Après lui, le type du fou littéraire que sera Don Quichotte sera qualifié de « chevalier à la triste figure » : cette périphrase renferme les deux termes opposés d'une apparence physique marquée par une forme d'incohérence par rapport aux attentes d'autrui. La formule révèle la folie du chevalier, et pourrait bien aussi s'appliquer au Panurge qui fait son apparition dans le chapitre 9 du *Pantagruel*.

La folie du vêtement de Panurge le rend étranger à la norme parce qu'il s'en écarte, en détournant des signes, en les traitant avec fantaisie, ou de façon anarchique. Il perturbe dès lors les catégories les plus fermement installées. Cependant, le détournement

---

brusles en vain cyprès et mandragore, / La ciguë, la ruë et le blanc hellebore, / La teste d'un chat roux, d'un ceraste la peau, / D'un chat-huant le fiel, la langue d'un corbeau, / De la chauve-souris le sang... ».

s'accompagne d'une réappropriation d'autres éléments : l'apparence de Panurge adopte aussi des signes dont les connotations sont directement en relation avec la folie.

2. Objets et couleurs du fou

Rabelais choisit de fixer sur Panurge certains signes qui caractérisent traditionnellement les fous dans l'iconographie ou la littérature. Par une silhouette choisie au sein de cette tradition, l'auteur en fait ainsi un fou parmi d'autres, bien plus explicitement que par l'usage d'une sémiotique paradoxale ou insensée.

La folie est reconnaissable dans l'iconographie par des signes récurrents que Rabelais n'affectera pas tous à Panurge. On ne trouvera par exemple ni fromage, ni marotte dans les apparitions de Panurge, alors que tous les commentateurs s'accordent sur la constance et la fiabilité de ces signes toujours présents chez les fous[20]. En revanche, Panurge est doté d'autres signes que l'on retrouvera couramment dans la plupart des portraits de fous ou récits de folie. Ces signes se distribuent en trois ensembles : accessoires (d'ordre vestimentaire), plantes, et bestiaire.

Objets de fou

Au chapitre 7 du *Tiers Livre*, l'accoutrement nouveau de Panurge emprunte des éléments généralement affectés au costume des fous. Les lunettes tout d'abord, qu'il décide soudainement de porter à son bonnet, sont des objets qui prêtent à rire au XVIe siècle, et dont se parent traditionnellement les fous ou ceux qui se déguisent en fous. Elles représentent la sotte présomption de celui qui veut passer pour savant alors qu'il ne connaît pas les premiers rudiments de la raison. Le fou peut en effet être défini comme un sot qui se croit ou veut paraître très savant. *La Nef des fous* de Brant présente en première position un fou paré de lunettes et entouré de livres qu'il époussette à l'aide d'un plumeau au lieu de les lire. Les lunettes n'étant pas employées à lire, mais à paraître, elles sont détournées

[20] L'importance du fromage et de sa consistance est mentionnée et commentée par M.-L. Demonet (« Les miettes du sens », art. cit., 1985, p. 39), et F. Sautman (« Les métamorphoses du fou à la fin du Moyen Age », *Pour une mythologie du Moyen Age*, Paris, Presses de l'E.N.S., 1988, p. 197-216 : p. 199) ; elle est plus amplement développée par J.-M. Fritz (*Le Discours du fou...*, *op. cit.*, 1992, p. 46-63).

de leur usage premier, et trahissent la folie de leur possesseur. Le fou s'entoure de signes dont il détourne ou inverse les connotations, ou qu'il utilise à contre-emploi, dans une perspective de dérision. Par suite, le port de bésicles indique l'aveuglement comique de celui qui n'y voit goutte alors qu'il devrait y voir plus clair. Le sot et présomptueux Her Trippa en est un exemple important. Or, Panurge, de manière tout à fait significative, les porte au bonnet : en somme elles sont présentes, mais elles ne lui servent à rien. Nous reconnaissons cette disposition des lunettes, car elles trônaient déjà ainsi sur le front des fous de Bruegel (*La Fête des fous*) :



P. Bruegel l'Ancien, *La fête des Fous* (détail)

Les lunettes employées à mauvais escient (comme élément décoratif du costume) constituent l'un des signes récurrents qui permettent de reconnaître la folie. L'usage est donc renversé, par la place autant que par le nombre de paires, important chez certains personnages de la gravure qui en portent plusieurs en bandoulière : la pratique et le comptage ordinaires se trouvent bousculés. L'objet est ainsi réduit à une inutilité flagrante, simple bibelot multiplié dont les vertus se trouvent de fait mises en doute. J.-C. Margolin indique à ce sujet que les marchands de lunettes étaient considérés comme des charlatans malhonnêtes, parce qu'ils vendaient le plus souvent des morceaux de verre sans réelle

propriété optique, en tirant parti de l'ignorance des gens[21]. La critique s'amplifie si les fous en exhibent et se déguisent avec. Porteur à l'instar des fous de lunettes mal placées, Panurge entre dans le cortège des sots.

Un autre signe vestimentaire récurrent dans la *Fête des fous* de Bruegel rappelle la tenue adoptée par Panurge : la longue robe de bure. Si certains fous sur cette gravure portent le costume court à pointes et grelots, nombreux sont ceux qui arborent une longue robe à capuche qui les fait ressembler à des moines. Il est vrai que la satire du monde monacal a tendance, à la Renaissance, à considérer que la vie du moine est marquée par la folie, dans la mesure où elle l'abstrait du monde et de ses normes sociales. Ayant fait vœu de pauvreté, adoptant un régime alimentaire sévère, les prêcheurs franciscains se nomment eux-mêmes « mundi moriones », et Erasme dit à leur sujet qu'il ne leur manque plus que les oreilles d'âne et les clochettes pour transformer leurs capuchons en bonnets de fous[22]. Quand Panurge est habillé en prêcheur franciscain, sa tenue s'apparente à celle d'un fou. D'autant que sa robe longue rappelle aussi celle dont est affublée le personnage du sot ou du fou au théâtre, dans les sotties[23].

Le dernier élément de la silhouette panurgiennne qui retiendra notre attention est l'absence d'épée revendiquée dans le *Pantagruel*. Au moment où le prince offre à Panurge sa livrée, se pose la question de l'épée, que Panurge refuse avec énergie.

> Et quand Pantagruel luy en voulut bailler une, il respondit, qu'elle luy eschaufferoit la ratelle.
> « Voire mais, dist Epistemon, si l'on te assailloit, comment te defendroys tu ?
> -- A grands coups de brodequin : respondit il, pourveu que les estocz feussent defenduz. » (P15, 267-268)

Les réponses de Panurge sont intéressantes à double titre. La première met en relation la présence de l'épée et un déséquilibre de température humorale (« elle luy eschaufferoit la ratelle »), symptôme généralement associé à l'apparition de la folie : une épée risquerait-elle de le rendre fou ? Elle pourrait en tout cas lui donner le fou-rire : un échauffement trop important de la rate risquerait d'avoir pour conséquence un rire disproportionné, inextinguible, démentiel, comparable à celui de Démocrite -- faut-il

---

[21] Il ajoute que l'expression « marchand de lunettes », en flamand, signifie à l'époque « attrape-nigauds » : c'est « un vendeur de vent ou d'illusions » (« Des lunettes et des hommes... », art. cit. 1975, p. 379).

[22] Remarque citée par F. Sautman (« Les métamorphoses du fou... », art. cit., 1988, p. 200).

[23] Comme le signale J.-C. Aubailly ; voir notre chapitre 7, n. 24.

rappeler qu'il fut traité de fou par les Abdéritains ? Le rire prévisible à la vue de l'épée, lorsqu'il se double du refus de porter ce signe distinctif essentiel entre gens de bien, inscrit mieux encore Panurge parmi les fous. On notera en effet que les fous ne portent pas d'épée dans l'iconographie, ou alors une épée fragile (l'épée de bois de Triboullet dans le *Tiers Livre*)[24]. L'épée, quand elle figure au côté d'un fou, est généralement endommagée : le fourreau en est déchiré, et au lieu de signifier la puissance ou d'inspirer le respect, la défiance, elle ne suscite que la pitié ou la moquerie[25]. Triboullet fait sourire, lorsqu'il entend « férir » son interlocuteur de son épée « de bois ». Comme les lunettes, l'épée est un objet décoratif, indispensable pour tout individu de l'époque, mais sans utilité pour le fou, qui s'en sert comme d'un accessoire de théâtre, et la regarde sans le moindre sérieux.

La folie est généralement repérable à l'absence de moyens de défense, ou du moins de recours à la force pour se défendre. Dès lors, la seconde réponse de Panurge s'intègre parfaitement dans le contexte de la folie : s'il était assailli, il se défendrait « à grands coups de brodequins », frappés, on l'aura compris, sur le pavé. La défense la plus sûre est dans la fuite. Le thème comique du lâche procède du portrait du fou, car il présente une inversion de l'idée de l'honneur contenue dans une riposte courageuse. Panurge, dépourvu d'épée, n'aura pas même la tentation d'agir de la sorte : il se comportera nécessairement au rebours des usages suggérés comme évidents par Epistémon.

S'il ne revêt jamais la tenue traditionnelle la plus voyante, bicolore, à grandes oreilles et à grelots, Panurge porte néanmoins des objets qui désignent sans conteste le fou. De plus, cette fameuse tenue de bouffon n'est certes pas explicite, mais elle se présente à l'esprit d'Epistémon lorsqu'il voit Panurge bizarrement accoutré. Jugeant insensées les explications fournies par Panurge sur le vœu qu'il aurait fait de s'habiller ainsi tant que durerait sa perplexité, le savant Epistémon qualifie l'ensemble de « farouche esgarement ». Ensuite, il compare le vœu de Panurge à d'autres vœux insensés, prononcés par des fous : ceux qui les ont fait, ainsi que ceux qui les rapportent, pour en faire un conte,

---

[24] F. Sautman cite d'autres exemples des épées brisées ou fragiles des fous dans la littérature (« Les métamorphoses du fou... », art. cit., 1988, p. 206).

[25] Voir à ce sujet les représentations de Nemo, mal armé d'une épée ébréchée, sur les gravures de Georg Schan (1507 et 1533). Nemo est classé parmi les fous par G. Calmann d'une part parce qu'il endure toutes les accusations avec la plus grande patience, étant un bouc émissaire exemplaire, d'autre part en raison de ses lunettes qui ne correspondent pas à un statut de savant, et parce qu'enfin il répond à cette définition du fou qu'elle tire du *Handwoerterb[illegible] des deutschen Aberglaubens*, « to show off, to try to make an impression with qualities one does not possess, or to possess no qualities whatsoever » (« The Picture of

mériteraient de « porter chapperon verd et jausne à aureilles de lievre » (T24, 425), comme ceux qui sont ouvertement des fous.

L'accoutrement de Panurge dont il est question est donc aux yeux d'Epistémon *l'équivalent* d'un costume traditionnel de fou. Ce rapprochement essentiel, fait par un compagnon de Panurge, accrédite la thèse de l'appartenance de ce dernier à la famille des fous, ou demi-fous : il n'est pas habillé explicitement en jaune et vert.

Les simples du fou

Hellébore, safran, fèves : Panurge est mis en présence de plantes traditionnellement associées à la folie à la Renaissance. Les traités de l'époque considèrent que ces plantes sont en rapport avec la folie, soit parce qu'ils estiment qu'elles la provoquent, soit qu'elles la soignent.

L'hellébore, conseillée par Epistémon, a déjà été commentée précédemment. Elle montre, comme nous l'avons souligné, que le locuteur voit en Panurge un fou qu'il faut soigner en le purgeant de ses humeurs peccantes. C'est en effet un remède souvent prescrit au XVIe siècle pour guérir de la folie.

Le safran apparaît à la fin du *Quart Livre* dans des circonstances particulières, puisque Panurge l'invoque de façon très inattendue pour le substituer à la réalité excrémentielle dont il est l'auteur et que tous ont sous les yeux. Nous avons eu l'occasion de discuter des enjeux herméneutiques du passage, mais la plante prend ici une dimension nouvelle : elle connote la folie. Sa couleur rappelle le jaune du costume de fou. En outre, il semble que le fait d'en ingérer, ou simplement d'en subir les émanations, suffise à rendre fou : «Je croy qu'il estoit fou : le saffran de sa boutique luy avoit alteré le cerveau », dit César à « Rondelet »[26]. Ce dernier répond en citant l'exemple suivant :

> Monsieur de Vendosme, qui, estant malade et degousté, vouloit manger du ris ; ce que disant à son medecin, il le luy accorda. Le prieur adjouta qu'il eust bien voulu qu'on y eust mis du saffran. 'bie.., dit le medecin ; mais il n'y en faut gueres. –non, respondit le prieur, il me feroit mal : et de fait, je vis un jour un cheval qui en estoit trop chargé ; il en devint fou' (*ibid.*)

Nobody. An Iconographical Study », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, p. 65-66, ill. 9a-b).

[26] Béroalde de Verville, *Le Moyen de Parvenir*, éd. H. Moreau et A. Tournon, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, p. 301.

La précieuse épice, volatile et rare, symbolise la « folie folliante » (une folie gaie, fantasque), mais sert également de purgatif, puisqu'elle est apte à chasser la mélancolie et « esjouït le cœur »[27]. Profondément ambivalente, l'épice provoque la folie et peut la dissiper, conjuguant des pouvoirs inquiétants et réjouissants. Quel que soit l'usage qu'on en fait, le safran demeure donc associé à la folie. De plus, l'aspect paradoxal qu'il présente dans sa croissance vient confirmer l'hypothèse d'une plante extravagante. Les textes qui évoquent la floraison de la plante soulignent tous cette curiosité botanique : le safran fleurit d'autant mieux qu'il est foulé aux pieds[28]. Guillaume de la Perrière, dans le *Théâtre des bons engins*, accompagne l'image d'un pèlerin piétinant du safran de ce texte : « Tant plus des piedz le saffran est foulé, / Plus il florist & croist abondamment. » (Paris, Denis Janot, 1539, p. 205-206)[29].

Le safran rend fou[30], selon une autre propriété commentée par Bovelles :

> Le vulgaire assure que le safran a la propriété de dilater le corps et d'échauffer le cœur, et d'obliger à ouvrir souvent la bouche.

Le corps dilaté, enflé, résultat de l'ingestion du safran, est bien le corps du fou, qu'on suppose au XVIe siècle rempli de vent. Cet effet du safran le rapproche de celui des féculents, dont l'épice volatile devient paradoxalement parente. Le féculent est pourtant, contrairement au safran, la nourriture la plus commune et vulgaire qui soit. Cependant, dans le plantaire de la folie, on rencontre également la fève : « il tenoit un peu de la febve », dans *Le Moyen de Parvenir*[31], signifie que l'individu en question avait l'esprit un

---

[27] Voir M. Lever, *Le Sceptre et la marotte*, *op. cit.*, 1983, p. 27 et 57 : le safran respiré trop longuement provoque des accès de folie, comme en témoigne l'expression « avoir mangé du safran » (*crocum edisse*), qui est utilisée pour qualifier celui qui éclate de rire à tout propos.

[28] Voir notamment le traité d'E. Vinet, *Le Safran de la Roche Foucaut*, *op. cit.*, 1568, et le *Dictionnaire d'histoire naturelle* de Valmont de Bomare, *op. cit.*, 1764.

[29] L'image est plus souvent reprise au siècle suivant dans les traités où elle sert de comparant. Comme Guillaume de la Perrière, dont l'argument était déjà celui-ci (« Cueur vertueux tant plus est affolé, / Et plus resiste à tout encombrement. / Vertu se preuve en mal plus qu'aultrement / Elle florist en temps d'adversité... », suite de la citation ci-dessus), les auteurs considèrent que cette croissance qui tire sa force du mépris est à l'image de la vertu, de la grandeur... ou du fléau : « Les honneurs, les rangs, les dignités sont comme le saffran, qui se porte mieux et vient plus abondamment d'estre foulé aux pieds. » (Saint François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, 1619, troisième partie, ch.IV « De l'humilité pour l'extérieur ») ; « c' [le fléau] est un saffran, une camomille que le fouler faict foisonner » (J. P. Camus, *Homélies des états généraux*, « Homélie des trois fléaux », 1615).

[30] Le fou est safrané : à ce titre, comme le dit le proverbe mentionné par M.-L. Demonet, « le fol n'a que faire du safran ». Le commentaire de Bovelles est cité dans le même article (« Les miettes du sens », art. cit., 1985, p. 40).

[31] Cette citation suit immédiatement le passage, cité plus haut, où il était question de safran qui rend fou.

peu dérangé. Le contact avec la fleur de la fève, d'après certains proverbes, est susceptible de rendre fou : « Quand les fèves sont en fleur, les fous sont en vigueur », « Trop respirer de feves en fleur peut rendre fou », « Adonc florissent testes de folz quand les febves jettent leurs fleurs », « Feves fleuries temps de folies »[32]. Nous ne referons pas ici l'histoire allégorique de la fève imprégnée des croyances pythagoriciennes, mais retiendrons que l'aliment était également connu à la Renaissance pour faire gonfler le ventre, et qu'à ce titre c'est une nourriture carnavalesque[33] : d'une part le ballonnement constitue une forme de déguisement, d'autre part la flatulence et le pet permettent de parler de façon inversée, avec le bas du corps. C'est une « parole » de vent, propos de fou par excellence, et qui fait rire, comme en attestent les expériences de Panurge devant les dames qu'il a fait éternuer à la fin du chapitre 16 du *Pantagruel* :

> Ce pendent il petoit comme un roussin et *les femmes ryoient* luy disans « comment vous petez Panurge ?
> -- Non foys : disoit il ma dame : mais je accorde au contrepoint de la musicque que vous sonnés du nez. » (P16, 276 ; nous soulignons)

C'est justement avec Panurge que les fèves apparaissent nommément dans l'œuvre de Rabelais. Le motif de la fève est montré lors de la résolution de l'énigme de Grippeminaud, il fait partie de la solution définitive donnée par notre héros, seul capable de la dévoiler. Le « cosson noir né d'une febve blanche » (C13, 755) montre à la fois la fève, une génération invraisemblable, hors de toute norme, et des couleurs opposées, à rapprocher de celles du costume du fou[34]. En outre, cette résolution d'énigme semble d'autant mieux placée sous le signe de la folie que la première réponse envisagée dans la version antérieure ajoutait à la fève et son cosson la mention du nom de Midas (897). Certes ce nom se rattache à l'évocation du cosson, puisqu'il désigne de petits insectes subissant des métamorphoses[35]. Mais c'est surtout bien entendu celui du roi, fou emblématique dans l'histoire de la mythologie, du reste souvent représenté avec de grandes oreilles d'âne. Sa mésaventure est une forme de folie qui se retourne contre lui, lorsque son

---

[32] Proverbes cités par M.-L. Demonet (« Les miettes du sens », art. cit., 1985, p. 38) : le retour du printemps, saison de la floraison desdites fèves, serait sans doute la véritable cause du « vent de folie » que la fleur est supposée provoquer.

[33] Cet aspect, parmi les nombreuses connotations de la fève, est rappelé par P. Walter (« Renart le Fol. Motifs carnavalesques dans la branche XI du *Roman de Renart* », *L'Information littéraire*, 1989, p. 11).

[34] A. Stegmann spécifie que les couleurs de l'habit emblématique n'étaient pas forcement le jaune et le vert, mais pouvaient être le rouge et le vert, ou le noir et le blanc (« Sur quelques aspects des fous... », art. cit., 1976, p. 56).

vœu insensé est exaucé, et que tout ce qu'il touche se transforme en or. Le nom du roi Midas est aussi une image ironique des Chats Fourrés assoiffés d'or. Panurge, de cette façon, se moque de ses adversaires, et fait figurer dans son discours un fou célèbre, auteur comme lui d'un vœu déraisonnable. L'auteur supprimera le nom propre au profit de la seule solution légumineuse, la fève, fermement associée au sème de la folie dans la culture et l'iconographie renaissante[36]. Panurge en est cependant toujours l'énonciateur : d'une version à l'autre, son discours conserve des motifs importants signifiant la folie.

Bestiaire du fou

Le bestiaire de la folie évoqué par F. Sautman (« Les métamorphoses du fou... », art. cit., 1988, p. 204) est étudié à partir du costume du fou. Les longues oreilles d'âne qui ornent le capuchon du fou subissent des transformations littéraires ou iconographiques, puisque leur forme pointue placée sur le sommet de la tête les fait apparaître tantôt comme des oreilles de lièvre, tantôt comme des cornes, qui assimilent alors le fou à d'autres animaux. Ainsi, les cornes évoquent soit le cerf, soit le veau. Souvenons-nous qu'après avoir traité explicitement Panurge de « fol marin » pendant la tempête (Q20, 587), frère Jean le compare à un veau :

> -- Si je descens là, je te monstreray par evidence que tes couillons pendent au cul d'un *veau coquart*, cornart, escorné. Mgan Mgnan, Mgnan. Vien icy nous ayder grand *veau pleurart* de par trente millions de Diables, qui te saultent au corps. Viendras tu ? ô *veau marin*. (Q21, 590 ; nous soulignons)

Le fou, lui aussi, est souvent traité de « veau », s'il assiste passivement, de façon bovine en somme, à des événements auxquels il devrait prendre part. Le cas le plus typique est celui du mari trompé, considéré comme une sorte de fou : il est la risée du voisinage, et pourtant il reste passif. Le cocu est un membre de la communauté des fous, au point que par consonance, le coq devient un autre animal signifiant la folie. C'est pourquoi le costume des fous arbore parfois, sur le haut du capuchon, une crête de coq : le bonnet ainsi orné est appelé coqueluchon. L'expression « veau coquart » figure parmi les invectives de frère Jean : elle enrichit l'allusion au veau en y ajoutant le coq. Cet aspect du fou nous

---

[35] Selon Erasme, *Adages*, II, ix, 86, cité dans l'éd. G. Demerson, 1995, n.3, p. 823.

[36] Des haricots s'amoncellent dans les coins des gravures de J. Bosch qui illustrent les folies humaines.

ramène donc au plus près d'un des aspects fondamentaux du personnage de Panurge. La racine « coq- » donne en effet de nombreux mots qui signifient la sottise ou la sexualité qui s'égare : le « coquardeau », « coquebert », « coquibus » ou « coquidé » est un sot, ou un imbécile (le mari qui n'a pas su faire prévaloir son droit), et la « coquillarde » est une femme qui trompe son mari, d'après le dictionnaire de Godefroy[37]. Les cornes de l'expression « veau cornart » ne font qu'appuyer la thématique farcesque du cocu, déjà présente dans les sonorités de l'adjectif « coquart ». Du coq, Panurge hérite également des trois plumes qu'il doit porter à son côté droit, selon l'injonction de la sibylle Bacbuc (C43, 830).

Si l'on reprend quelques comparaisons animalières affectées à Panurge soit par le narrateur, soit par un frère Jean qui le brocarde, on retrouve des animaux caractéristiques, souvent présents dans les représentations littéraires ou graphiques des fous. A la fin du *Quart Livre*, lorsque Panurge sort en piteux état de la soute du navire, le narrateur, qui cherche une image adéquate pour dire la folie du tableau qui se déroule devant lui, compare Panurge à un singe : « Et remuant des babines, comme un Cinge qui cherche poulz en teste... » (Q67, 697). Le singe, capable de mimiques et de gestes ou d'acrobaties grotesques, est à l'image du fou. En tête du même chapitre, le narrateur avait ainsi évoqué le bizarre et odorant personnage : « Panurge comme un boucq estourdy sort de la Soutte en chemise, ayant seulement un demy bas de chausses en jambe... » (Q67, 697). Le bouc est choisi pour ses cornes, éléments du costume de fou, ainsi que nous l'avons souligné. Sa variante est la chèvre, comparant utilisé par le frère Jean médusé du *Cinquième Livre*, qui voit explicitement en Panurge un « fol » :

> « Es tu, dist frere Jean, *fol devenu*, ou enchanté ? (...) Il tourne les yeux en la teste *comme une chevre* qui se meurt, se retirera il là à l'escart ? fiantera il plus loin ? mangera il de l'herbe au chien pour descharger son thomas ? ou à usage monachal, mettra il dedans la gorge le poing jusques au coude, à fin de se curer les hypochondres ? (...) » (C46, 835 ; nous soulignons)[38]

---

[37] F. Sautman (« Les métamorphoses du fou... », art. cit., 1988, p. 204-205) cite ces mots et quelques autres formés sur la racine et le sens métaphorique de « coq » ; elle reprend en outre l'explication de C. Leber sur l'origine du mot « coqueluchon », qui était le capuchon qu'on rabattait devant soi pour se protéger de la toux mortelle de la coqueluche (C. Leber, introduction à M.-J. Rigollot, *Monnaies inconnues des évêques des innocens, des fous et de quelques autres associations singulières du même temps*, Paris, 1837, p. lxx.x-lxxxi).

[38] L'évocation par frère Jean de l'estomac et des hypocondres qu'il s'agit de nettoyer, ou de décharger, insère explicitement ce discours dans la lignée des textes médicaux qui supposent que ce sont là les organes à traiter chez les sujets atteints de folie (ou de mélancolie). En suggérant de la sorte des remèdes parfaitement en accord avec les théories du temps, donc vraisemblables, frère Jean considère effectivement

Mais le bouc introduit aussi la thématique diabolique, qui n'est pas étrangère à celle de la folie, puisque la folie peut faire penser que l'individu qui en est victime est possédé du démon. De nombreux textes associent folie et démonologie au XVIe siècle. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus amplement lorsque nous étudierons, dans la section suivante, les actes insensés du fou.

L'autre animal funeste qui rencontre la sorcellerie ou le diable dans l'imaginaire populaire est le chat, noir de préférence. Il figure fréquemment dans les représentations iconographiques représentant des fous : dans *Musique, danse et folie*, le fou dansant de Bruegel – qui porte des lunettes – sautille en suivant la musique jouée par le personnage de la Folie. En outre, il porte un chat sur les épaules :



Pierre Bruegel l'Ancien, *Musique, danse et folie*

L'un des fous sur la droite de la gravure intitulée *La Fête des fous* portait également un chat sur les épaules. Rabelais fait de Panurge un tableau conforme à cette tradition. Lorsqu'il s'extrait de la soute après les coups de canon dans le dernier chapitre du *Quart Livre*, le couard porte « un grand chat Soubelin attaché à l'aultre demy bas de ces chausses » (Q67, 697-698). Le chat ainsi agrippé à sa jambe rappelle avec exactitude l'image du « fou » du tarot, qui, de même, traîne un chat noir qui achève de déchirer de ses griffes et de ses dents ses vêtements déjà déchiquetés[39]. Le chat Rodilardus rapproche encore le personnage de Panurge de l'imagerie du fou. C'est lui en effet qui est à l'origine

Panurge comme un véritable fou, atteint d'une pathologie. Cet argument permet à O. Pot de confirmer sa thèse de la mélancolie de Panurge (« Ronsard et Panurge à Ganabim », *ER* XXII, 1988, p. 7-26 :p. 19-20).

[39] Nous reviendrons sur cette iconographie dans le chapitre suivant.

des hallucinations de Panurge, qui lui fait peur et provoque la conséquence scatologique que l'on connaît. En outre, le chat concourt à faire de Panurge un portrait grotesque, puisqu'il l'égratigne copieusement, renforçant encore son apparence piteuse, qui fait tant rire Pantagruel. La présence du chat est en elle-même une anomalie intriguante, qui participe à l'hilarité du géant, lequel n'avait plus ri depuis longtemps. C'est sur cette folie, en somme, « hors de propous », que va, de manière significative, porter la question de Pantagruel :

> Pantagruel le voyant ainsi esmeu, transif, tremblant, hors de propous, conchié, et esgratigné des gryphes du celebre chat Rodilardus, ne peut contenir de rire, et luy dist. « Que voulez vous faire de ce chat ? » (Q67, 700)

Panurge répond en « jetant bas *son* chat » (*ibid.* ; nous soulignons) : le temps de l'épisode, le héros est désormais associé à cet animal de fou. Le chat a modifié la silhouette de Panurge, en s'agrippant à ses jambes, en lui griffant la peau « en barbe d'Escrevisse ». Il semblerait que Rabelais, à l'issue du *Quart Livre*, ait mis en scène le tableau statique dessiné sur la dernière carte du tarot qu'on appelle « le fou »[40].



Mat du tarot de Marseille (XVIIIe s.)



Mat d'un tarot suisse de même facture (1680)

Refermons le bestiaire du fou avec l'écrevisse, crustacé associé à la folie en raison de son mode de déplacement inversé. Comme le fou, l'écrevisse inverse la marche commune

[40] Le rapprochement est brièvement signalé par C. Gaignebet qui reproduit la carte du Fou du Tarot de Marseille (*A plus haut sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1986). La ressemblance avec Panurge est frappante, et serait convaincante si ce tarot était contemporain de Rabelais. Or, il arrive bien après le *Quart Livre*, au XVIIIe siècle. Nous reviendrons sur cette question du tarot de Marseille, et tenterons d'y apporter des éléments de réponse dans le chapitre suivant.

du monde. Panurge souligne lui-même la ressemblance lorsqu'il se compare à l'animal (voir ci-dessus, Q67, 700). Par un élément physique nouveau, signe de folie, il se situe ainsi implicitement dans le fonctionnement à rebours.

3. La nef et la cornemuse

Deux éléments enfin, la nef et la cornemuse, associés au seul Panurge dans l'univers rabelaisien, sont par ailleurs des signes emblématiques de la folie. Nous avons jugé préférable de les classer dans la question de l'apparence du personnage parce qu'ils donnent au portrait global la coloration certaine de la folie, par des formes indiscutables, et reconnues de tous. Ces symboles permettent en outre de lier selon une même logique tous les indices épars étudiés précédemment. En effet, leur présence est source et conséquence de l'insertion de Panurge dans la typologie du fou.

L'intronisation de Panurge dans le temple de Baebuc s'accompagne d'une vêture remarquable et spéciale. Baebuc, notamment, ceint le candidat à la révélation de « trois cornemeuses liées ensemble » (C43, 830). Auparavant, Panurge avait manifesté, en présence du fou Triboullet, sa préférence pour la cornemuse :

> plus me plaist le son de la rustieque cornemuse, que les fredonnemens de luez, rebecz, et violons auliques. (T46, 494)

Une telle préférence ne va pas de soi au XVIe siècle, où les instruments de musique sont classés en deux ensembles, les instruments nobles, ou célestes, et les instruments bas, ou terrestres. La cornemuse fait partie de la seconde catégorie, qui comprend également les instruments à vent au timbre nasillard et bruyant, tels l'olifant, la trompette, les bombardes, et la plupart des percussions. S'y oppose le groupe des instruments à sonorité douce et harmonieuse, luth ou harpe pour les cordes, flûte à bec ou traversière pour les instruments à vent, carillon et petits tambours à timbre pour les percussions[41]. Ces classements hérités du Moyen Age survivent à la Renaissance. Préférer la « musica mundana », comme le fait Panurge, est alors le propre de la « folie musicale », illustrée par S. Brant dans le chapitre LXII de la *Nef des fous*.



S. Brant, *La Nef des fous*, éd. latine par J. Locher, Bâle, 1497 ; allégorie de la folie musicale

Sur la vignette, on voit distinctement un fou qui joue de la cornemuse tandis que gisent à ses pieds, jetés à terre, une harpe et un luth. Le commentaire attire l'attention sur le fait que le fou est incorrigible, et ignore la musique sacrée (les anges, eux, jouent de la harpe et du luth). Signe sûr de la folie selon S. Brant, le fou affectionne uniquement la musique profane (« rusticque », ajoute Panurge) :

> Au fou rien n'est qui plaise tant
> Que chalumeau et sac à vent.[42]

Comment peut-on raisonnablement préférer la cornemuse au son si disgracieux, ce « sac à vent », aux harmonieux instruments ? Il faut être soi-même sac à vent, éventé : fou.

Il s'avère à ce propos que l'instrument signifie la folie également lorsque la relation d'analogie s'oriente vers le corps du fou, qu'on suppose gonflé d'air. La conception pneumatique de la folie, qui associe le mot « folie » à l'étymologie « follis » (soufflet ou sac plein d'air), considère en effet que la pathologie du « songe creux » vient d'un excès d'air dans le corps ; la trépanation est le moyen idéal pour permettre à l'air superflu de s'échapper. On pense en quelque sorte « aérer » l'esprit éventé du fou en ouvrant sa boîte

[41] Nous reprenons pour ce sujet les mises au point de M. Boncatti (« Le concept de la déraison dans la tradition de la culture musicale non religieuse à l'époque de l'Humanisme », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 11-26 p. 20) et de M. Clouzot (« La musique des marges... », art. cit., 1999, p. 324).

[42] *La Nef des fous*, trad. N. Taubes (Corti), 1997, p. 174-175.

crânienne[43]. Cet instrument plein d'air qu'est la cornemuse est dès lors à l'image du corps pris de folie. Elle entre dans la même logique que les objets tels que la vessie gonflée, le soufflet, ou que l'effet flatulent des fèves : tandis que le souffle remplit la tête et le ventre du fou, il en va de même de la cornemuse. Il est dès lors cohérent qu'un fou apprécie cet instrument qui lui ressemble. M. Clouzot signale l'existence d'une marge de livre d'heures du XIVe siècle qui représente un fou soufflant dans sa cornemuse devant un chat couché sur un soufflet[44]. Les différents motifs de la folie se rejoignent alors : fou, souffle, chat, soufflet. Ainsi, la cornemuse est un instrument hybride : d'une musique profane folklorique (jouée lors des banquets, des noces, des fêtes populaires) elle glisse vers celle, plus étrange, des contrées marginales de la folie, tout en demeurant à mi-chemin entre l'objet et l'être animé. La cornemuse est parfois comparée, à ce titre, à un ventre (ce qui lui donne à l'occasion des connotations obscènes). Elle donne lieu ainsi à l'inversion entre l'animé et l'inanimé, ou à la dérision par la référence au bas corporel. Cela explique que l'instrument ambigu soit souvent choisi par les petits personnages facétieux qui jouent de la musique dans les marges des manuscrits. Les singes, déjà rencontrés dans le bestiaire des fous, sont représentés avec une cornemuse dans les marges des pages[45] et les culs de lampe des arcs-boutants. La cornemuse joue sur un double registre de musique et d'animalité, au point qu'elle cesse d'être un objet : M. Clouzot observe qu'elle ressemble à un animal avec des pattes en bois et une peau de bête à l'odeur forte, qui respire au gré des expirations de son outre en produisant des grognements et des couinements si elle est mal maîtrisée. L'attention portée au corps de l'instrument lui donne un caractère charnel. Cet instrument aux multiples connotations est dès lors réservé à la singerie marginale. De même, l'amateur de cornemuse qu'est Panurge s'illustre particulièrement bien dans la singerie verbale : les paroles qu'il prononce sont provocantes, elles relèvent de l'art de la limite, de la marge, et agissent comme un contrepoint aux discours sérieux des autres

[43] J.-M. Fritz explique que la chirurgie opère la tête du fou pour la libérer de l'excès de vapeurs ou d'humeurs qui l'obstruent : il s'agit de « soulever le couvercle » pour l'empêcher d'« exploser » (*Le Discours du fou*, *op. cit.*, 1992, p. 139-140).

[44] Paris, BNF, ms. lat. 1393, fol. 139v. XIVe s. (M. Clouzot, « La musique des marges », art. cit., 1999, p. 337).

[45] La présence fréquente de singes porteurs de cornemuse dans les bordures marginales des manuscrits para-liturgiques, livres d'heures ou psautiers, est signalée par M. Clouzot (« La musique des marges », art. cit., 1999, p. 334, et fig. 3). Nous avons observé un cul de lampe qui représente un tel singe musicien au château de Blois. Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux montrent des photographies de stalles de bois sculptées qui figurent un fou et un ours jouant de la cornemuse (*Art Profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris, PUF, 1985, fig. 2 et 4 p. 164).

personnages. Le dialogue s'organise ainsi, entre les porteurs d'une parole accréditée et le travestissement parodique panurgien ; il se distribue d'une façon comparable entre le texte central de la page du manuscrit et sa marge.

La musique venteuse issue d'une cornemuse qui a quelques caractéristiques animales appartient donc au monde du corps et des sens, en rapport avec la frénésie. Panurge fait immédiatement le lien entre la mention d'une cornemuse et les bergères rustiques avec lesquelles il souhaiterait s'ébattre. L'instrument accompagne les rires les plus fous, les danses débridées des fêtes, les acrobaties[46] et les chants criards. Panurge lui-même, avec ses trois cornemuses à la ceinture, improvise un *carmen* bien incongru, ponctué d'exclamations discordantes (« Ha, ho, ho », « Io Péan. Io Péan. Io Péan. », « çà, çà », C45, 834-835), qui font ressembler l'ensemble à une chanson plus paillarde que mystique, aux rimes équivoques (Bacchus / bas culs ; laboureray / saboureray...). A l'entendre, frère Jean croira deviner que son compagnon est « fol devenu ». J. Bosch, dans *La Nef des fous*, fait figurer la cornemuse dans les mains d'un fou qui vomit en dehors du navire, et qui est de fait installé de façon très inconfortable en bordure du navire, posté en quelque sorte sur sa marge.



J. Bosch, Gravure sur le thème de la *Nef des fous* (détail - 1562)

La nef est l'endroit dévolu au fou. Ce lieu est considéré comme le symbole de la folie depuis que S. Brant affirma que les fous, trop nombreux en ce monde qu'ils rendent confus, devaient embarquer sur un navire vers une destination qui leur serait propre, une contrée à eux seule réservée, et qui porterait leur nom, la Narragonie. Alors que le prologue de son ouvrage évoque une flotte entière, l'idée est abandonnée après le premier chapitre, dans lequel il ne reste plus qu'une nef. Panurge, ainsi, sera l'instigateur de l'idée d'une

[46] Comme le montre la marge d'un livre d'heures reproduite par M. Camille (op. cit., fig. 59, p. 161).

navigation pour partir à la recherche du mot de la bouteille, et une flotte importante est constituée dans le premier chapitre du *Quart Livre*. La nef est un moyen de locomotion explicitement choisi par Panurge, et considéré d'emblée par Pantagruel comme une folie, en raison des dangers qu'il présente. La fin du *Tiers Livre* met en parallèle le désir de Panurge et l'expression par Pantagruel de son aspect déraisonnable. Panurge s'exposera et exposera les autres à des périls car un tel projet est hautement hasardeux :

> -- Volontiers (respondit Pantagruel). Mais avant nous mettre en ceste longue peregrination plene de azard, plene de dangiers evidens.
> -- Quels dangiers ? dis Panurge interrompant le propous. Les dangiers se refuyent de moy quelque part que je soys, sept lieues à la ronde (...) (T47, 495)

Cependant, comme le font les fous de S. Brant, Panurge envisage le projet d'embarquement avec le plus grand enthousiasme : « Nous voirons choses admirables, et m'en croyez. » (*ibid.*). « Gaudeamus ! » disaient les fous prêts à partir dans la *Nef des fous*. Le mouvement qui pousse Panurge à partir est celui d'un nouveau fou, irréfléchi et joyeux, qui ne veut pas entendre parler d'obstacles possibles et parvient à convaincre ses compagnons (qui ne sont pas fous). L'important est la mobilité que suppose ce départ sur mer : il s'agit de remuer routines et habitudes. Panurge introduit le grain de folie qui offre l'opportunité de quitter les conventions, pour s'échapper hors des chemins trop arpentés.

B. LES ACTES DU FOU, TÉMOIGNAGES DE SA MARGINALITÉ

1. Errance et imprudence

Les égarements de la fiction

Le voyage entrepris par les personnages est marqué par la folie de son instigateur. L'itinéraire en est aléatoire, le terme mal défini. Le pilote est choisi par Panurge, et la langue imaginaire qu'il faudra parler, une fois à bon port, n'est connue que du même Panurge. Il en fait une démonstration qui n'est pas un apprentissage pour les autres personnages présents. L'embarquement sur mer s'engage sous la protection du Par[illegible]gruélion dont sont garnies les soutes, mais cette plante panacée demeure elle aussi imaginaire. Enfin, le parcours qui s'effectue progresse d'île en île, c'est-à-dire entre des

morceaux de terre dont on pense à l'époque qu'ils peuvent être sujets à des métamorphoses imprévues. F. Lestringant[47] rappelle à ce propos que le cosmographe André Thévet les qualifiera en 1586 d'« inconstantes et mal asseurées ». L'île, « voguant sur la mer incertaine » et soumise au péril de « la vague prochaine », devient l'emblème, dès l'*Hécatomgraphie* de Gilles Corrozet (1540), de l'instabilité des choses humaines. Rabelais ne pouvait pas l'ignorer au moment de la rédaction du *Quart Livre*. Le voyage progressant d'une île à l'autre s'apparente à un projet fou, dans la mesure où c'est un trajet qui évolue dans un « monde instable » (G. Corrozet). Comme les îles sont supposées être elles-mêmes errantes, et évanescentes, l'errance des personnages est obligatoire, et aucune ligne directrice (aucun sens) ne peut diriger fermement le navire. La Thalamège, en vertu de cette incertitude quant à l'itinéraire, ressemble à une nouvelle nef de fou, réalisant un voyage sans direction clairement identifiable pour le lecteur : le Lanternois n'a pas de référent exact sur les cartes de l'époque. Le texte qui en résulte montre de la part des personnages, et notamment de Panurge, un rapport mouvementé à l'espace, sillonné sans repères véritables. La peur se fait sentir, due à l'incertitude quant aux îles nouvelles que l'on croise sur la route. Le fait que toutes les voies soient ouvertes, parce qu'il n'y a aucun chemin prédéfini, organise une série purement arbitraire, dit F. Lestringant. L'itinéraire, foncièrement libre, laisse une place importante à l'aléatoire et au hasard, envisagés comme lois de progression. De même que Panurge avait brouillé les repères dans le domaine de la sémiotique, de même il invite à un voyage où l'on se perd, organisant une semblable errance parmi les signes et les territoires, toujours surprenants. Il semble alors que la loi du personnage soit celle de l'errance, qu'elle soit narrative ou interprétative.

Or l'errance correspond à la nature du fou. L'errance fluviale ou maritime est l'espace propre au fou à la Renaissance, car c'est un espace éternellement mouvant. Le fou est hors du monde des hommes par son raisonnement étrangement labile, il se situe donc symboliquement à l'écart des routes traditionnelles. Panurge par exemple analyse les mots et les choses, nous l'avons vu, selon des lois sémiotiques singulières, inédites, insolites. Lorsqu'il voit dans la robe de bure et l'absence de braguette la contenance d'un amoureux, aucun autre personnage ne partage cette vision du monde - nous l'avons constaté dans notre chapitre 7. Le fou, comme l'explique J.-M. Fritz, est perçu depuis le Moyen Age

[47] Les citations et les références suivantes à Gilles Corrozet et André Thévet sont empruntées à l'article de F. Lestringant, « L'insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel... », art. cit. (1984), 1993, p. 160.

comme l'errant défini par une soif de mouvement toujours inassouvie[48]. La demeure du fou, dit le critique, est introuvable. Elle l'est effectivement pour Panurge, au propre (dans l'espace) comme au figuré : son esprit non plus ne demeure pas en place.

Ainsi, à l'instigation de Panurge, la fiction rabelaisienne s'égare. A partir du *Tiers Livre*, ouvrage qui laisse davantage l'initiative à Panurge, le lecteur parcourt un texte qui, au gré des mouvements de la quête entreprise et du désir, se trouve tendu entre deux errances, dont l'une se substitue sans cesse à l'autre, lui laissant sa place, si bien que l'errance succède à l'errance : le lecteur assiste d'une part à une démarche engagée vers un savant, ou un prophète. L'attente de Panurge étant systématiquement déçue par la réponse obtenue, le texte organise une première errance, guidée par cette insatisfaction. La question n'est pas résolue, il faut donc aller consulter quelqu'un d'autre. La structure erratique, d'un avis à l'autre, juxtapose cependant des réponses répétitives et inéluctablement décevantes. D'autre part, sur cette errance entre les personnages consultés et entre les sciences, se greffe un second mouvement de dérive flottante. Certaines consultations sont en effet suivies de commentaires interprétatifs qui donnent lieu à des controverses interminables, au point qu'elles font perdre de vue, à leur tour, le fil narratif. Panurge est à l'origine de cette seconde errance, entretenue cette fois dans la chaîne potentiellement infinie des interprétants. Sa résistance à se laisser convaincre par le sens commun le plus évident que lui fournit Pantagruel situe sa recherche herméneutique dans une altérité radicale qui ne connaît pas de limites. Par ce refus systématique des solutions qui sont à sa disposition, le lecteur comprend quelle singularité extrême est celle de Panurge, et perçoit que ce pourrait être l'œuvre de la folie. D'un chapitre à l'autre, le texte reproduit cette inconstance qui fait passer les personnages d'une errance à l'autre. L'initiateur de ces dérives demeure toujours Panurge. Une telle instabilité tiraille la fiction entre deux mouvements contraires, car faire avancer l'action signifie la faire piétiner.

Une structure d'ensemble du *Tiers Livre* n'en est pas moins perceptible. Outre les deux groupes de personnages consultés, devins et savants, les esprits subtils peuvent découvrir de nombreuses symétries[49]. A chaque mouvement narratif organisé par un nouveau chapitre, figurent effectivement un changement de lieu, et de personnage consulté.

---

[48] *Le Discours du fou*, *op. cit.*, 1992, p. 16-22.

[49] Nous pensons à E. Duval, qui explique comment tout le *Tiers Livre* s'organise selon une symétrie centrale autour des mots « connais-toi » qui seraient exactement au centre du livre (*The Design Of Rabelais's* Tiers Livre de Pantagruel, *op. cit.*, 1997, chapitre 6).

Le héros paraît en outre entraîner la diégèse, en poussant le récit vers l'avant : Panurge ne tolère pas de repos, et manifeste à maintes reprises son impatience. Cet activisme forcené rattache d'une nouvelle façon Panurge au type du fou C'est en effet une caractéristique du fou que de ne pas tenir en place, d'inscrire sa mobilité dans un désir impossible à assouvir, pour faire en sorte que l'errance ne s'achève pas. « Fol est li homs qui se met en enqueste », « Fol est qui cherche ce qui ne se peut trouver », disent les proverbes[50]. L'insatisfaction est obstinément maintenue, elle ne trouve pas de terme : « ce esmeut un fol que quarante saiges ne porroient apaisier » ; « le fol croit voluntiers ce qu'il desire », et refuse de considérer un autre point de vue que le sien. Panurge, en fou, ne se fie qu'à sa raison dérangée, restant rétif à tout conseil de bon sens. De cette manière, le déplacement est minime d'un chapitre à l'autre, et les questions posées par le héros tournent en rond, de sorte que la fantaisie déroutante des multiples interprétations est encouragée par l'incertitude quant au sens des réponses des personnages consultés. Par conséquent, c'est la parole qui occupe le devant de la scène, et qui, dans les commentaires qui suivent certaines consultations, tient lieu d'action.

A ce sujet, il a souvent été dit que la narration se diluait dans le commentaire. Les initiatives de Panurge, son obstination à reprendre et réviser les interprétations, font que l'action semble se noyer dans les mots. Il semble que sous l'égide de Panurge, le dire l'emporte sur l'agir. Le texte de fiction semble s'enliser, s'éterniser, ne plus progresser réellement, au profit de quelque chose d'inconnu et d'hybride. Précisément, on peut voir dans ces mouvements inattendus une confusion des genres. La fiction se fait commentaire et le commentaire devient fiction. L'instabilité due à la folie qui bouleverse toutes les catégories reconnues se porte sur le texte narratif. Ainsi, la parole tient lieu d'action, dans la mesure où les discussions herméneutiques envahissent des chapitres entiers : ce sont les commentaires qui se substituent aux exploits des premiers livres, devenant les véritables actions du roman, des fragments de fiction. M. Jeanneret observe à ce propos que « des écrivains vont profiter de la crise de l'interprétation pour en faire un thème, ou un moteur, de leur œuvre. Ils explorent, et exploitent, les difficultés et les ressources du commentaire de la fiction, dans et par la fiction. La métadiégèse tend ici à se confondre avec la

[50] Proverbes (ainsi que les suivants) cités par M.-L. Demonet, « Les miettes du sens », art. cit., 1985, p. 42.

diégèse »[51]. Il n'est pas excessif de dire, du reste, que les personnages, et notamment Panurge dont nous avons déjà examiné les prouesses interprétatives, se livrent à des exploits d'ordre herméneutique. Soulignons toutefois que l'interaction est entière entre les deux genres : autant le commentaire pénètre la fiction pour en constituer l'action principale, l'empêchant d'être une pure fiction, autant la fiction affecte le commentaire d'un soupçon qui le teinte de la fantaisie qu'elle contient nécessairement. De cette manière, les interprétations proposées par l'un et l'autre interlocuteurs deviennent toutes relatives, et n'ont pas plus de poids que de simples fictions. Aucune ne l'emporte parce qu'elle est plus crédible que l'autre. La folie du personnage apparaît néanmoins dans ce décentrement des enjeux du texte. Les actes du personnage s'organisent certes autour d'une quête, elle-même tournée vers la recherche d'un mot. Mais des actes de langage se substituent à ceux de la geste. Panurge, en alimentant la controverse, interdit la poursuite de l'action attendue. En revanche, il l'oriente vers des directions qui semblaient annexes. Etre de la marge, Panurge a remplacé ce qui paraissait essentiel par ce qui paraît accessoire : le commentaire, la note marginale, prend plus de volume que le texte. Par rapport à une attente normative, ses priorités sont déplacées, ainsi que l'exige la logique du fou. Le personnage entraîne le roman dans une errance vers d'autres genres, comédie théâtrale, commentaire, genre épidictique... Mais cette errance n'est qu'apparente : en réalité, l'auteur tire parti de la folie qu'il joint au personnage de Panurge pour construire ce singulier roman.

Le personnage perplexe entretient effectivement la mobilité, hors de toute forme fixe, en favorisant l'imprévisibilité, les changements de cap, les surprises. La capacité à dériver à partir d'un fil narratif premier paraît dès lors expansible à souhait, comme le voyage du livre suivant. A l'image d'un personnage qui lui-même n'est pas fixé sur son trajet dans la fiction, personnage irrésolu et tendu entre différents possibles narratifs, la fiction que brode Rabelais autour de lui est elle-même instable. Elle paraît soumise aux aléas du fou, à ses fantaisies[52], elle oscille entre agir et parler, deux extrêmes entre lesquels le choix n'est pas arrêté : l'oscillation fantasque et désordonnée du fou qu'est Panurge dirige cet univers romanesque chaotique, sans cesse menacé par un naufrage comme la nef des fous. L'action

[51] Citation empruntée à l'article de M. Jeanneret intitulé « Commentaire de la fiction, fiction comme commentaire », art. cit., 1994, p. 42

[52] Panurge porte la narration entière par ses postures, ses décisions ou son absence de décision et sa perplexité, voire avec son physique : O. Pot montre avec pertinence que des récits entiers sortent des vingt-six « bougettes » que le farceur porte à la ceinture dans le *Pantagruel* (« La mélancolie de Panurge », art. cit., 1984, p. 102-103).

s'arrête parfois brusquement, se perdant dans de longs monologues (comme l'éloge des dettes[53]), s'ensablant dans des litanies (les listes du *Tiers Livre*), s'évanouissant dans des dialogues sans issue (avec le philosophe). Certaines décisions semblent absurdes (porter un accoutrement mystérieux, aller voir le mage Her Trippa), et ne sont pas cautionnées par certains compagnons de Panurge ; la plupart des interprétations de notre héros semblent forcées. Ces aventures là, en dépit de leur allure déraisonnable, font advenir le relief du personnage de Panurge dans le *Tiers Livre* : la conduite dilatoire qui ne tient pas compte des avis, tout en attendant beaucoup de ce qu'ils vont dire, imprègne le récit, et le modèle.

L'intransigeance du fou n'a d'égale que son obstination à s'échapper hors des conventions. La folie des actes de Panurge consiste dans l'errance toujours recommencée, et fondée comme principe directeur. Elle permet la réalisation d'un perpétuel décentrement d'abord dans le domaine des actions, puisqu'il semble que l'on s'achemine vers quelque chose qui n'existe pas – il n'y a pas de femme convoitée derrière le désir abstrait de mariage ; voyages et découvertes sont dirigés par une quête dont le terme est imaginaire, le mot panomphée. Le décentrement s'illustre aussi dans le domaine de l'interprétation, où aucune signification ne semble acquise ni acceptable à l'avance : tout reste toujours à faire, à défaire et à refaire, car le fou ne reconnaît que sa propre logique, ne pouvant accepter celle, commune, du plus grand nombre. Folie se confond avec singularité, et l'insolence que nous avons évoquée précédemment pourrait fort bien être liée au fait que Panurge appartient au type du fou. Ne jamais se satisfaire de l'avis entendu, ne pas tenir en place et rester farouche à l'apprivoisement sont des caractéristiques panurgiennes jugées folles par son entourage. L'errance paraît d'autant plus insensée qu'elle est bordée, et constamment bridée, par une sagesse qui tente de l'entraver. Epistémon, notamment à partir du *Tiers Livre*, apparaît comme celui qui indique le droit chemin, en pointant les écarts. L'inventaire de ses interventions vis-à-vis de Panurge, dont nous avons cité certains exemples significatifs[54], témoigne presque exclusivement du souci de maintenir le fou dans les limites du raisonnable. Néanmoins, malgré tous les « garde-fous » disposés par les

[53] En classant l'éloge des dettes parmi les discours qui s'égarent, nous ne méconnaissons pas l'aspect extrêmement organisé de cet ensemble épidictique – nous avons insisté sur ce point dans notre première partie (chapitre 2). Néanmoins, du point de vue de son contexte d'apparition, le discours de Panurge fait incontestablement figure de dérive par rapport aux valeurs reconnues, et par rapport à la réponse courte sous-entendue par la question précise posée par Pantagruel.

[54] Dans les chapitres 20 (après la visite chez Raminagrobis) et 24 (lorsqu'il lui conseille de se purger avec de l'hellébore) du *Tiers Livre* comme après le dialogue avec le frère Fredon, le discours d'Epistémon est sentencieux et expose un modèle de rectitude, de conduite honnête respectant une juste mesure.

discours de Pantagruel et les conseils d'Epistémon, Panurge garde son fou, maintient le cap de l'insolite et inconcevable imprudence.

L'imprudence de Panurge

Le premier sens du mot « imprudence » concerne le fait d'ignorer un danger, ou de ne pas en tenir compte. En dépit des mises en garde de Pantagruel contre les dangers des consultations, considérées d'emblée comme palabres incertaines (« plus parler n'en fault »), Panurge collectionne les avis ; négligeant les réticences du géant quant à l'errance maritime qui présente selon lui «hazard » et « dangiers evidens » (T47, 495), Panurge s'embarquerait sur l'heure. Ces actes relèvent d'une imprudence digne d'un fou, qui jamais ne se laisse convaincre, et préfère se jeter à corps perdu dans les dangers. Tandis que l'homme prudent, selon Aristote, connaît ses limites et ses capacités de manière à ne pas se mettre en péril, l'imprudent ne tient pas compte de celles-ci. Ainsi, à l'annonce du projet de voyage sur mer, les comportements de Panurge et de Pantagruel sont très contrastés. Pour Panurge la chose est entendue, et il suffit de s'embarquer : le héros a réponse à tout. Il n'est pas de dangers car, dit-il, « les dangiers se refuyent de moy » (T47, 495), et le capitaine est déjà trouvé : « Panurge respondit que son amy Xenomanes leur suffiroit ». En outre, la connaissance du Lanternois est inutile pour Pantagruel, puisque Panurge pourra se charger du travail d'interprète (« je (...) le parleray pour vous tous, je l'entends comme le maternel, il m'est usité comme le vulgaire », *ibid.*), et que de toutes façons la langue s'apprend toute seule (« Tu l'auras plus toust aprins, que jour levant sentir » T47, 496). Panurge lève les obstacles les uns après les autres, de manière instantanée et comme magique, dans le désordre d'un départ qu'il précipite, alors que Pantagruel prend de très nombreuses précautions : procédant par ordre et ne négligeant personne, il commence par renvoyer Triboullet à Blois, en lui offrant un présent – Panurge semblait avoir complètement oublié la présence de ce dernier – puis il consulte Gargantua : le géant ne partirait pas sans une bénédiction paternelle. Au chapitre suivant, le narrateur remarque que Pantagruel prend en charge tous les préparatifs nécessaires à la traversée :

> Là arrivez, Pantagruel dressa equippage de navires, à nombre de celles que Ajax de Salamine avoit jadis menées en convoy des Gregoys à Troie. Nauchiers, pilotz, hespaliers, truschemens, artisans, gens de guerre, vivres, artillerie, munitions, robbes, deniers, et aultres hardes print et chargea, comme estoit besoing pour long et hazardeux voyage. Entre aultres choses je veids qu'il feist charger grande

foison de son herbe Pantagruelion, tant verde et crude, que confícte et praeparée. (T49, 500-501)

Ce faisant, Pantagruel agit en homme prudent, parce qu'il met toutes les chances de son côté pour que le hasard ait le moins de prise possible sur l'expédition. On devine aisément que le chargement vise à assurer d'abord la survie puis le confort. Il est méthodique, en ce qu'il procède par genres, et par ordre d'importance : hommes, instruments défensifs, argent, vêtements. Enfin, le Pantagruélion lui-même est embarqué selon le double souci de quantité (« grande foison ») et de qualité (versions crue et cuite). La prudence hiérarchise les priorités. Elle s'oppose ainsi à la témérité, qui relève de l'audace inconsciente : l'homme prudent raisonne, et il a peur à bon escient. Cette peur lui fait estimer les risques, et les anticiper, en les traitant à leur juste mesure. L'imprudent partirait le nez au vent, et reviendrait dans l'état où l'on voit apparaître Panurge au chapitre 9 du *Pantagruel* : affamé, assoiffé, en haillons : l'imprudent néglige son propre bien-être, de même que le fou fait peu de cas de son intégrité. Panurge incarne « l'esprit rebelle » propre au fou que fustige S. Brant :

Qui n'en veut faire qu'à sa tête
Va quérir les oiseaux au nid,
S'il tombe, il sera bien puni.
Il s'écorche à la ronce, qui croit
Se passer de l'aide d'autrui,
Tout savoir sans l'avoir appris,
Pour tous les cas, bien assez fin. (*La Nef des fous*, ed. cit., 1997, p. 129)

Aucun interdit ne vaut pour le fou, qui se permet toutes les dérives par rapport aux prescriptions qu'il entend autour de lui. Il est finalement bien fou, celui qui prétend sermonner un fou, et lui donner un conseil. Le fou, nécessairement imprudent face au danger, reste hermétique à toute sagesse. Panurge répond pleinement à cet aspect de la folie.

Cependant, la prudence est une catégorie morale pratique dont le danger ne constitue qu'un cas particulier[55]. Dans l'*Ethique à Nicomaque*, Aristote inscrit la prudence dans toute perspective d'action, non pas seulement dans une action dangereuse. La prudence consiste à délibérer avant d'agir, de façon à élaborer la meilleure conduite possible, et à définir le moment opportun pour l'accomplir. L'homme prudent peut consulter des savants dont les

avis vont l'aider dans sa délibération, mais la prise de décision reste sienne. Or, Panurge se démarque d'emblée d'une telle attitude dans son rapport à l'action et à la délibération. Le personnage attend en effet des avis consultés, non une assistance pour se prononcer, mais une réponse déjà prête qui le dispenserait de la difficulté de la délibération. Son questionnement tente d'escamoter la charge de la prise de décision : l'idéal serait que la réponse lui épargne le poids de la délibération.

Toutefois, cette réponse n'existe pas : dans le cas de Panurge, seule la délibération est préconisée, puisqu'il est parfaitement impossible d'avoir une connaissance de son avenir individuel. Mais cela n'empêche pas l'obstiné d'orienter toutes ses questions vers le désir de savoir l'avenir, nécessairement inconnaissable, parce que contingent. Certes l'homme prudent cherche à déjouer, en les anticipant, les aléas de l'avenir, comme nous l'avons vu d'après les préparatifs de Pantagruel. Il voudra ainsi tenter de cerner ce qui est susceptible d'avoir lieu, au sens où il fera l'inventaire des possibles afin de ne rien négliger dans son appréciation des exigences de l'événement. L'homme nt se préoccupe donc de prévoir l'avenir au se.. · où il tient compte de la contingence. Sa curiosité, indique J. Céard[56], est exigeante : elle procède avec mesure, se soucie de l'origine de ses connaissances, ne se fie pas à n'importe quel avis, pèse et juge en exerçant son esprit critique. L'imprudent Panurge, au contraire, se rue tête baissée sur les réponses qui lui sont données, et, malgré les mises en garde de Pantagruel, a la folie de prétendre connaître ces contingences avec certitude, et de croire tout ce qu'on lui dit. « Je ne veulx toutesfoys inferer, que ce sort universellement soit infaillible, affin que ne y soyez abusé. » (T10, 382), déclare le géant, et il exhorte son compagnon à ne considérer les réponses obtenues que comme des indices sur lesquels il incombe au questionneur de réfléchir. Panurge conserve cependant une attitude opposée à la prudence, puisqu'en tentant de contrôler l'avenir, il entend supprimer l'idée de contingence, qui suppose justement la délibération. Si l'homme était sûr de l'avenir, il « n'aurait plus besoin de délibérer et de se donner de la peine », dit Aristote (*Ethique à Nicomaque*, X, 6, 1176 b 79). « Savoir nous détournerait de faire, en nous dispensant de choisir », explique en effet P. Aubenque[57]. Panurge, qui

[55] Nous devons les réflexions qui suivent sur la prudence à une discussion avec U. Langer. Nous le remercions sincèrement ici pour l'intérêt et la patience qu'il nous a témoigné. Voir aussi son ouvrage *Vertu du discours, discours de la vertu* , *op. cit.*, 1999, p. 169-173.

[56] J. Céard, *La Nature et les prodiges*, *op. cit.*, 1977-1996, p. 151-152.

[57] P. Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963, p. 95.

pratique la divination comme une « recherche paresseuse de la science » – pour reprendre les mots de J. Céard – se dispense de l'effort de la volonté. En cherchant à savoir, il entend se détourner de la nécessité d'agir.

Ceci n'est pas sans rapport avec ce que nous avons dit précédemment au sujet de la dilution de l'action dans la parole. A l'action, le personnage du fou a tendance à substituer un simulacre d'action, comme le montre l'anecdote du fou qui paye du bruit de l'argent, et qui se nourrit du simple fumet du rôt[58]. De cette façon, Panurge consacre toute son énergie à interpréter et à redéfinir les paroles, restant dans le domaine des mots sans réellement s'aventurer dans celui des choses : la décision de se marier est sans cesse repoussée, tandis que la question la plus urgente semble toujours être le travail sur le discours, qui produit encore du discours (le débat se nourrit de la controverse) et non des actes. Si délibération il y a, elle est d'ordre herméneutique, et reste abstraite sans se matérialiser dans l'action concrète. Panurge demeure dans le monde obscur, changeant, des signes, qu'il bouleverse à loisir, sans que cela ne menace l'équilibre de sa destinée. Cette conduite dilatoire maintient, voire épaissit, la perplexité, sans espoir de la résoudre, puisque le choix en est incessamment repoussé. U. Langer indique que l'imprudent est celui qui se gouverne mal lui-même[59], tandis que la prudence se manifeste dans la possibilité de bien conduire une action (gestes adéquats, choix du moment opportun). Aussi sommes-nous d'accord avec U. Langer pour dire que la prudence semble avoir perdu toute pertinence pour le personnage de Panurge. C'est, à notre sens, la raison pour laquelle l'action des aventures de Panurge semble ne pas progresser : Panurge est un personnage qui reste en marge de l'action, en repoussant inlassablement la délibération. Les autres personnages le lui disent bien pourtant : il faut de soi-même conseil prendre, il reste à « mettre à execution » (T9, 377) ce qu'on a décidé, au lieu de se perdre en paroles.

L'homme prudent, dont Pantagruel ou même frère Jean semblent être les modèles rabelaisiens, oriente sa réflexion vers l'action : son bonheur réside dans l'activité, non dans

[58] L'histoire de Seigny Joan le fol, très connue à l'époque, racontée par Pantagruel, au chapitre 37 du *Tiers Livre* (469-470).

[59] U. Langer aborde sous cet angle le cas des personnages de Picrochole et Panurge (*Vertu du discours*..., *op. cit.* 1999, p. 169-173). Nous retrouverons cette question du mauvais gouvernement de soi-même et de ses biens lorsque nous aborderons, au sujet de Salmigondin, la question de la prodigalité, que nous avons classée parmi les actions paradoxales (paragraphe suivant). Soulignons néanmoins pour le moment l'observation d'U. Langer, qui note que l'intempérance reste euphorique, et dégagée de toute conséquence sociale ou politique. La dépense de Panurge semble ne léser personne, et elle est aussitôt réparée par Pantagruel (*op. cit.*, p. 182-183).

la potentialité. Au contraire, l'imprudent qu'est Panurge parle sans jamais agir, ou interroge autrui pour se dispenser d'agir. Imprudence et folie vont de pair[60]. Nous retrouvons en effet une caractéristique de la folie dans le caractère insensé de cette action paradoxale : l'action de parler, de débattre, de discuter, aboutit à une disparition de toute action autre. La conséquence romanesque n'est pas mince. L'action reste indéfiniment suspendue, le mariage de Panurge n'a pas lieu. Le fou, de la sorte, agit en marge de l'action, selon une sorte de logique parallèle, ou au mieux tangente, celle de la folie. Les actions variées d'un personnage peuvent produire un roman dans lequel l'action principale est introuvable, dans lequel l'actant principal ne passe pas à l'acte. Tout est permis au fou. Cette forme d'im-prudence complète le portrait du fou : ignorant la catégorie morale de la prudence, il agit toujours de manière paradoxale, c'est-à-dire littéralement en marge de la *doxa*. La folie de Panurge est reconnaissable à ses actions à contre temps et au rebours des attentes.

2. Paradoxes et inversions

Le fou fait tout à l'envers

Dans le *Tiers Livre* et le *Quart Livre*, Panurge est incapable de toute action, comme en témoigne l'épisode exemplaire de la tempête. Nous avons souligné que la prudence s'opposait à la témérité. Il est vrai également qu'elle est l'antithèse de l'impuissance : le Panurge paralysé au cours de la tempête est figé par une forme d'inadéquation à l'action, qui se traduit par un manque d'initiative. Il ne peut que prier et gémir, actions inopportunes, comme le lui rappelle inlassablement frère Jean. La tempête de Rabelais est dès lors, en raison de la présence du personnage de Panurge, un moment atypique par rapport à la longue tradition littéraire qui lui a donné ses lettres de noblesse. Lorsqu'on compare cette tempête avec celle de Folengo ou de Lucien de Samosate, on se rend compte que Rabelais a procédé à de nombreuses amplifications. L'épisode ne prenait que quelques lignes chez Lucien. Dans le récit de Folengo, l'effet de la tempête est mesurable sur le personnage de Cingar, dont la paralysie inefficace a dû servir de modèle à celle de

[60] J. Céard, au sujet du rébus « Fortune abaisse cœur soudain », rappelle justement le rapport entre la folie et le manque de prudence (*Rébus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 177).

Panurge. Cependant, Rabelais fait évoluer la structure de cet épisode classique en l'étendant sur plusieurs chapitres, ce qui lui donne une ampleur autre ; de plus, tandis que les paroles de Cingar sont rapportées au discours indirect, Rabelais restitue les paroles du Panurge geignant et se lamentant au discours direct, ce qui constitue la principale et capitale innovation de l'auteur[61]. Le discours direct, qui s'organise selon des leitmotive, puisque certaines exclamations éplorées reviennent sans cesse, unifie l'épisode : il entraîne l'indignation et les exhortations de frère Jean, ainsi que les réactions des autres personnages. Panurge, qui ne fait rien, qui parle à peine tant certains cris restent inarticulés, ou balbutiés, donne tout son sens, paradoxalement, à l'épisode. Les actions réfléchies, énergiques, efficaces de Pantagruel se détachent mieux en effet grâce à l'arrière-plan inefficace des gémissements de Panurge. La tempête n'acquiert toute sa force émotive, tout son effet sur le lecteur, que parce qu'elle est filtrée par la focalisation interne qui privilégie le point de vue de celui qui en souffre le plus, qui la redoute *hic et nunc*. Cela est aussi vrai pour l'épisode du physetère, qui montre un contraste saisissant entre la préparation stratégique de Pantagruel qui dispose la flotte en Y grec, et la fuite demandée par un Panurge qui se met à « crier et lamenter plus que jamais », pour lancer finalement le mot « Babillebabou » (Q33, 616), parole de fou hagard, exclamation insensée dans ce contexte de danger. Les paroles hachées de Panurge donnent une immédiateté, une vivacité à l'épisode en lui conférant toute son *enargeia*. D'un moment narratif, la tempête est devenue un épisode régi par du discours, cela grâce à la conduite paradoxale de Panurge sur laquelle le texte s'arrête. C'est l'expression chaotique du discours qui est le mieux à même de faire ressentir le chaos des éléments déchaînés.

Si la qualité et l'originalité de l'épisode tiennent aux paroles exsangues de Panurge, le personnage fait pourtant tout le contraire de ce qu'il faudrait faire : sa conduite est à l'opposé de celle de Pantagruel, et représente l'envers de ce qu'attend frère Jean. Ses bredouillis sont inutiles, son inaction pourrait miner l'effort commun. Panurge lui-même la renverse *in extremis*, en affirmant, au terme de l'épisode, qu'il a été courageux, d'un courage de loup. Toutes les actions de Panurge sont dès lors contraires à la raison la plus élémentaire : elles s'égarent par rapport aux critères attendus aussi bien dans le cadre narratif – puisque la tempête qui en ressort ne correspond pas à la tradition littéraire qui

[61] Nous avons analysé de manière plus détaillée cette parole hyperboliquement douloureuse de Panurge, ainsi que les écarts qu'elle entretenait avec la tradition littéraire du récit de tempête dans notre chapitre 3.

régit ce genre de morceau de bravoure – que du point de vue de la morale, aux yeux de laquelle Panurge ne peut passer que pour un fou ou un sot. Cicéron analyse ainsi ce type de cas en employant la dénomination de « sot » (*stultus*) :

> Les sots connaissent la détresse et en sont affectés face aux dangers prévus ; ils laissent s'affaisser leurs âmes et les contractent, contrairement à la raison. Ainsi la première définition de la détresse est une contraction de l'âme en conflit avec la raison. (*Disputations Tusculanes*, 4.6.14)[62]

Nous avons indiqué que « stultus » est un mot souvent traduit par le terme « fol » à la Renaissance. Le « conflit avec la raison » que développe Cicéron renvoie à l'idée d'une forme de folie qui contredit, ou du moins contrarie, la raison.

Le propre du fou, dont le modèle en ce domaine est le roi Midas, est de faire des vœux ridicules. Leur impossibilité tient à ce qu'ils sont déraisonnables, ou qu'ils vont contre l'intérêt de leur auteur. Panurge n'est pas en reste. Il renouvelle et répète à l'envi dans tout le *Tiers Livre*, le vœu qui consiste à ne pas quitter sa défroque ridicule tant que sa perplexité n'est pas résolue (« Pourtant ay je faict veu à sainct François le jeune... », dit-il à Epistémon dans un passage déjà cité, T24, 425). Entendant ce vœu, Epistémon ne manque pas de considérer Panurge comme un fou, en lui faisant savoir qu'il classe son vœu parmi les vœux insensés qu'il connaît, s'agissant du corps ou de l'allure physique :

> Vous entendent parler, me faictez souvenir du veu des Argives à la large perrucque, les quelz ayans perdu la bataille contre les Laceademoniens en la controverse de Tyrée, feirent veu cheveux en teste ne porter, jusques à ce qu'ilz eussent recouvert leur honneur et leur terre : du veu aussi du plaisant Hespaignol Michel Doris, qui porta un trançon de greve en sa jambe. (*ibid.*)

Erasme condamne les passagers qui au plus fort de la tempête se mettent à invoquer l'aide de Dieu au lieu d'aider à la manœuvre ; les moines de l'abbaye de Seuillé étaient partis ânonner des prières et chanter au lieu de défendre de leur corps la vigne et la récolte. Panurge, de même, reste sur le navire quand frère Jean s'en va combattre les Andouilles, et lui dit ceci : « Ce pendent que combaterez, je priray Dieu pour vostre victoire » (Q37, 625). Faisant tout à l'envers, au lieu de se joindre à l'effort commun, il formule des vœux individuels, qui ramènent plaisamment le lecteur, par la mention de Seuillé, à l'épisode qui mettait en scène l'inefficacité des moines :

[62] Cet extrait est cité par U. Langer (*Vertu du discours*... *op. cit.*, 1999, p. 111)

> Pleust à la digne vertus de Dieu que à heure praesente je feusse dedans le clos de Seuillé, ou chés Innocent le pastissier davant la cave paincte à Chinon, sus poine de me mettre en pourpoinct pour cuyre les petitz pastez. (Q20, 587)

De même qu'il ne suffit pas de prier pour sortir de la tempête, il ne suffit pas de faire un vœu, en restant ensuite inactif, pour sortir de la perplexité. Il convient d'agir. Mais le fou tente de maîtriser l'avenir par des paroles ou des souhaits, ou des actions grotesques ou ineptes comme le déguisement. Ses actes déraisonnent. C'est un symptôme qui signale la folie, comme le dit Arnaud de Villeneuve dans le *De parte operativa* : « dire ce qui ne doit pas être dit, faire ce qui ne doit pas être fait »[63].

Un autre trait significatif du schéma actantiel que Panurge ne partage avec aucun autre personnage, et dont l'importance est manifeste dans l'œuvre, est sa prodigalité incontrôlée. Les richesses de la châtellenie de Salmigondin qui lui est revenue au début du *Tiers Livre* sont immenses, elles donnent lieu à des jeux numériques optiques de la part de Rabelais :

> Donnant Pantagruel ordre au gouvernement de toute Dipsodie, assigna la chastellenie de Salmiguondin à Panurge, valent par chascun an .6789106789. Royaulx en deniers certains, non comprins l'incertain revenu des Hanetons, et Cacquerolles, montant bon an mal an de .2435768. à .2435769. moutons à la grande laine. Quelques foys revenoit à .1234554321. Seraphz : quand estoit bonne année de Cacquerolles, et Hanetons de resqueste. Mais ce n'estoit tous les ans. (T2, 357)

Or, Panurge a tôt fait de dilapider ces biens pourtant abondants. Bien plus, il fait des dettes, et ainsi ruine tous les sujets qui dépendaient du Salmigondinois :

> Et si gouverna si bien et prudentement monsieur le nouveau chastellain, qu'en moins de quatorze jours il dilapida le revenu certain et incertain de sa Chastellenie pour troys ans. (*ibid.*)

Le contraste est saisissant, insistant sur la courte durée nécessaire à la dilapidation, qui cependant grève le budget optimal espéré (puisqu'il comprend le revenu incertain) pour un laps de temps conséquent : trois ans. L'affaire est grave, d'autant plus que le texte insiste non seulement sur la quantité d'argent disparu, mais aussi sur la qualité des dépenses, effectuées en dépit du bon sens (« non proprement »). Panurge n'a pas employé toutes ses richesses à bâtir des monastères, à fonder des écoles ou des hôpitaux :

---

[63] Cité par J.-M. Fritz, *Le Discours du fou...,op. cit.*, 1992, p. 38 et n. 2 : « Signa communia omni alienationi : loqui non loquenda, vel agere non agenda » (*Opera omnia*, éd. Bâle, 1585).

> Mais despendit en mille petitz banquetz et festins joyeulx, ouvers à tous venens, mesmement tous bons compaignons, jeunes fillettes, et mignonnes gualoises. Abastant boys, bruslant les grosses souches pour la vente des cendres, prenent argent d'avance, achaptant cher, vendent à bon marché, et mangeant son bled en herbe. (*ibid.*)

Le texte montre bien sûr la dépense irraisonnée de l'argent, perdu dans des transactions malheureuses (achetant cher, vendant à bon marché). Toutefois il désigne également d'autres foyers de dépense : la consommation déréglée d'abord des provisions de bouche, dispersées au gré de banquets offerts à tous, alors qu'il doit assurer la subsistance de ses propres sujets, et ensuite des ressources naturelles (le bois) censées garantir la survie en hiver. Les richesses de tous ordres sont éparpillées, aucune ne semble en réchapper. Cette manifestation d'une générosité mal ordonnée, proche du gaspillage, rappelle au lecteur les frasques de Panurge dans le *Pantagruel*, qu'Alcofrybas avait contemplées, médusé et impuissant. Le narrateur avait alors précisé que Panurge avait « soixante et troys manieres de recouvrer argent : mais il en avoit deux cens quatorze de le despendre » (P17, 280). Le personnage dépense en effet son argent à doter les vieilles femmes pour les marier, à ordonner des banquets pour les pages, à intenter des procès pour défendre le décolleté menacé de disparition, ou à demander des savoirs pour les mules de la cour du Palais. A chaque fois, le prodigue Panurge précise que l'ensemble fut coûteux (« mais il me cousta beaucoup », P16, 279 ; « mais il me couste bon », 280). Toutes les raisons de dépenser son argent sont toutefois traitées par Panurge comme des faits légitimes, dans la mesure où ils lui assurent du « passetemps ». Si cette insouciance face au châtiment prévisible (la corde pour le pendre) relève certes de la gueuserie du personnage, elle a également un lien indéniable avec la folie : Panurge fait preuve en effet d'une inconscience (ou imprudence), dont le narrateur est incapable. Les dépenses de Panurge châtelain dépassent la dimension strictement individuelle et numéraire : elles ont pour fonction d'amplifier le motif ébauché dans le *Pantagruel*. Elles s'accompagnent du reste d'une revendication plus aboutie que dans le premier roman, laquelle trouve sa consécration dans l'éloge des dettes ; mais elle était déjà perceptible dès la suite du chapitre 2 du *Tiers Livre*, lorsque Panurge répondait à Pantagruel que son désir n'était pas de devenir riche :

> Seulement [Pantagruel] tira Panurge à part, et doulcettement luy remonstra, que si ainsi vouloit vivre, et n'estre aultrement mesnagier : impossible seroit, ou pour le moins bien difficile, le faire jamais riche. « Riche ? respondit Panurge. Aviez vous là fermé votre pensée ? Aviez vous soing pris me faire riche en ce monde ? (...)

> Autre soing, autre soucy, ne soit receup on sacrosainct domicile de vostre celeste cerveau. (...) » (T2, 358)

Il justifie ainsi ses dépenses, inversant les notions de sagesse et de folie : « est il home tant fol qui se ausast promettre vivre troys ans ? » (T2, 358). L'homme « fol » est l'homme prévoyant, tandis que Panurge impose sa dilapidation comme le signe d'une grande sagesse.

La prodigalité est une dimension essentielle de la folie, selon le discours juridique qui traite de ces questions. Cette tendance est d'abord perçue, au Moyen Age, comme une perversion de la vertu chevaleresque de la largesse – lorsque dans les romans ce sont les chevaliers qui deviennent fous, leur folie déforme, en les détournant vers des excès déraisonnables, leurs vertus antérieures. En outre, elle est à mettre en relation avec le dépouillement de soi, ou de ses signes de reconnaissance habituels : le fou est dépensier de son être comme de son avoir, dit J.-M. Fritz (*Le Discours du fou..., op. cit.*, 1992, p. 276). Le fou prodigue, figure traditionnellement traitée par la justice, dépense sans compter parce qu'il a en tête une hiérarchie des valeurs inversée, et qu'il demeure inconscient des nécessités économiques. Ne vivant que dans l'instant présent, il est incapable de prévoir, et d'anticiper, donc d'économiser. Il lui manque le discernement : la prodigalité est donc couramment envisagée comme une folie. J.-M. Fritz indique qu'au début du XIVe siècle, une interdiction frappe un « fou prodigue et dissipateur de ses biens, ne sachant ni régir sa personne, ni ses biens » (*Le Discours du fou..., op. cit.*, 1999, p. 159). Cette vision économique de la folie dépasse le cadre juridique, pour toucher à la morale, si l'on considère qu'il y a une continuité entre les biens et la personne. Ainsi, la prodigalité est le signe de l'absence de volonté, ou de maîtrise de soi, et signale implicitement un défaut de raison.

Les proverbes populaires se font l'écho de l'absurdité de la prodigalité, perçue comme un gaspillage insensé, aux yeux du bon sens qu'ils incarnent : « Fol est le marchand qui meprise sa denree », « Fol est qui jette à ses pieds ce qu'il tient en ses mains ». Ils indiquent que c'est l'imprévoyance, issue d'un rapport faussé au temps, qui fait agir le fou à contre temps : « C'est folie bien gagner et mal espargner »[64]. Ces éléments

[64] Proverbes cités par M.-L. Demonet, « Les miettes du sens », art. cit., 1985, p. 40-41.

de sagesse populaire semblent dits tout exprès pour le cas de Panurge, lequel semble incapable de retenir quoi que ce soit[65].

C'est alors que l'on retrouve le safran, couleur des endettés parce qu'elle est également synonyme de banqueroute (le comptoir des banqueroutiers était peint en jaune safran) Cette teinte, associée à cette plante, est la couleur de l'infamie, dont P. Boaistuau, qui emploie l'expression populaire « aller au safran », montre qu'elle n'est pas étrangère à la notion de vol. Elle force par conséquent ceux qui s'y frottent à s'exiler :

> Et après que par tels artifices ils ont fureté quelque grosse somme de deniers, font banqueroutte, vont (comme on dit) au saffran, et cherchent puis après leur demeure en quelque autre province, où ils vivent à leur aise de ce qu'ils ont vollé et rapiné aux autres (...)[66]

La coïncidence, qui veut que le safran soit aussi bien la couleur des endettés insolvables que la plante emblématique de la folie, fait de Panurge un personnage safrané à double titre. Il ne s'en cache pas, et deux fois l'association des adjectifs « safrané et endebté » revient dans ses paroles : « Ilz [les diables] y ont maintes foys failly estant *safrané et endebté* », « les paillars [les diables] ne cessent me mugueter, et me faire la court. Ce que ne souloient estant *safrané et endebté* » (T23, 421 et 422 ; nous soulignons). Lorsque Rabelais fait de Panurge le personnage du prodigue endetté, et par suite l'envoie « au safran » d'Hibernie, il l'associe doublement au fou, par le safran, plante qui rend fou, et par la dette, qui signifient toutes deux l'étrangeté absolue

Le fou est un vivant paradoxe

Le fou est par définition hors de toute normalité. Il incarne une forme de contre exemple, étant au rebours des attentes, car en faisant tout à l'envers, il renverse toutes les formes d'idées reçues. De fait, le lecteur a vu Panurge montrer pendant la guerre des

---

[65] Nous savons que la nature de Panurge est ainsi faite : il est, dit Alcofrybas, « subject de nature à une maladie qu'on appelloit en ce temps là, *faulte d'argent c'est doleur non pareille* » (P16, 272). Amorcée par le « fluz de bourse » dont s'enquiert le narrateur dans le chapitre 17 du *Pantagruel* (277), poursuivie par la dilapidation de Salmigondin, l'extrême limite de l'incontinence de Panurge est représentée par la « perte de contenance » excrémentielle qui le fait se vider littéralement devant témoins au dernier chapitre du *Quart Livre*. C'est une preuve ultime de dépense de soi improductive, voire suicidaire : elle attire forcément la moquerie et les quolibets, tout en nuisant explicitement à l'image du personnage, dès lors considéré comme un poltron malodorant.

[66] Pierre Boaistuau, *Le Theatre du monde* (1558), éd. M. Simonin, Genève, Droz, 1981 : livre second, p. 131.

Dipsodes une bizarre conception de l'amitié, dépourvue de l'aide inconditionnelle qu'elle devrait induire. En outre, le personnage est ce futur marié extrêmement improbable, puisqu'il lui manque un élément indispensable, la femme qui devrait lui être promise. Une telle absence est remarquable : elle empêche, concrètement, le passage à l'acte du mariage. La folie du héros se caractérise par ces oublis fondamentaux : Panurge est un personnage désespérément incomplet, parce que Rabelais lui retire toujours quelque chose d'essentiel. Comme un élément décisif fait défaut, cela nuit à l'équilibre des actions dont Panurge est le protagoniste, en leur ôtant le plus souvent toute substance, ou tout sens. Les actions du fou Panurge présentent un défaut, au sens d'un manque. Cela se vérifie également lorsqu'on examine le cas des dettes. Panurge, en ruinant la châtellenie de Salmigondin, est devenu un châtelain de carnaval, désormais dépourvu de toute propriété. L'élément essentiel qui définissait son identité de châtelain, il l'a fait disparaître. Le positif s'est inversé en négatif, étant donné que les dettes lui ont fourni un solde négatif et débiteur, alors qu'il était créditeur. Le personnage est toujours administrateur, mais il n'a plus rien à administrer.

Un nouveau paradoxe se manifeste alors. Malgré le désastre produit par la dilapidation, malgré un éloge totalement injustifiable, Pantagruel libère Panurge de ses dettes. S'il subsistait encore un doute quant à l'appartenance de Panurge à la grande famille des fous, ce signe le lève absolument. En effet, en toute justice, le fou n'est jamais considéré comme coupable, parce qu'on estime qu'il n'est pas responsable de ses actes. La justice, incarnée dans le cas présent par la voix de Pantagruel, l'amnistie systématiquement, jugeant qu'il est plutôt la première victime (de sa folie) lorsqu'il commet des actes répréhensibles. Le fou est foncièrement innocent, et toujours impuni. C'est pour Panurge une immunité paradoxale : en tant que mauvais garçon, on le donne maintes fois pour pendu. Cependant les aspects qu'il partage par ailleurs avec le type du fou lui promettent le pardon.

Or, impunité ne signifie pas tranquillité. L'équilibre, paradoxalement, n'est pas concevable non plus, et comporte de graves inconvénients pour le personnage. Alors que Pantagruel l'a libéré de ses dettes (« du passé je vous delivre », T5, 368), Panurge, après avoir exprimé sa reconnaissance, expose tout son désarroi. « Car dorenavant estant quitte quelle contenence auray je ? » (T5, 369). L'incompréhensible personnage annonce alors sa mort imminente, et scatologique, grâce à l'équivoque sur le mot « paix » :

> Ma vie finera bien toust, je le praevoy. Je vous recommande mon Epitaphe. Et mourray tout confict en pedz. (*ibid.*)

Panurge en effet ne dit pas autre chose au sujet de ses dettes que son regret d'en être quitte :

> Puys qu'une foys je suis quitte, vous ne veistes oncques home plus mal plaisant que je seray, si Dieu ne me ayde. (T7, 372-373)

Etre quitte de dettes signifie être libéré d'un manque, et provoque, s'il est permis de s'exprimer ainsi, le manque du manque. Il manque le défaut qui est le propre du fou : il manque tout à coup le déséquilibre, dont on s'aperçoit à cette occasion qu'il est structurel. De fait, le manque ou le défaut prend une connotation positive, c'est un adjuvant recherché pour lui-même, regretté lorsqu'il disparaît. Panurge revendique ainsi paradoxalement la propriété d'un manque : en le libérant de ses dettes, Pantagruel lui a enlevé son bien qui n'était rien (« ce rien, mon tout », disait le narrateur du prologue). Le mariage apparaît comme la possible alternative. Le devoir de mariage est en effet défini par le personnage comme « prestz et debtes de l'un à l'autre » (T4, 367), de sorte qu'il est logique que la perte de ses dettes ait pour conséquence l'apparition soudaine du désir de se marier[67]. Il faut avoir des dettes.

Le paradoxe du malheur d'être quitte est encore renforcé lors des frayeurs éprouvées par Panurge dans la chambre de Raminagrobis, où il voit toutes sortes de diables. D'après le personnage, leur présence est due à la croyance selon laquelle « les Diables ayment fort les quittes » (T23, 422). Son cas l'a renseigné : depuis qu'il est hors de dettes, les diables ne cessent de le courtiser. N'est-ce pas une fois de plus pure folie que de soutenir que le titre de quitte fait de lui la proie des diables ? Il explique à ce propos que les diables n'apprécient pas les endettés, dont la « viande » est safranée, et l'âme « hectique et discrasiée ». Le dernier terme désigne, si l'on en croit la *Briefve Déclaration*, un déséquilibre : « Dyscrasié. Mal temperé. De mauvaise complexion. » (DB, 704). Ce sont là des aspects que l'on rencontre chez les fous, dont l'équilibre des humeurs est justement « mal tempéré ». La mauvaise harmonie des humeurs peut alors être à l'origine d'hallucinations.

[67] Le mariage est d'autant plus symétrique des dettes perdues qu'il est lui aussi profondément marqué par un manque qui pourrait le rendre impossible : c'est un mariage dont la grande absente est l'épouse.

Le fou et les illusions

Parmi les actes pouvant être qualifiés de paradoxaux, figure l'impossibilité pour le fou de voir l'évidence, comme si sa vision était déformée par la folie. Les visions que se forge le fou sont d'autant plus invraisemblables et insensées qu'elles lui sont propres, dans la mesure où tous les autres personnages participant à la scène les démentent. Le fou en joue, comme Panurge qui ne consent pas à dire qu'il a devant lui « foyre, bren, crottes... », et renverse la représentation en la nommant du nom précieux et prisé de « safran d'Hibernie ». En général, les visions du fou inversent les images convenues des choses du monde, les déforment à loisir. C'est pourquoi les lunettes sont un instrument de dérision : le fou qui s'en affuble ne voit pas plus clairement les choses, apparemment. Ainsi, le fou ne distingue pas, donc ne sépare pas, le vrai de l'illusoire : le vrai pour lui est illusion, tandis que l'illusion a tout de la vérité : pour le fou, « vray apparoist ce que vray n'est et que noz sens ne croyst »[68].

Aussi le fou ne voit-il pas les mêmes choses que l'homme bien portant parce qu'il croit aux simulacres que les hommes considèrent comme des illusions. Cette indistinction s'exerce sur les perceptions auditives autant que visuelles. La vision de la parque Atropos est impressionnante, et relève de l'hallucination : apercevant le physetère, Panurge file se cacher en s'exclamant : « Nous sommes tous mors à ce coup. Je voy sus la hune Atropos la felonne avecques ses cizeaulx de frays esmouluz preste à nous tous coupper le filet de vie » (Q33, 617). De fait, lorsqu'il entend les bruits de déflagrations produits par les paroles gelées, Panurge s'imagine et se voit déjà mort, et il se représente très clairement l'ennemi :

> Ilz sont dix contre un, je vous en asceure. D'adventaige ilz sont sus leurs fumiers, nous ne congnoissons le pays. Ilz nous tueront (...) Nous sommes mors. (Q55, 668)

Il en va de même lorsqu'il essuie la tempête – alors qu'il n'est pas en danger en restant « le cul sus le tillac » (« C'est faict de moy, mon pere spirituel, mon amy c'en est faict », Q19, 584). Panurge ne le sait pas, mais le « beau tintamarre » déclenché au large de Ganabin par tous les navires qui tirent en l'air des coups de canon n'est pas le bruit d'une véritable guerre, c'est une facétie destinée à « salüer les Muses de cestuy mons Antiparnasse ». En réalité frère Jean organise cette mise en scène auditive pour faire une

[68] Propos de Burton sur les « espritz taincts de mélencolie », *Epistre* à Jean Bouchet, cité par O. Pot, « La mélancolie de Panurge », art. cit., 1984, p. 98.

farce à Panurge, lequel est allé se cacher dans la soute avant que ne s'esquisse le moindre danger.

> -- Escouttez doncques, dist frere Jan (...). Panurge là bas contrefaict le Loup en paille. Voulez vous bien rire ? Faictez mettre le feu en ce Basilic que voyez près le chasteau gaillard. Ce sera pour salüer les Muses de cestuy mons Antiparnasse. Aussi bien se guaste la pouldre dedans. (Q66, 697)

La plaisanterie réussit au-delà de toute espérance. Le bruit extraordinaire provoqué par les canons de tous les navires de la flotte, et sans doute amplifié dans la cale qui fait office de caisse de résonance, fait imaginer au peureux de « phantastiques visions » (Q67, 698). Le personnage, dupe du simulacre de guerre déployé par le bruit qui l'environne, adopte de manière tout à fait significative le même comportement que le fou Frérot. Une anecdote concernant Frérot est rapportée par Rabelais dans la *Sciomachie*, où l'auteur se fait alors chroniqueur pour raconter les fêtes données en l'honneur de la naissance du duc d'Orléans, organisées à Rome au palais du cardinal Jean du Bellay. Ce récit, paru en 1549, expose notamment les réactions du fou Frérot au moment du feu d'artifice. Alors que l'auteur a bien montré que toute la bataille représentée était un spectacle d'illusion, avec des pantins de paille figurant les morts, notamment, l'arrivée des feux d'artifice disposés dans un ballon épouvante absolument le fou, qui ne voit pas qu'il s'agit d'une illusion. Ses exclamations montrent qu'il assimile le tout à une diablerie :

> et du rempart fut jetté un bien gros ballon en la place, duquel à un coup sortirent trente bouches de feu, plus de mille fusées ensemble, et trente razes. Et couroit ledit ballon parmy la place, jettant feu de tous costez, qui estoit chose espouventable. (...) Frerot faisant le bon compagnon courut après ce ballon, *en l'appellant gueulle d'enfer, et teste de Lucifer*, mais d'un coup qu'il frappa dessus avecques un transon de picque, il se trouva tout couvert de feu, et crioit comme un enragé, fuyant deçà et delà, et bruslant ceux qu'il touchoit. Puis devint noir comme un Ethiopien, et si bien marqué au visage, qu'il y paroistra, encores d'icy à trois mois. (*Sciomachie*, 972 ; nous soulignons)

Le fou de cour imite la folie réelle : Frérot joue la comédie de l'épouvante, ce que Rabelais indique par la précision « faisant le bon compaignon ». Panurge joue-t-il aussi le rôle du fou, assumant cette fonction auprès du prince Pantagruel ? La folie est en effet simulée par Panurge aussi bien que par Frérot. Pris d'une frayeur comparable à celle de ce dernier, le personnage rabelaisien voit dans la fumée qui ressort des canons encore chauds la « fumée des Cuisines d'Enfer » (*ibid.*). Un chat à fond de cale lui paraît un démon : « et du grand chat Rodilardus pensoit que feust un Diableteau » (titre du chapitre 67 du *Quart Livre*). Il convient à ce stade d'opérer une distinction entre la peur de se voir mort d'une

part, et l'hallucination d'autre part qui fait se mouvoir autour du sujet effrayé des figures démoniaques. Panurge a précédemment expliqué le lien qui unit les bruits de bataille et les diables par des exemples qu'il tenait de ses études à Tolède auprès du « reverend pere en Diable Picatris recteur de la faculté diabologicque » (T23, 423). Nous comprenons, grâce à ces éclaircissements, que si les bruits tonitruants sont si terrifiants, c'est parce qu'ils sont dus en fait non au choc des armes, mais aux hurlements des diables venus emporter les âmes des morts, et que les épées des combattants restants entament sans les voir :

> Quand tu voyds le hourt de deux armées, pense tu Couillasse, que le bruyt si grand et horrible que lon y oyt, proviene des voix humaines ? du hurtis des harnois ? du clicquetis des bardes, du chaplis des masses ? du froissis des picques, du bris des lances, du cris des navrez ? du son des tabours et trompettes ? du hannissement des chevaulx ? du tonnoire des escoupettes et canons ? Il en est veritablement quelque chose : force est que le confesse. Mais le grand effroy, et vacarme principal provient du dueil et ulement des Diables : qui là guestant pelle melle les paouvres ames des blessez, reçoivent coups d'espée à l'improviste, et patissent solution en la continuité de leurs substances aërées et invisibles (...) (T23, 423-424)

L'intensité de la frayeur, renforcée par la présence hallucinatoire du démon, n'en est que plus vive, comme en attestaient déjà, dans la chambre de Raminagrobis, les visions de diables batailleurs, chassés à grands cris par un Panurge répétant l'injonction « Houstez vous de là ! » :

> Vertus Dieu, la chambre est desjà pleine de Diables. Je les oy desjà soy pelaudans et entrebattans en Diable (...) Houstez vous de là. Je ne y voys pas. (T23, 421)

Lorsque la réalité est métamorphosée au gré d'hallucinations qui projettent autour de Panurge des diables par centaines, on songe aux rapports établis au XVIe siècle entre folie et démonologie. On décèle dans la vision de diables imaginaires la folie du sujet, en raison de la parenté qui existe entre le fou et le diable[69]. La Renaissance considère que les visions effroyables de fantômes courant autour du patient en le menaçant de mort, sont à mettre au compte de la température de la bile et de la façon dont elle se mélange avec les autres humeurs. La mélancolie, l'espèce la plus représentée de la folie au XVIe siècle, est responsable des inquiétudes du fou. La noirceur mélancolique enveloppe la clarté de l'âme

[69] Parenté rappelée par J. Céard dans *Rébus de la Renaissance, op. cit.*, 1986, t. 2, p. 138-139, au sujet du rébus « Au diable voit la folie et les fols ».

et de la raison, de même que les ténèbres épouvantent les enfants, dit Galien[70]. Mais derrière cette humeur noire se profile l'ombre du diable. Afin d'expliquer leurs hallucinations, on supposait entre autres explications que les fous, ou mélancoliques, pouvaient être possédés par le Malin. Ce dernier en effet jette le trouble de préférence dans les esprits qui sont naturellement enclins à la folie, c'est-à-dire qui sont plus réceptifs que d'autres à la peur. Ce dernier tempérament nous ramène à Panurge, incorrigible peureux. J. Céard cite à ce sujet les réflexions de J. Horstius :

> Ceux sur qui le diable exerce sa rage (...) ce sont de préférence les mélancoliques et les peureux que les mauvais démons savent plus sensibles à leurs ruses et à leurs terreurs.[71]

L'auteur ajoute que les « sanguins, hommes au cœur robuste et à l'âme intrépide, ainsi que les colériques qui sont plus [illegible]ieux » sont moins sujets aux illusions diaboliques. Il ne s'agit pas cependant de [illegible] Panurge un mélancolique, contrairement à ce qu'en dit O. Pot Le critique expose de nombreux aspects [illegible]ommuns à Panurge et au type du mélancolique, de sorte que la démonstration est plutôt [illegible]nvaincante : les traités de l'époque rapportent que les mélancoliques, par exemple, font preuve d'une grande agilité d'esprit, qui n'est plus à prouver chez Panurge, ainsi que de la faculté de parler différentes langues étrangères que le sujet n'a jamais apprises (J. Céard signale également ce trait), ou de s'exprimer en poésie spontanée – la mélancolie rencontre là l'idée de génie. O. Pot inventorie ensuite les symptômes de saturnisme chez le personnage : ses dons de polyglotte, mais aussi son hydrophobie, son souci constant du ventre, de la boisson, ses fâcheries, sa peur, sa façon de se donner en spectacle[72]... Bien des éléments le rapprochent du mélancolique. Toutefois, il nous semble regrettable que le critique néglige l'humeur souvent légère du sémillant Panurge, ou son penchant indéniable pour la facétie et les plaisanteries. La vision univoque tournée vers la mélancolie nous paraît fausser le portrait de Panurge, le noircissant, au sens propre, pour la circonstance, en passant sous silence un pan entier du personnage[73]. Ce qu'il est permis d'appeler, en reprenant les termes qui

---

[70] Pour plus de détails concernant ces théories, voir l'article de J. Céard intitulé « Folie et démonologie au XVIe siècle », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 129-147.

[71] *De aureo dente maxillari pueri Silesii*, Lipsiae, 1595, cité dans « Folie et démonologie... », art. cit., 1976, p. 138.

[72] Pour l'inventaire complet de ces différents signes, nous renvoyons à l'article d'O. Pot, « La mélancolie de Panurge », art. cit., 1984.

[73] Nous partageons plutôt le point de vue d'A. Tournon quand il rappelle que le texte rabelaisien est de nature paradoxale : « pourquoi parler d'angoisse et prêter à Panurge la psychologie du premier venu ? »

servent à qualifier Pantagruel, sa « gaieté d'esprit », exerce une influence tout aussi importante que ses angoisses sur les actes et les discours de Panurge. C'est pourquoi le fou est, à notre sens, une figure plus appropriée pour qualifier la tradition dans laquelle s'inscrit Panurge. Le fou est en effet un personnage plus complet, qui englobe le mélancolique, mais dans lequel se lit aussi la drôlerie, conjointe ou alternée avec les terreurs insensées. En outre, le fou renvoie à l'esthétique de la marge, qui par ailleurs caractérise réellement Panurge. En ce sens, ses actions sont liées non seulement à l'inversion surprenante, mais aussi à la démesure, à l'outrance et à la mise en scène, gages de bouffonnerie.

3. Outrance et bouffonnerie : démesure de la folie

La folie, phénomène à part, se traduit nécessairement par des actes étranges, dont nous avons considéré le caractère d'inversion par rapport à une attente normative. Il nous reste donc à découvrir les excès que l'on to[illegible] du fou, les outrances grotesques ou satiriques à lui seul permises. Il y a en effet un lien évident entre l'excès et la notion d'écart.

Les motifs sculptés entre le XIIe et le XVe siècles, hideusement déformés par des grimaces, sont représentés en modillons, dans les encoignures, et dans la pénombre des porches à la marge des monastères, ou ce sont des gargouilles placées très haut sur les murs extérieurs des cathédrales : on ne peut les voir que si le regard fait un écart. Mais le détour vaut la peine : les passions les plus folles s'y expriment, les masques ou postures obscènes se dévoilent alors, figurant l'altérité, la référence selon laquelle (contre laquelle) le moine trouve le droit chemin[4]. Panurge, à l'instar de ces formes monstrueuses, est celui qui, parmi les personnages rabelaisiens, connaît la folie des grimaces et gesticulations choquantes. Il fait la babou à frère Jean, adresse des gestes obscènes à Thaumaste... L'entrevue avec Nazdecabre par exemple semble reproduire certaines scènes de *La fête des*

(phrase citée en introduction ; voir la discussion du colloque « Rabelais-Dionysos » de Montpellier, 1994). Selon nous, l'inquiétude de Panurge est toujours temporaire, sinon jouée, à l'instar de celle du fou Frérot, et bientôt dépassée dans la « joyeuseté » dont le tonneau est plein – même si l'aide des autres personnages est parfois nécessaire, comme lorsque frère Jean lui dit qu'il sera heureux d'être cocu, parce que cela signifiera que sa femme sera belle.

fous de Bruegel, où l'on voit deux fous, à peu près au centre de la composition, se tenir par le bout du nez en tirant la langue. Panurge, après l'éternuement de Nazdecabre, se met en effet à grimacer de la façon suivante :

> Il renversa les paulpieres des œilz contre mont, tortoit les mandibules de dextre en senestre, *tira la langue à demy hors la bouche*. (...) puys jecta son reguard bisele sus Nazdecabre, *branlant des baulevres*, comme font les Cinges de sejour, et comme font les Connins mangeans avoine en gerbe. (T20, 413 ; nous soulignons ; la comparaison avec les singes intervient souvent dans le contexte de la folie)

Il est précisé ensuite que Nazdecabre frotte le nez de Panurge « de son poulce branslant » (414), comme le font les fous sur la gravure flamande, de sorte que par suite, Panurge lui promet un « banquet de Nazardes entrelardé de doubles Chinquenaudes ».

C'est ainsi que Bruegel dessine les dialogues de fous, ponctués de cris d'autres fous, qui sont représentés la bouche ouverte, un doigt dans l'oreille, environnés de postures obscènes : l'un d'entre eux montre son postérieur en relevant sa robe, un autre se penche pour placer un ballon entre ses cuisses, tandis qu'au premier plan sautille un fou de profil qui fait une grimace avec ses deux mains ouvertes, un pouce sur son nez.



P. Bruegel l'Ancien, *La fête des Fous*, détail : dialogues par gestes

[74] Pour de plus amples développements à ce sujet, voir M. Camille (*Images dans les marges*, *op. cit.*, 1997), qui cite des exemples nombreux dans les chapitres 2 et 3 (p. 77-136) ; voir notamment fig. 39 à 41.

Cette grimace n'est adressée à personne en particulier, c'est le propre du fou que de s'impliquer dans un acte insensé, simplement exécuté pour lui-même. Les imprécations de Panurge envers Nazdecabre n'atteignent pas leur but, puisqu'il crie après un sourd (frère Jean le lui fait observer). De même, les gestes des fous de Bruegel ne sont pas tous adressés, malgré le nombre important de personnages, si bien qu'on a le sentiment que chacun est en représentation dans un monde qui lui est propre. Tous les gestes sont indépendants, et aussi concurrents, tant les fous sont serrés sur l'image. Rien ne dit non plus que les gestes en question ne correspondent pas à une forme de langage dont les fous seuls détiennent la clé. La gravure illustre l'idée de la multitude euphorique, et de la prolifération de gestes ineptes qui ont peut-être un sens.

Certains des gestes que Panurge adresse à Thaumaste ressemblent à ceux des fous de la gravure. Son hyperactivité physique lui confère une présence théâtrale qui évoque aussi celle des fous de cour, tour à tour jongleurs, acrobates, acteurs. « Faire le fol » ou « faire le sot » est un numéro inscrit au répertoire des jongleurs au Moyen Age, comme le précise J.-M. Fritz (*Le Discours du fou…*, *op. cit.*, 1992, p. 327). La folie a une dimension ludique non négligeable, en vertu de laquelle le bouffon contrefait, pour le plus grand plaisir des spectateurs, certaines institutions, afin d'en offrir une version jouée, et dégradée. L'astuce et l'improvisation sont les attributs du fou, qui dit et fait tout ce qui lui vient à l'esprit, sans s'imposer de censure. C'est là ce que l'assistance attend du fou de cour, tout comme l'apprécient les compagnons de Panurge dans le *Pantagruel*. Le Panurge facétieux, dans ce premier livre, est toujours disposé à une nouvelle bouffonnerie, une nouvelle farce outrancière, pour laquelle les limites de la décence n'existent plus. Il reprend ainsi à la lettre les prérogatives du fou de cour telles que les décrit M. Lever :

> Un fol « bien appris » devra donc savoir par cœur une infinité de contes, de lais, de fabliaux, d'anecdotes ; il saura également composer lui-même des vers et des chansons, inventer des jeux, des énigmes, des devinettes, des rébus, des calembours, (…) apprendre à manier le sarcasme avec esprit, à se montrer méchant sans jamais cesser d'être drôle. (*Le Sceptre et la marotte*, *op. cit.*, 1983, p. 138-139)

Les ressemblances sont telles que cette description du bouffon de cour pourrait servir de portrait au Panurge du *Pantagruel*. Le personnage est évidemment plus proche de ce type social que de celui du mélancolique. Sa mise en scène dans bon nombre d'épisodes du *Quart Livre* et du *Cinquième Livre* répond aux mêmes lignes actantielles. Ses capacités de

forfanterie sont démesurées. Il est ainsi potentiellement capable de tirer un parti comique de toute situation par une pirouette ou un geste spontané[75].

Les actions sans mobile, exécutées aux dépens d'un individu, mais sans que celui-ci les aient attirées par une quelconque provocation, sont des actes qui paraissent insensés. Les espiègleries de Till Ulespiègle, comparables aux mauvais tours que Panurge extrait de ses « bougettes » dans le *Pantagruel*, ne répondent pas à une agression première, ni à une inimitié entre les protagonistes. Puces, poux, crochets qui déchirent les robes, petits miroirs pour faire enrager les fidèles à l'église, ou graisse qui tachera les habits, tous ces accessoires sont ceux de l'espièglerie, effectuée au détriment d'une victime. A l'exemple de Till, la fonction du personnage de Panurge dans ces circonstances est simplement d'accomplir ces espièglerie sans mobile. Le caractère non motivé de telles actions, en quelque sorte gratuites, explique le fréquent classement de Till parmi les fous littéraires.

Le rire provoqué par les actions de Panurge ne connaît pas la mesure. Le registre dans lequel il excelle est le grotesque. C'est un rire qui correspond, dans la classification de D. Ménager, à une forme de folie : il se situe aux antipodes de la notion d'« eutrapelia » chère à Aristote. Cette dernière suppose un rire mesuré, et se manifeste dans des plaisanteries de bon goût, intervenant dans un contexte où la civilité, la délicatesse sont de mise. Le commerce agréable des gens vertueux permet ce rire qui a le sens de la mesure, tout en ne se privant pas de légèreté, ni de vivacité. Les plaisanteries et les grimaces de Panurge ont une autre coloration. Faisant foin de l'économie de procédé, puisant à loisir dans le registre grivois, sinon scatologique, le comique du fou expose un rire bouffon, qui cherche « des plaisanteries à tout propos, et hors de propos, sans se soucier de ceux qu'on blesse »[76]. Il se rit du malheur des autres : « mais il ne s'en soucioit mie », conclut le texte alors que Panurge, avec des tartes fétides fabriquées à base d'étrons, a empoisonné les pauvres théologiens, au point que « en mourut dix ou douze de peste, quatorze en feurent ladres, dix et huyct en furent pouacres » (P16, 273). Juste avant, il prend « son passetemps à veoir » les hommes du guet partir en courant, le feu aux jambes. La grossièreté est l'apanage du fou, dont l'esprit carnavalesque repousse les limites du bon goût et de la sensibilité. C'est un rire priapique, lucianesque, rire pétulant et accusateur.

[75] M. Lever ajoute que l'artiste « travaille 'sans filet', invente ses gags au gré des circonstances, dans un jaillissement ininterrompu de trouvailles. On comprend dans ces conditions que celles-ci ne soient pas toujours de la meilleure veine » (*Le Sceptre et la marotte*, *op. cit.*, 1983, *ibid.*).

[76] D. Ménager, *La Renaissance et le rire*, *op. cit.*, 1998, p. 87.

Le bouffon de cour est aussi, ne l'oublions pas, celui dont les actions jouées stigmatisent les travers sociaux, et forcent le trait, par la mimique, jusqu'à la caricature. Certes il provoque ainsi le rire des témoins de la scène, mais ses gestes sont surtout ceux de la satire. Rappelons-nous à ce sujet les différentes étapes de la déconfiture de la dame de Paris, et du marchand Dindenault. Pour la première, Panurge s'est servi des différents discours (galant, obscène, aimable, prévenant...) comme de déguisements. Les gestes accompagnent les paroles : il lui donne de l'eau bénite, la salue courtoisement, lui offre un rondeau.. Tous ces actes sont cependant à prendre eux aussi comme des déguisements, des simulacres destinés à suspendre la vigilance de la dame. Il joue la comédie des codes courtois, alors que ses actions sont guidées par un motif inverse. Fausses, elles sont interprétables comme des grimaces, des singeries qui auront pour fonction de masquer le désir sexuel sous des dehors honorables, tout en se vengeant d'avoir été éconduit dans ce domaine.

La folie est un jeu qui permet d'outrepasser les limites de la décence. M. Lever fait du fou de cour l'équivalent du clown actuel (*Le Sceptre et la marotte, op. cit.*, 1983, p. 139). Le fou joué imite le fou réel qui exprimera crûment son désir et ses obscénités. Le « bonnet à vit » qu'il porte parfois en témoigne, montrant à tous ce qui d'ordinaire reste caché. Ses actes, grotesques aux yeux du plus grand nombre, sont risibles dans leur outrance, bravant toutes les réticences communes.

C. LA FOLIE DANS LE DISCOURS

Panurge agit plus en paroles qu'en actes. Si toutefois il agit réellement, il montre par son comportement un défi au bon sens et à la raison, à cause de l'imprudence dont il fait preuve alors, de l'aspect paradoxal, ou encore excessif et inconvenant, des actions qu'il entreprend. Pourtant, le plus souvent, l'action, évitée, laisse la place à la parole. Ainsi, c'est aussi dans les mots que se distille la folie du personnage.

Avant même de rapprocher la figure de Panurge de celle du fou, un trait particulier du discours de notre personnage nous était apparu, que nous ne savions pas comment interpréter, et moins encore à quel endroit le classer. Il s'agissait d'une tension permanente,

dans les paroles du héros, entre des répliques réitérées, d'une facture plutôt tautologique, et par moments au contraire une infidélité à ses propres convictions qui semblait constamment éloigner le discours de ce qu'il avait affirmé précédemment, le poussant vers une « autre » formule, toujours contradictoire. Il nous a semblé d'abord que Rabelais logeait dans ces phrases inattendues la parole typiquement surprenante du personnage, liée à une forme d'incohérence capable d'écarteler le discours entre deux pôles incompatibles et pourtant coexistants. Le discours de Panurge, ainsi construit entre répétition du même et dispersion dans l'autre, empêche l'analyse rationnelle d'en tirer une quelconque unité ou tendance dominante. Il échappe à la saisie, et glisse ou se dérobe à la manière du discours du fou. L'analyse de ce dernier discours, établie par J.-M. Fritz, fait ressortir comme caractéristique essentielle un conflit – ou un va-et-vient – entre les deux axes concurrents que nous avions décelés chez Panurge, le même et l'autre[77]. C'est donc en suivant ces analyses, qui compléteront celles que nous avions faites concernant Panurge, que nous procéderons dans les développements suivants. Cela permettra de mettre en valeur le trait capital qui pourra résoudre l'écart entre le même et l'autre chez Panurge, et qui est aussi illustré magistralement par le discours du fou, à savoir la fonction de contradicteur.

1. Impertinence et dispersion

Le fou a toujours autre chose à dire : la question de l'abondance

La folie du discours de Panurge doit être mise en rapport, d'emblée, avec la *copia* qui le caractérise, et dont nous avons analysé les formes précédemment (chapitre 3). Son discours multiplie les propositions, les formulations, les styles rhétoriques, dans une abondance qui rappelle, d'une certaine manière, la prodigalité, signe de folie, examinée plus haut, laquelle définissait déjà si bien les actes du personnage. Nous pouvons dire à présent que la prodigalité dépensière caractérise également ses paroles, pour en faire à leur tour des paroles de fou. La prodigalité débordante est en effet un trait dominant du discours du fou, au point que les commentateurs s'accordent à voir dans les paroles prononcées par les fous un bavardage infini. J.-M. Fritz montre que le fou, dont le discours est en quelque

[77] J.-M. Fritz, *Le Discours du fou*, *op. cit.*, 1992, ch. XVI, p. 351-363 : « Le même et l'autre : tautologie et 'allologie' »

sorte déréglé, est un bavard invétéré, dispensateur de ses paroles comme il était dépensier de son avoir et de son être. Le fou a toujours quelque chose à dire, quitte à ce que ce soit une niaiserie, à tout propos. La sottise est le trait dominant des répliques qui interviennent ainsi, spontanément, généralement sans réflexion. Elles franchissent inconsidérément la barrière des dents, pourtant susceptible de les retenir : « por ce sont les dens au devant que len ne dit folie » (J. Morawski, proverbe1667).

Le fou ne retient aucune parole, tandis que le silence signale l'homme sage – les théologiens se fondent sur les livres sapientiaux de la Bible pour définir ainsi la folie. Le *stultus*, contrairement au sage, s'abandonne à la logorrhée, comme un homme ivre : « ivres et forsené dient tot lor pensé » (J. Morawski, 962). Le discours médical explique, quant à lui, suivant la tradition aristotélicienne, que l'abondance de paroles est un symptôme de la mélancolie, tant le mélancolique est l'homme du résidu, ou du superflu : les langues étrangères qui ne lui servent à rien et qu'il n'a donc jamais apprises, il est capable de les parler couramment. Cette description du fou fixe la fécondité du discours comme indice d'une mémoire et d'un intellect fertiles. J.-M. Fritz cite à ce propos Albert le Grand, qui expose ainsi les caractéristiques du discours des hommes mélancoliques :

> Lorsqu'ils ont commencé à parler ou à raisonner, ils parlent longtemps sans faire de pause ; et c'est un signe de la mélancolie que d'abonder en paroles persuasives, mais sans pertinence. Car, s'il est vrai qu'ils font quelques fois une pause, il leur arrive, comme s'ils ne le voulaient pas et sans raison, de recommencer à chanter ou à parler, ou à discourir sur les noms des choses à cause des images (*phantasmata*) qui s'agitent en eux dans un grand mouvement.[78]

Certains aspects décrits ici comme étant ceux du discours du fou mélancolique nous rappellent nettement les paroles de Panurge. Le plus vif exemple est l'éloge des dettes, montrant en effet de longues périodes de discours, dont l'objectif est persuasif, mais à l'aide d'un objet si paradoxal qu'il semble manquer de pertinence. Ce n'est pas le discours qui est délirant (il est au contraire très construit) mais l'objet dont il traite. Nous retrouvons également la tendance évoquée par Albert le Grand à « discourir sur les noms et les choses », lors de la dérive sémantique sur le mot « corne » par exemple, qui entraîne Panurge à prononcer des énoncés très nombreux, faisant appel à toutes sortes de traditions qui n'ont parfois rien à voir les unes avec les autres ; le discours ne manque pas de révéler les nombreuses images ou « *phantasmata* » qui se bousculent dans l'esprit du locuteur :

[78] *De memoria et reminescentia*, II, 7 (cité dans *Le Discours du fou*, *op. cit.*, 1992, p. 347).

corne d'abondance, de satyre, de Pan, de Bacchus, de Jupiter Amon... Toutes ont leur place dans son discours, comme si aucun tri n'était effectué en amont. C'est bien là ce qu'on reproche au discours du fou, cette langue véloce qui le dispose au bavardage confus. Panurge semble, de la même manière, incapable de la moindre retenue dans ses paroles, en ce qu'il a toujours autre chose à ajouter : digressions, vantardises, ostentation, lapsus s'accumulent dans toute l'œuvre pour former une parole composite et bariolée, prononcée à tort et à travers, par un personnage qui a tout du « *fatuus* ». Si l'on reprend en effet la définition que donne de ce type de personnage J.-M. Fritz (*Le Discours du fou...*, *op. cit.*, 1992, p. 348), nous retrouvons un trait fondamental de Panurge. Le modèle du *fatuus* est Daguenet, celui qui dans *l'Estoire Merlin* agit peu et ne fait que parler : un personnage tout entier dans son discours et ses fanfaronnades, dont la parole est hypertrophiée.

Ainsi la parole, proliférante, ressemble à un verbiage continu, énoncé dans son dépouillement, tel qu'il se présente à la pensée dispersée du fou. De nombreux proverbes insistent sur cette caractéristique du discours du fou . « nus fox ne seet sa langue taire », « fox dit quanques en la bouche vient », « bouche en cœur aux sages et cœur en bouche aux fols », « qui repont avant qu'il n'entent / Sa folie montre en present »[79]. Cette parole, si particulière, est souvent rapprochée des symboles du fou. Dans la bigarrure des discours, on retrouve celle du costume, composé de morceaux de couleurs variées cousus ensemble ou simplement juxtaposés ; son aspect venteux évoque les images de la cornemuse ou du soufflet, instruments qui fonctionnent avec de l'air, et dégagent aussi du vent. La parole babillarde se mue parfois en chanson, (« mets le fol en banc, il branlera la jambe ou dira quelque chant », dit un autre proverbe[80]). Il est intéressant de remarquer, alors, que lorsque Panurge se met à chanter pour la première fois, il émet une parole encore inédite, qui semble le fruit d'une inspiration mystique. Or, le texte dit que son inspiration provient de ce que la dive Bacbuc lui a *soufflé* dans l'oreille...

> Puis [la Pontife Bacbuc] desploya son livre ritual, et *luy soufflant en l'aureille gausche*, le fist *chanter* une Epilemie, comme s'ensuit. [suit le calligramme de la bouteille]
> Ceste *chanson* parachevée, Bacbuc jetta (...) (C'44, 831-832 ; nous soulignons)

Inspiré par un signe venteux, il est prévisible que Panurge s'exprime à la manière des fous et des cornemuses, c'est-à-dire subitement sous la forme d'une « chanson ». Cette

[79] Proverbes cités par M.-L. Demonet, « Les miettes du sens », art. cit., 1985, p. 44.

[80] Proverbe également cité par M.-L. Demonet, « Les miettes du sens », art. cit., 1985, p. 44.

parole est d'autant plus proche de la folie qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle chanson, mais de l'oracle de la dive bouteille. C'est une parole d'ordre oraculaire. Or, la parole des fous peut être considérée comme porteuse d'un sens prophétique, idée dont Pantagruel se fait l'écho lorsqu'il conseille à Panurge celle de Triboullet. A ce moment du *Cinquième Livre*, décisif pour le personnage qui voit sa quête aboutir après bien des péripéties, la parole de Panurge se mue en parole de fou par trois traits significatifs : littéralement issue d'un souffle, elle est à la fois chanson et oracle. Il n'est pas surprenant que frère Jean le traite ensuite de « fol » à deux reprises : il dit ainsi que le discours de Panurge révèle une parole de fou.

Cependant, ce n'est pas seulement parce qu'elle est abondante que la parole est dispersée. Le discours du fou, trop multiple, est jugé déraisonnable parce qu'à force d'éparpillement, il ne montre que très peu de constance. Le sujet se perd à force de laisser-aller.

L'aliénation du discours

La disposition du discours de Panurge à se tourner vers autre chose que ce qui est attendu favorise parfois l'oubli du sujet initial, ou de la direction première. Panurge, comme le fou, ne s'astreint pas au respect d'un cadre discursif ou rhétorique, encore moins thématique. Le discours soit altère la question posée en empruntant le chemin de traverse d'une digression, soit ne s'exprime pas lorsqu'il le devrait, quand il ne parle pas au bon moment. Ce décalage, condamnable, est un critère de folie selon S. Brant :

> Qui pérore où ne devrait pas
> Appartient à l'ordre des sots ;
> Qui parle avant, parle trop tôt
> Il fait voir son habit de fou. (« Des propos trop bavards » : éd. cit., 1997 ; p. 87)

Panurge présente éventuellement ce type de paroles habillées de folie quand ses discours passent d'un sujet à l'autre, montrant une parole à contre temps : les petits contes insérés dans les explications peuvent être vus comme des retardements de la solution (comme l'apologue de la vieille et du renard). La liste des couillons, elle aussi, peut être interprétée comme une péroraison inutile, qui ne fait que compromettre, par le parasitage qu'elle occasionne, l'intelligibilité de l'ensemble.

Le charabia est l'équivalent de l'aliénation décrite à l'instant, lorsque celle-ci est transposée sur le plan du signifiant ; les paroles mal articulées, syllabes décousues pendant la tempête, peuvent faire croire dans un premier temps que le personnage a perdu la raison. Chaque changement de langue vivante dans le chapitre 9 du *Pantagruel* donne lieu à un changement de morphologie, et de code. Si d'aventure les compagnons de Pantagruel reconnaissent la langue adoptee par Panurge, ils doivent sans cesse réviser leur mode de traduction, en raison de l'instabilité engendrée par sa polyglossie. Chaque nouvelle prise de parole du personnage dans ce chapitre est marquée par la dissemblance par rapport à la précédente. La question de la langue utilisée se repose ainsi à chaque fois, de sorte que le code, qui n'est pas arrêté une fois pour toutes, reste flottant et incertain. Le [illegible]liène sans cesse son propre codage. Rien n'est établi définitivement dans son discours.

De fait, les frontières instables des langues ont leur équivalent dans les limites très mouvantes de la réception. L'écoute varie pour les énoncés entendus dans le *Tiers Livre*. Un exemple probant de la dispersion du personnage consiste en effet dans la mobilité de son écoute. Profondément instable, la recherche incessante d'un autre sens possible à donner aux avis entendus montre que Panurge cherche à altérer les mots et leur sens plutôt que la réalité concrète qu'ils évoquent. Contrairement à un héros tragique qui se confronte au réel dans ce qu'il a de plus implacable, pour faire mentir la prophétie et l'empêcher d'advenir, Panurge est bien un personnage comique, risible dans sa manipulation des significations, altérant et aliénant l'énoncé par son discours interprétatif pour faire mentir le sens de la prophétie. Le commentateur, au lieu d'en tirer des conséquences pour son avenir, montre souvent une attitude que n'adopterait pas une personne sensée : il se concentre par exemple sur la forme, qui lui fait oublier le fond, aussi bien avec Nazdecabre, avec Raminagrobis qu'avec Her Trippa. La réception, décalée, du message entraîne bon nombre de quiproquos et de malentendus. Les interprétations des avis dans le *Tiers Livre*, ainsi divisées, donc non satisfaisantes, motivent l'expérimentation, toujours recommencée, d'autres discours. De même que dans le *Pantagruel* Panurge a toujours un autre tour dans son sac, ou un autre conte plaisant à narrer, de même le *Tiers Livre* se constitue par sa demande renouvelée d'un autre expert, donc d'un nouveau discours qui va dès lors s'ajouter à l'inventaire existant. La question du mariage, altérée, s'évapore : du fait de la demande multiple de Panurge, le discours est sans cesse infléchi vers d'autres centres d'intérêt.

La divergence entraîne ainsi chaque épisode vers une autre direction, entretenant une discontinuité toujours provoquée par Panurge. La recherche d'une réponse convenable est éparpillée entre de trop nombreux avis, qui sont de nature trop différentes. En outre, la question posée par Panurge n'est pas unique, elle se divise en deux. E. Duval souligne que Panurge pose en effet deux questions : « me dois-je marier ? » et « serai-je point cocu ? »[81]. Deux réponses opposées sont donc attendues : deux mots distincts, « oui » à la première question, « non » à la seconde. Ainsi, quand Panurge obtient une réponse à la première question, il cherche toujours à avoir *aussi* une réponse à la fameuse « autre » question, laquelle généralement disperse le débat, puisque sa réponse supposerait que l'on soit sûr de la fidélité ou de l'infidélité de la femme... que Panurge au demeurant n'a pas encore choisie. La deuxième moitié du doute n'est donc jamais levée. Le sujet qui semblait unique (le mariage) est dès lors divisé en deux par le double visage de la question, qui interdit son traitement indivis. La totalité semble introuvable, dans la mesure où la seconde question vient systématiquement détruire la certitude obtenue pour la première. Comme le rappelle J. Céard, les auteurs distin[illegible]t, parmi les interrogations relatives aux futurs contingents, les interrogations de fait et les interrogations de conseil[82]. On peut donner des réponses à celui qui demande un conseil, mais non pas répondre aux interrogations de fait, car cela « reviendrait à nier le pouvoir de choisir de la personne sur qui porte l'interrogation ». Si Panurge commence par poser une question qui pourrait obtenir une réponse, puisqu'il demande conseil pour savoir s'il doit se marier, il bride immédiatement la suite de l'interrogatoire en demandant s'il sera cocu, interrogation portant sur un fait, à laquelle il n'est donc pas de réponse. Ce sont donc d'abord les questions, et non comme on pourrait le croire les réponses, qui font de Panurge un personnage irrésolu : son discours seul, désorienté, désordonné, étiré entre des extrêmes incompatibles, est tissé de contradictions qui le rendent insensé – et qui font de ses questions des questions insolubles. Cela suffit à définir ce discours comme celui d'un fou.

L'abondance de paroles, tiraillées entre des opposés, qui apparaît dans le discours du fou Panurge, autorise alors à considérer que la quantité entraîne une diversité problématique. Celle-ci prend l'allure d'un fatras parfois contradictoire. Ainsi, après avoir altéré le thème du mariage par la question du cocuage, puis dilué ces deux sujets dans des

[81] E. Duval, *The Design Of Rabelais's* Tiers Livre de Pantagruel, *op. cit.*, 1997, chapitre 4.

[82] J. Céard, *La Nature et les prodiges*, *op. cit.*, 1977-1996, p. 150.

problèmes herméneutiques qui les font perdre de vue, il semble que le sujet parlant lui-même se disperse dans des discours contradictoires. Il est amené à dire le contraire de ce qu'il avait affirmé, infidèle à lui-même, mettant en effet en question sa propre parole.

Infidélité à soi-même : les revirements imprévisibles

Le discours du fou déjoue tout classement parce qu'il est divers et instable. Il se contredit sans cesse. De la même manière, le discours de Panurge abrite les caprices du locuteur, tendu dans la contradiction entre des paroles passées qu'il ne respecte pas et des paroles présentes. Si l'on voulait jouer sur les mots, on pourrait dire que Panurge, en somme, n'a pas de parole. Il n'est pas porte-parole d'une seule idée, mais tient un discours en perpétuelle évolution. Panurge est le personnage rabelaisien qui ne tient pas ses promesses, qui n'honore pas ses rendez-vous, qui revient constamment sur ce qu'il a dit. Ses paroles, prises dans l'altérité radicale d'un tel discours, sont fondamentalement imprévisibles.

Sans même parler des différences de discours de Panurge d'un livre à l'autre, qui sont le fruit de l'évolution du personnage, les mutations que subit le discours au sein d'un même ensemble sont impressionnantes : elles peuvent être, par exemple, structurelles. Au début du *Tiers Livre*, Panurge affirme ceci : « c'est de moy que fault conseil prendre » (T2, 358), mais toutes les prises de parole qui suivront contrediront ce présupposé de départ. Cette phrase constitue dès lors une anticipation inversée à tonalité ironique par rapport à ce qui va effectivement avoir lieu : c'est des autres que Panurge prendra conseil, en refusant obstinément de délibérer par lui-même. Plus tard, Pantagruel reviendra sur cette contradiction, en rappelant que Panurge se montre désespérément sourd à ce précepte selon lequel chacun doit « de soy mesmes conseil prendre » (T29, 444). Le géant rappelle que pour sa part, il n'a pas changé d'opinion, mais que Panurge, en repoussant catégoriquement cette solution – qu'il avait pourtant lui-même prescrite au départ à son interlocuteur – ne montre aucune sagesse :

> Telle a tousjours esté mon opinion : et autant vous en diz la premiere foys que m'en parlastez. Mais vous en mocquiez tacitement, il m'en soubvient, et congnois que Philautie et amour de soy vous deçoit. (*ibid.*)

D'après Pantagruel, Panurge est trompé par « amour de soy », qui fait varier son discours comme une girouette, en fonction de l'avantage personnel qu'il dégage de la

situation. Le géant dénonce en Panurge un sophiste. Les paroles se trouvent alors aliénées, au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'elles se modifient et deviennent autres, selon la circonstance. Les revirements sont donc tout à fait prévisibles, d'autant que nous avons vu que Panurge changeait de discours et de rhétorique comme de déguisement, très facilement et pour les besoins de chaque cause. Le langage est en rapport étroit avec ses conditions d'émission, et peut souvent être considéré comme un instrument stratégique.

Ce discours en perpétuelle transformation, et qui évolue au gré des besoins du personnage, se montre encore variable dans la question du « mesnagier ». Alors que ce caractère, synonyme d'économie, est honni au début du livre, Panurge a tôt fait de s'y rallier lorsqu'il évoque son désir de mariage. La différence est flagrante entre ses premières exclamations du chapitre 2 : « Tout le monde crie 'mesnaige, mesnaige'. Mais tel parle de mesnaige, qui ne sçayt mie que c'est » (358) et celles du chapitre 7 :

> O le grand mesnaiger que je seray. Après ma mort on me fera brusler en bust honorificque : pour en avoir les cendres en memoire et exemplaire du mesnaiger perfaict. (373)

Le discours de Panurge n'est pas plus fidèle à ses idées qu'à ses paroles, au sens où il existe souvent un décalage entre la théorie et la pratique. Dans le chapitre 19 du *Tiers Livre*, le personnage fait une belle démonstration de la façon dont les paroles signifient naturellement, mais ce cratylisme de façade est démenti par une application des plus étonnantes. Lorsque l'occasion se présente, la pratique panurgienne de la parole, usant et jouant des conventions langagières, fait en sorte que les mots signifient à plaisir, soit selon l'institution, soit selon son bon plaisir individuel. Panurge manifeste ainsi en son discours des pratiques contraires à ses déclarations. Comme il n'est pas porteur d'une seule idée, il exprime à lui seul, sans crainte de la contradiction, et avec l'innocence du sot ou du fou, une grande diversité de vues. On aurait tort de chercher une constance dans ce discours du désordre[81].

Le discours du fou varie ainsi selon l'instabilité lunaire, qui le fait changer, tandis que celui du sage montre une stabilité solaire, dit la tradition médicale qui se préoccupe de l'influence de la lune sur le fou – qu'on appelle aussi un « lunatique ». Le discours du fou suit les métamorphoses inscrites dans son être, si peu fidèle à lui-même qu'on a pu le

[81] En revanche, il n'est pas interdit d'y trouver une motivation. Panurge est sans doute pour Rabelais le personnage le moins enfermé dans un système, celui dont la parole est la plus libre. L'auteur tire de ce précieux atout le meilleur parti possible, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant.

comparer à la pierre qui change de couleur, le nitre, ainsi que le signale J.-M. Fritz, qui cite Henri de Mondeville :

> Le nitre est la plus folle des pierres ; il est parmi les pierres ce que sont les fous (*stulti*) dans l'espèce humaine, parce qu'il est propre à toutes les teintures et qu'il peut prendre toutes les couleurs.[84]

Variable, l'énoncé prononcé par Panurge dément souvent les énoncés précédents du même personnage. Le discours du fou est toujours autre – et « dément » – par rapport à ce qu'il a pu être. Il déteint en fonction non des paroles précédentes de ce dernier, mais des circonstances qui entourent le locuteur au moment où il s'exprime. Or, il existe dans l'œuvre de Rabelais un animal qui prend la couleur « quelle estoit *es choses voisines* » (Q2, 542 ; nous soulignons). Le tarande du *Quart Livre* est observé avec curiosité par les personnages ; le narrateur le compare au caméléon. Il remarque cependant une propriété particulière qui rend insuffisante et réductrice cette comparaison : à la différence des propriétés connues du caméléon, dont la couleur varie en fonction du milieu extérieur, le quadrupède change de couleur non seulement selon son environnement proche, mais aussi de lui-même, en fonction de ses émotions :

> Si est ce que je l'ay veu couleur changer non à l'approche seulement des choses colorées, mais de soy mesmes, selon la paour et affections qu'il avoit. (Q2, 542)

La parole de Panurge est là encore comparable, dans ses mécanismes, aux mystérieuses altérations de la robe de l'animal. Souvenons-nous que Panurge avait lui aussi modifié son type de parole, devenue Lalbutiée, lorsqu'une peur violente l'avait saisi sur le navire prêt à chavirer. De plus, le discours du héros avait trouvé le moyen de s'achever sur la note éclatante du safran d'Hibernie, rehaussant ainsi, et métamorphosant, la couleur saumâtre dont il avait souillé sa chemise : par des paroles, Panurge peut, comme le tarande, modifier la couleur de sa « robe »[85]. Toutefois, il est vrai que la dernière couleur que se donne l'étrange spécimen au terme de ses variations, à la fin du chapitre, est le gris originel de la robe des ânes de Meung-sur-Loire. Ne soyons pas déçu que la fin ne s'offre pas comme une apothéose. En fait, il semble qu'après avoir effectué toutes ses modulations splendides et bizarres, le tarande revienne, en dernier lieu, à ce qui constituait sa couleur de départ, son aspect simple et originel de baudet, qui, étrangement, correspond, ainsi que le

[84] *Chirurgie*, trad. Nicaise, p. 851 , cité n. 1, p. 127 (*Le Discours du fou* , *op. cit.*, 1992).

[85] Notons au passage que ce jaune safran est alors plus éclatant que celui du Panurge « safrané et endebté », car il est triomphal en contexte.

précise le texte, à la couleur grise de la robe de bure de Panurge. Ce n'est peut être qu'une coïncidence, mais elle nous amène à un double constat concernant notre personnage. En premier lieu, de même que la robe de Panurge se confond finalement par sa couleur avec celle d'un baudet qui a l'apparence d'un animal fantastique, le discours de fou qu'il adopte, en dépit de tous ses chatoiements séduisants ou amusants, est généralement aussi symbolisé par l'image de l'âne ; en second lieu, la variation d'un élément à un autre, quel que soit le nombre des changements qu'elle occasionne, s'achève sur un retour au même. La métamorphose et l'instabilité n'entrent pas en contradiction, dès lors, avec un recours insistant à la tautologie.

2. La circularité de la tautologie

Un système récurrent

En dépit de la diversité apparente que Panurge manifeste par ses postures et ses discours, le personnage « revient au même ». La structure des consultations du *Tiers Livre* le montre, puisque les épisodes se déroulent selon un mode récurrent : Pantagruel choisit un interlocuteur, puis vient la visite, composée elle-même d'un don phatique, de la formulation de la question de Panurge, suivie de la réponse de l'autorité. Lorsque cette réponse est énigmatique, vient un chapitre d'interprétations dans lequel s'affrontent systématiquement les gloses de Pantagruel et de Panurge, celui-ci parlant en dernier. Cette forme invariante est renforcée par des redoublements internes : Panurge répète d'un consultant à l'autre les mêmes questions, malgré les réponses décourageantes qu'il obtient invariablement ; en outre, Pantagruel retrouve d'une consultation à l'autre une interprétation toujours identique. Les prophéties concernant Panurge sont récurrentes, au point qu'elles finissent par s'imposer comme une évidence aveuglante, et que la trilogie « cocu, battu, volé » sonne comme un refrain. De son côté, le futur marié n'est pas moins obstiné : quelles que soient les réticences ou les invraisemblances que ce point de vue met en lumière, le héros interprète les messages sibyllins comme d'heureux présages pour son avenir, prétendant qu'ils signifient que son mariage, invariablement, sera excellent. Les discours, et les gloses de Panurge, se donnent constamment le même objectif : montrer à Pantagruel que ses interprétations sont fausses et que le mariage est un bon choix. Cela le rapproche du personnage du fou, dont J.-M. Fritz montre que le discours procède par

ressassement et circularité, selon la répétition d'un geste initial insensé (*Le Discours du fou...*, *op. cit.*, 1992, p. 351). Le discours du fou stagne dans la pure itération de paroles, quitte à ce qu'elles soient sottes. Ainsi, Panurge condamnera la « chanson de Ricochet » qu'il discerne dans les réponses que lui donne Pantagruel ; cependant cette critique n'interviendra qu'après que le même Panurge aura en fait entretenu la chanson par ses propres répétitions de mots, de tournures ou de syllabes pendant tout un chapitre.

Dans le *Pantagruel*, Panurge est repéré comme celui qui est toujours pourvu du même défaut d'argent, et les paroles du narrateur à son sujet se répètent en écho du début du chapitre 16 à la fin du chapitre 17. De plus, dans tous les livres où apparaît le personnage, son discours revient régulièrement à la nécessité impérieuse pour son organisme de se restaurer, soit en buvant soit en mangeant, de telle sorte que ces énoncés forment des leitmotive qui finissent par le caractériser. Le ventre, qu'il soit à remplir ou qu'il représente le désir sexuel, est toujours synonyme de bonne chère, et sa récurrence obsédante, même si elle est parfois déplacée, comme nous l'avons souligné lors de notre étude au sujet du registre grivois – les blasphèmes des fous peuvent également être jugés hors de propos – constitue une forme d'écholalie provocatrice qui devient une isotopie transversale du discours de Panurge.

Mouvement centripète du discours : philautie et réflexivité

L'itinéraire est varié, et pourtant le livre revient toujours sur ses pas, pour nous ramener à Panurge. Notons d'abord très simplement qu'il tient une place centrale dans le *Tiers Livre*, malgré la diversité des lieux et des rencontres : c'est de lui que viennent toutes les impulsions, tous les effets d'attente, c'est vers lui que convergent tous les discours. De plus, il sera, pendant un moment, constamment renvoyé à lui-même, c'est-à-dire à sa propre délibération. Il est exhorté à revenir à lui-même, alors qu'il trace des chemins en étoile à partir du centre qu'il constitue.

Cependant, cette invitation peut sembler superflue, tant le personnage est le premier sujet de ses propres discours. Il convient de parler ici de philautie, car Panurge bien souvent ne considère que son *ego*, qui prend tout l'espace de ses paroles. Ainsi les jérémiades de la tempête montrent un « je » éploré, démuni, et présentent de la sorte un discours dont tous les termes techniques de marine et de navigation, pourtant présents dans les discours des autres personnages, sont absents. Peu importent les pièces du navire : seule

compte pour Panurge sa propre survie, vers laquelle se resserre tout le discours, dans un mouvement centripète aisément discernable. Les blâmes de frère Jean insistant sur la survie de tous, font d'autant mieux ressortir le malheureux recentrement sur soi qui caractérise le discours de Panurge. Cette présence exacerbée de la première personne est aussi remarquable dans l'éloge des dettes, où le locuteur se prend lui-même comme référent pour attester de la réalité des merveilles évoquées. Panurge assume en effet un rôle de guide dans ce monde complexe issu de son imagination. Certaines exclamations expriment un jugement tout personnel qui implique le locuteur : « par ma foy je les hays bien » (T3, 364). Panurge est de fait le témoin privilégié de son discours (« il m'est advis que je l'entends (...) il m'est advis que je y suis », T4, 364-365), dont il est dans le même temps le spectateur médusé : « je me pers en ceste contemplation (...) je me naye, je me pers, je m'esguare, quand je entre on profond abisme de ce monde ainsi prestant, ainsi doibvant » (T4, 365-367). Ebloui, témoin, le locuteur ne se contente pas d'énoncer une représentation, il est entré dans le tableau, voire participe au spectacle du macrocosme bienheureux, si bien qu'il exprime ses émotions au nom d'une forme d'exemplarité auto proclamée. Le « je » est omniprésent, étant à la fois créateur, témoin, auditeur, spectateur, acteur. N'oublions pas, également, que le premier de tous les contes narrés exposait les aventures d'un héros qui n'était autre que lui-même, élevé pour l'occasion à un rang épique :

> Et voluntiers vous racompteroys *mes* fortunes qui sont plus merveilleuses, que celles de Ulysses... (P9, 249 ; nous soulignons)

Panurge se met triomphalement en scène dans une rocambolesque évasion de chez les Turcs. Le personnage est son propre sujet, inépuisable, de contes, certes, d'exemples aussi, ou encore de poésie : il dévoile un moi lyrique qui occupe largement chaque vers lorsqu'il se fait poète à la fin du *Cinquième Livre* :

> *J'*y prevoy. *Je* laboureray
> Tant et plus, et saboureray
> A guoguo puys que bien nourry,
> *Je* suis. C'est *moy* le bon mary, (...) (C'45, 835 ; nous soulignons)

Il est enfin son propre acteur quand il met en scène un bon tour, comme en témoigne la farce jouée à Dindenault, où il ne laisse à personne d'autre le soin de jouer le premier rôle. Panurge partage ce talent avec les fous. Il est établi en effet que le fou littéraire a un goût et un talent prononcé pour se mettre en scène lui-même, grâce à un réel sens du spectacle. Son *ego* est éblouissant sur scène. Cependant, il est également vrai que dans

l'iconographie le fou est souvent représenté muni d'un miroir. La folie se contemple et se renvoie l'image de sa propre folie, au gré d'une réflexivité qui fait songer que la folie elle-même ne peut dire que sa propre folie. C'est là ce que J.-M. Fritz nomme la tendance à la « duplication indifférenciée » du fou, qui ne peut que se prendre lui-même comme objet de son discours. Cette auto-représentation, cette duplication figurée par le miroir ou par la marotte, laquelle représente en miniature le visage du fol, suppose que le discours du fou est un discours de l'identité, qui ne sortira jamais du cercle de la folie. Certains proverbes le disent aussi : « Por ce est li fous qu'il face la folie » (J. Morawski proverbe 1665, cité dans *Le Discours du fou..., op. cit.*, 1992, p. 353).

On comprend mieux, dès lors, que le refus de revenir à lui-même paraisse d'autant plus étonnant de la part d'un Panurge qui ailleurs ne perd pas une occasion de mettre en avant sa propre image triomphante. Il ne s'agit que d'une folie de plus. Amour de soi « déçoit » Panurge. L'impossible retour à soi réflexif est dû au fait que l'amour de soi, ou la philautie, est chez Panurge simplement une modalité du discours, sans en être une véritable règle de fonctionnement. Ainsi, au moment où le retour à soi est préconisé par les autres personnages, qui y voient une sage alternative à la dispersion, Panurge refuse cette forme de réflexivité. La répétition du « connais-toi » impose une forme de sagesse que le fou serait bien incapable de choisir, justement parce qu'il ne fait que des choix qui n'ont rien de commun avec la sagesse. Le regard sur soi ne peut se faire qu'en dépit du bon sens, comme une pure folie. La philautie apparaît donc dans le discours au moment où elle peut être signe de folie : elle est déployée par Rabelais pour les embûches, notamment l'aveuglement, qu'elle ménage pour le personnage.

La tautologie, entre comique et vérité

Les discours que Panurge fait sur lui-même, relayés par ceux du narrateur, mettent en avant, comme le feraient les discours d'un fou, une nature présentée à l'aide de tautologies, ou de pléonasmes. La peur, en particulier, est introduite de cette manière : « s'en fouit le grand pas de peur des coups : lesquelz il craignoit *naturellement.* » (P21, 295 ; nous soulignons). Selon cette présentation, Panurge n'est pas moralement condamnable pour sa couardise, qui est montrée comme un trait des plus ordinaires, et conforme à sa nature. Plus loin, le lecteur trouve encore, cette fois dans la bouche de Panurge, la phrase suivante, qui

sonne comme une vantardise en contexte : « Et ne crains rien que les dangiers. » (Q23, 595).

Or, comment ne pas « naturellement » craindre les coups ? Il n'y a guère que les dévoyés Chicanous pour les apprécier. De même, qu'y a-t-il donc à craindre, si ce n'est le danger. et quelle fierté peut-on espérer tirer de cela ? Les expressions sont tautologiques par la redondance qu'elles font apparaître : les précisions sur lesquelles elles insistent sont superfétatoires. De fait, seul un fou pourrait estimer nécessaire de faire figurer explicitement ces précisions dans le discours. Elles devraient faire partie de l'implicite, et rester dans l'ombre, d'autant qu'elles ne sont pas à la gloire du personnage ; les voilà au contraire brandies en pleine lumière. L'inversion des usages attendus façonne la tautologie, qui, parce qu'elle est une figure redondante, exposant le superflu, surprend toujours un peu. C'est pourquoi les extraits relevés intriguent d'abord, puis réjouissent et provoquent le rire. Ils reposent en effet tous deux sur une hypothèse absurde, et pour tout dire folle : l'idée, pour le premier, que la peur des coups pourrait ne pas être naturelle[86], et pour le second, qu'il serait possible de craindre autre chose qu'un danger, ou qu'un danger ne constituerait pas un motif de crainte. Panurge reformulera le truisme lorsqu'il arrivera en vue du physetère : « quand voulez vous que j'aye paour, sinon quand le dangier est evident ? » (Q33, 617). L'évidence est inattendue parce qu'il est d'ordinaire inutile de la rappeler : son évidence même fait d'elle une parole qui semble vaine, parce que superflue et redondante. La tautologie paraît parler pour ne rien dire : elle fait passer pour singulier ou insigne ce qui n'est que très banal. En insistant sur ce que le lecteur sait forcément, elle feint toutefois comiquement de le lui apprendre, alors qu'elle n'apprend rien qui n'ait déjà été dit.

En effet, dans ces aveux de couardise qui tournent à son désavantage, Panurge ne fait qu'imiter son illustre prédécesseur fanfaron, le franc archer de Bagnolet, lequel ne s'exprimait pas autrement. On retrouve mot pour mot la même tautologie dans le discours de ce dernier. Selon cette lecture, la tautologie devient comique également dans le sens où elle semble être plutôt une antiphrase : on sait que Panurge, comme l'archer de Bagnolet, craint en réalité non pas seulement les dangers, mais aussi toute chose, même si elle n'est

[86] Clément Rosset, qui analyse l'expression, suggère plaisamment comme hypothèses absurdes que la crainte des coups pourrait venir de l'étude, de la réflexion, de la méditation ou de la lecture... Le « naturel » de la crainte chez Panurge apparaît dès lors par l'usage de l'expression tautologique comme une grâce

pas dangereuse (les bruits, les visions, un chat...). Ainsi, par la tautologie, pénétrons-nous au cœur du processus du discours du fou : expression superflue parce qu'ouvertement répétitive, elle dit aussi le contraire de ce qu'elle paraît dire. En disant deux fois la même chose, elle fait mine de dire quelque chose de nouveau, de sorte qu'elle éberlue un instant l'auditeur.

La lapalissade diffère de la tautologie, dit C. Rosset, parce que pour sa part, elle « répète [le même] tout en s'efforçant de le faire passer pour autre » (*Le Démon de la tautologie, op. cit.*, 1997, p. 22). L'énoncé fait semblant de varier, mais en fait il « revient au même » : les deux questions de Panurge dans le *Tiers Livre* nous semblent conçues de cette risible façon, dans la mesure où la seconde « serai-je point cocu ? » exprime une crainte qui dans la première (« me dois-je marier ? ») était implicite. Les deux questions mises bout à bout fonctionnent dès lors comme une redondance qui fait passer un énoncé évident de l'implicite à l'explicite. Cette précision redondante est rendue nécessaire à cause de l'incapacité, brocardée au passage, des interlocuteurs à déceler cet implicite. Toute l'efficacité comique de la redondance repose sur ces évidences, car elles sont rappelées comme si elles étaient tout à fait inattendues. L'ordre des choses s'en trouve renversé : où est l'évidence, et sur quel bord est dès lors la surprise, si la surprise est liée à l'expression de ce que l'on sait déjà ?

Dans un tel système, le lecteur finit par être lui aussi objet de moquerie, quand la tautologie devient la figure la plus apte à parodier les attentes de la réception. Il suffit pour s'en assurer de lire certains passages de la *Pantagrueline Prognostication* :

> Ceste année les aveugles ne verront que bien peu, les sourdz oyront assez mal : les muetz ne parleront guieres : les riches se porteront un peu mieulx que les pauvres, et les sains mieulx que les malades. (PP3, « des maladies de ceste année », 926)

La tautologie s'affiche en effet sous la forme du truisme dans un texte dont le lecteur attend qu'il lui révèle des choses inconnues (pronostiquer, c'est faire connaître au lecteur de quoi sera fait l'avenir, et qu'il ne connaît pas lui-même). Au lieu de faire découvrir du nouveau, le pronostiqueur Rabelais préfère se garder de l'accusation de menteur en suivant la pratique hippocratique du pronostic, c'est-à-dire en se fondant sur l'exemple de ce qui a

spéciale, dit-il, « un savoir intuitif et inné qui serait le fait du seul Panurge » : là est le comique de la situation (*Le Démon de la tautologie*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1997, p. 26).

été observé les années précédentes[87]. Il se contente de redire à son lecteur ce qui ne manquera pas d'arriver, seule chose dont il puisse être sûr, et qui se vérifiera sans aucun doute. La tautologie s'impose dès lors comme le seul moyen de dire la vérité. Rabelais dénonce au passage la crédulité du lecteur d'almanachs, d'horoscopes et de pronostics, friand d'annonces invraisemblables qu'il est tout prêt à croire, s'en remettant paresseusement à la divination qui lui évitera la délibération. La tautologie se fait l'instrument de la satire, car elle est la seule forme possible d'une pronostication qui entend dire des choses vraies et vérifiables, et en même temps la seule forme impossible de la pronostication, dont le lecteur attend une nouveauté qu'il est incapable de connaître seul, mais non pas ce qui est évident. La tautologie est donc dans l'œuvre de Rabelais à la fois promesse de rire, et seule vérité sûre : elle détient la force immense de déjouer le doute et la remise en question. Fournirait-elle, en tant que forme possible du pronostic, la solution à la perplexité panurgienne ? C'est l'équivalent d'une tautologie que propose Hippothadée, même si cela prend forme de l'hypothèse et qu'au sens logique c'est une *consequentia* (si ta femme est fidele et irréprochable, tu ne seras pas cocu), mais cela satisfait assez peu Panurge pour qui l'hypothèse est irrecevable (cette femme forte n'existe pas).

La tautologie possède néanmoins une profondeur, estime C. Rosset, car elle contient « un enseignement ultime sur la nature du réel, en livrant son identité et en dévoilant son unicité » : elle dit ce qu'on néglige ordinairement de rappeler, à savoir que Panurge est un peureux, et que sa peur principale est celle d'être cocu. La tautologie « nous force à revenir bon gré mal gré à ces évidences » (*Le Démon de la tautologie, op. cit.*, 1997, p. 50), même si elles sont déplaisantes (la peur des coups, naturelle chez Panurge n'est pas à son honneur, car elle dit aussi qu'il se dérobe et n'est qu'un couard). Panurge incarne à ce titre une évidence qui dérange, le manque de courage, mais qui se dit et se redit épisodiquement dans son propre discours, malgré les dénis et les exhortations des autres qui lui intiment l'ordre de changer : là est sa nature, le lecteur le sait depuis le premier livre, et il est inutile de tenter de lui cacher cette évidence. Nous retrouvons là un trait important du discours du fou, qui ne craint pas de dire l'infamie, si elle est véritable : ses paroles sont simples et

[87] L'auteur réaffirme cette position dans l'avis au lecteur de *La Grande et vraye pronostication nouvelle pour l'an mil CCCCC xliii* : « Quand Hipocrates a descrit les *Epidimées* et autres communes maladies advenues en son temps il a tousjours referé les causes d'icelles non a l'estat present mais des années precedentes. » (voir aussi le début du texte, p. 951). J. Céard constate que Rabelais condamne ainsi la pratique de l'astrologie : les astrologues, appelés « folz prognosticqueurs », exploitent la paresse des individus et abusent de leur crédulité en leur faisant croire qu'il est possible de pénétrer les secrets de la destinée (*La Nature et les prodiges, op. cit.*, 1977-1996, p. 150-151).

redisent des évidences comme toutes les tautologies, ce qui leur donne le mérite, dans cette innocence, d'être indubitablement vraies. C'est ainsi qu'on les dit prophétiques : tout comme la pronostication était obligatoirement prophétique. La fonction du fou (de cour notamment) est de voir et de dire les évidences que les autres cachent. Son statut à part, son immunité, lui permettent de dévoiler des vérités qui fâchent, soit sur lui-même, soit sur les autres. Dans le miroir du fou, l'iconographie montre un fou ; dans le discours de Panurge, Rabelais ne cache pas le couard.

3. La liberté de parole

Panurge, comme le fou du roi, ne craint par de dire des vérités qui vont à contre courant des usages ou des pudeurs des auditeurs. M. Lever explique effectivement que le rôle du fou est de tout faire et de tout dire, « même et surtout la vérité, si outrageante qu'elle soit pour le maître. Ce privilège proprement exorbitant dans cet univers de la Cour où le mensonge et la flatterie semblent la règle ne s'explique que par l'intercession de la folie. Réelle ou simulée, c'est elle qui assure l'immunité à notre bouffon (...). Le fou du roi ne joue donc la vérité que sur le mode burlesque, car tout autre mode lui demeure interdit » (*Le Sceptre et la marotte*, *op. cit.*, 1983, p. 150-151). Transposée dans l'univers littéraire, la liberté folle des paroles de Panurge se déploie à l'aide de deux procédés, qui vont souvent de pair, la provocation et la contradiction.

La provocation est favorisée par cette immunité absolue du fou, que nous avons déjà évoquée, et que nous retrouvons parmi les personnages rabelaisiens au sens où quoi qu'il dise, Panurge sera toujours le parfait ami de Pantagruel. Toutes les inconvenances, ou propos irrévérencieux, sont donc libres de s'exprimer : Panurge n'est bridé par aucune menace. Bien plus, il assume dès son arrivée dans l'univers rabelaisien cette place de bouffon amuseur, dont Pantagruel encourage, par ses rires et ses invitations, tous les excès de langage. Il s'insère de ce fait dans la lignée de Marcoul, fou du roi Salomon, qui échange avec lui des dialogues décalés. Le fou Marcoul ne prend la parole que pour dégrader ce qu'a dit le sage Salomon. Il renverse les proverbes, pervertissant la sagesse que lui expose Salomon. Ce faisant, il tourne en dérision toutes les valeurs, les dégradant afin de leur retirer toute noblesse. Cette moquerie universelle est appliquée systématiquement par Panurge. Elle se manifeste notamment par l'apparition de l'obscénité ou la scatologie,

contre-discours qui parasitent les voies officielles de la parole, et passent au premier plan chez l'insensé, tandis que sont foulées aux pieds les valeurs traditionnelles.

Nous reconnaissons dans les discours de Panurge une comparable tactique d'inversion et de subversion des paroles sensées. Ce phénomène intervient précisément dans l'espace qui favorise le mieux la confrontation, le face-à-face avec une instance discursive jugée sage, Pantagruel. Cette parole folle traverse tous les livres, entretenant une vigilance à l'égard des structures reconnues. Ainsi le contre-trophée énoncé par Panurge dans le *Pantagruel*, dont nous avons eu l'occasion de détailler les mécanismes, répond au trophée glorieux du géant en usant d'images réputées « basses », et favorisant ainsi indirectement une révision des codes attendus pour ce genre de pièce rhétorique. Le blason du fou procède différemment, car les qualificatifs de Pantagruel ne sont pas réellement inversés par Panurge. Néanmoins, il entretient une structure dialoguée entre le seigneur et son fou, selon une distribution prévisible de la parole : tandis que Pantagruel propose des caractérisations traditionnelles du fou, reprenant par exemple la théorie classique des planètes et de leur influence sur les humeurs[88], ou les qualités prophétiques du fou[89], Panurge tente toujours de les amener sur un terrain nouveau, dévoyant leur sens. De cette façon, « f. hieroglyphicque », dit par Pantagruel, devient « f. de Rebus » dans la bouche de Panurge : hiéroglyphes et rébus étant deux formes de langage imagé, le premier expose des sujets nobles ou sacrés, car les hiéroglyphes à la Renaissance sont affectés à un langage mystique, tandis que le rébus est leur équivalent populaire[90]. La parole de Pantagruel, dans cet étrange dialogue, semble dès lors imitée et faussée par Panurge, qui systématiquement reprend ses propos en les transposant dans un contexte moins élevé. La variation matérialiste en est un exemple, car elle abolit la spiritualité de ce qui vient d'être dit : ainsi à « f. parraguon », Panurge répond « f. à .xxiii. caratz », à « f. festival » , « f. à marotte », et à « f. pretorial » « f. à simple tonsure ». Les qualificatifs grivois, tels « bien mentulé » ou « couilart », restent du côté de Panurge. Le discours du fou se reconnaît aussi, écrit S. Brant, à sa grossièreté : « Le fou tient la truie par l'oreille / Et fait tinter haut sa sonnaille » (*La Nef des fous*, éd. cit., 1997, p. 227).

---

[88] Comme le montrent les qualificatifs « Jovial, Mercurial, aeteré et Junonien, cerebreux, intestin, epaticque, spleneticque, venteux » (T38, 470-472).

[89] Les qualités prophétiques que l'on prête au fou sont reconnaissables dans les qualificatifs « de Caballe, Talmudicque, d'Alguamala, celeste » par exemple (T38, 470-472).

[90] Voir J.-C. Margolin, *Rebus de la Renaissance*, *op. cit.*, 1986, t. 1, ch. 2, p. 53-91.

Le face-à-face entre deux types de paroles si opposées, celle du sage et celle du fou, invite à se poser la question des critères traditionnels, dont les contours se brouillent. L'inversion ultime suppose que le lecteur se demande où est finalement le sage. Si Salomon a l'initiative, c'est Marcoul qui a le dernier mot. Vu la disposition des répliques, c'est le fou qui fait taire le sage[91]. Il est donc important que le fou parle en second, car il paraît ainsi prendre l'avantage, par forfait en quelque sorte. Il n'y a généralement aucune réponse possible à son discours incohérent, qui ne peut être traité que par le mépris par le vrai sage. Nous sommes bien avec Pantagruel et Panurge dans la configuration décrite par J.-M. Fritz : « le fou est le grand contradicteur qui condamne le sage par excellence au silence » (*Le Discours du fou...*, *op. cit.*, 1992, p. 331). Le silence de Pantagruel est seul garant de l'arrêt de l'ineptie panurgienne. Soulignons du reste qu'il faut que le premier s'arrête pour que le second cesse aussi : la parole de Panurge est très nettement ici une parole d'imitation et de dégradation, qui a besoin d'un support pour advenir. L'esprit corrosif a besoin d'une cible, c'est pourquoi il se fonde sur ce qui vient d'être dit par Pantagruel. L'enchaînement des interprétations du *Tiers Livre* fonctionne de cette manière aussi : le « rebours » n'advient que s'il existe une première interprétation à « rebrousser ». Lorsque le blason du fou prend fin, il est suivi de quelques répliques qui illustrent ce principe, lequel ne s'arrête donc pas avec la litanie des fols. Ce dernier échange rappelle réellement par sa structure imitative ceux de Marcoul et de Salomon, où le fou est « l'homme de l'*agôn* (...) de la *disputation* » (J.-M. Fritz, *ibid.*) :

> PANT : Si raison estoit pourquoy jadis en Rome les Quirinales on nommoit la feste des folz, justement en France on pourroit instituer les Triboulletinales.
> PAN : Si tous folz portoient cropiere, il auroit les fesses bien escorchées. (T38, 473)

La syntaxe hypothétique est reprise, de sorte que seuls les développements diffèrent, passant d'un registre savant à une remarque farfelue qui se rapportera au bas corporel. L'intérêt de cet échange tient dans la mise en abyme : son objet est précisément le fou Triboullet, qui se trouve introduit par un discours double où transparaît déjà une forme de folie. Celle-ci consiste pour l'instant dans le détournement d'une remarque linguistique réfléchie étayée par une comparaison, transformée en une observation sotte ou

[91] Nous empruntons ces remarques sur Marcoul à J.-M. Fritz, qui procède à une analyse de ce dialogue en citant des exemples (*Le Discours du fou...*, *op. cit.*, 1992, p. 329-331) ; M. Camille évoque également le personnage en étudiant des dessins marginaux qui représentent certaines scènes d'inversion (*Images dans les marges*, *op. cit.*, 1997, p. 40-42).

inconvenante glissée dans la bouche de Panurge. Le personnage adopte un langage impertinent ou niais, qui est réellement approprié au sujet en question.

Le discours de Panurge peut aller plus loin dans le renversement, et entrer dans la radicalité du fou qui se met à l'écart de la réalité, qu'il ne perçoit pas comme tout le monde. Le langage peut en effet être employé à déguiser la réalité de ce qu'est Panurge (l'usage qu'il fait des différents discours brouille son identité aux yeux de la dame de Paris), le faisant osciller entre les différents types sociaux auxquels il emprunte des tournures. Ou alors le langage, renommant et retournant les réalités, les maquille de couleurs tout à fait extravagantes. L'exemple du safran d'Hibernie, invoqué pour remplacer le « bren », en demeure l'exemple le plus probant : ce type de discours, inconcevable pour les autres personnages qui ne se détachent pas à ce point de la vraisemblance, est possible au seul Panurge. Notons qu'ici, Panurge retourne le schéma d'inversion généralement employé par Marcoul : au lieu de dégrader, il exalte. Le double retournement obtenu n'équivaut pourtant pas, comme on pourrait le supposer théoriquement, à un retour à la normale, tant cette élévation concerne l'objet le moins digne de louange, en somme le plus insolite en la circonstance. L'éloge paradoxal ne pouvait être poussé plus loin. La parole de Panurge rejoint donc celle du fou, sur le terrain de l'altérité radicale. La logique du retournement les guide, et les sert.

Nous le voyons, la provocation ne connaît pas de limites. Elle s'applique à tous, y compris aux amis. Le discours du fou refuse la mesure et le juste milieu. Sa convention est d'aller à l'encontre de toute règle, en terme de bienséance ou de quantité. Ainsi, le vent de folie qui souffle sur le discours le rend pléthorique et prolixe, de manière à parodier la raison humaine, qui s'illustre pour sa part dans la maîtrise et la rigueur. Panurge a l'audace, par exemple, de proposer son aide après la tempête, en clamant un éloge de l'activité, en multipliant les injonctions envers les autres, et retournant celles qu'avait prononcées le moine à son endroit. Ce discours inverse complètement celui qu'il avait adopté précédemment, car il suggère une volonté d'agir qui ne dit que la vérité (« Adam, c'est l'home, nasquit pour labourer et travailler, comme l'oyseau pour voler »), mais qui expose ces dignes paroles à contre temps. Quand on connaît son attitude dans les chapitres précédents, le discours, qui fait table rase de son inaction et accuse celle des autres, semble extrêmement provocateur :

> Descendons. Hespalliers hau, jectez le pontal · approche cestuy esquif. Vous ayderay je encores là ? Je suis allovy et affamé de bien faire et travailler, comme

> quatre bœufz . Vrayement voycy un beau lieu, et bonnes gens. Enfans avez vous encores affaire de mon ayde ? N'espargnez la sueur de mon corps, pour l'amour de Dieu. Adam, c'est l'home, nasquit pour labourer et travailler, comme l'oyseau pour voler. Notre Seigneur veult, entendez vous bien ? que nous mangeons nostre pain en la sueur de nos corps : non pas rien ne faisans, comme ce penaillon de moine que voyez, frere Jan qui boyt, et meurt de paour. (Q24, 595-596)

Tel le fou de cour, qui lui-même imite le dérèglement du langage du fou véritable, soit vers la nouveauté imprévisible, soit vers l'obscénité, Panurge exhibe dans son discours le non-conformisme permis à la seule folie. Il cultive de ce fait une marginalité qui confine à la singularité. Ces propos, qui semblent inconsidérés et purement provocateurs, célèbrent perpétuellement la liberté de parole. Les interprétations au rebours témoignent de cette liberté, ainsi que de la fonction fondamentalement contestataire du discours du fou Ainsi le leitmotiv des interprétations de Panurge, « au rebours », représente la forme exemplaire de ce processus. Les gloses qui commencent par ces deux mots ne cachent pas leur sophistique, ni leur licence totale pour interpréter dans tous les sens. Cette technique, qui ressemble à de la mauvaise foi, manifeste en fait, semble-t-il, un rebours à double entente : d'abord un rebours vers soi, c'est-à-dire sur ses propres interprétations par opposition à celles des autres : elles privilégient ainsi l'avenir de Panurge et en prennent soin, ne lui prédisant que des bonnes nouvelles. Mais ces interprétations qui mettent au premier plan le bon plaisir de l'interprète – juge et partie – constituent dans le même temps un rebours par rapport au sens commun, ce en quoi elles rejoignent la folie. Le fou qu'est Panurge fonctionne à rebours, se retournant vers soi quand il faudrait écouter autrui, et recherchant les avis des autres quand il convient de se retrouver soi-même. Pantagruel compare de fait son compagnon à une « souriz empegée » : « Vous semblablement efforsant issir hors les lacs de perplexité, plus que davant y demourez empestré... » (T37, 468).

Le propre du discours de Panurge est de tout inverser, sans limites, jusqu'à ce que cette spirale du rebours paraisse, aux yeux du sage, se retourner contre lui. Nous avons montré à quel point la démarche interprétative de Panurge était originale. Nous avons aussi eu l'occasion de souligner les conséquences insolites que pouvaient avoir ses manipulations des codes sémiotiques (dans les chapitres 6 et 7). Le personnage exhibe un usage marginal de la langue, ainsi que des signes en général. Ces caractéristiques lui confèrent un franc-parler et une autonomie discursive qui étonne, amuse ou inquiète, car elle rend instable, par contrecoup, tout ce qui ne se situe pas dans la marge.

Panurge est jaune et vert, à l'image du costume bariolé du fou. Ses actes irréfléchis, eux-mêmes bigarrés par leur diversité, le badigeonnent du jaune du safran : il semble en avoir trop respiré tant il déraisonne, et beaucoup tâté pour avoir fait maintes banqueroutes. La verdeur de son langage vient se marier au jaune : ses subversions grivoises, qui font fi des convenances, font que les autres le nomment « ladre vert ». Que son discours soit mal articulé à l'image de celui d'un enfant (les gémissements d'« *infans* », syllabes bredouillées et confuses de la tempête), ou qu'il soit plus inventif, et si curieux qu'il attrape l'esprit du sage, il y souffle toujours un vent de folie. Concentré de contraires, tantôt répétitif, diseur d'évidences qu'il fait passer pour des découvertes, tantôt si radicalement autre, ou insolite, qu'il semble irréductible à tout modèle, son discours porte la trace de son inconstance et de sa folle imprudence. Le lien capable d'unifier cet apparent chaos semble être la liberté de parole, qui autorise tous les imprévus. En même temps, ce discours de fou, si discontinu, est peut-être une ruse destinée à lui fournir l'immunité dont bénéficient les fous. Ne serait-ce pas alors le comble de la sagesse, pour un couard qui craint les châtiments, que de simuler la folie pour échapper aux poursuites ?

L'astuce suprême de Panurge semble être de pouvoir emprunter des discours et des identités multiples, tout en restant à la croisée des chemins, selon un jeu stratégique de leurres qui rendent la folie, et l'espièglerie, et l'amitié toutes crédibles à la fois. Rabelais lui fait revêtir une défroque de fou, un langage de fou, mais il lui permet d'échapper, toujours, à la « vraie » folie. Sa fonction dans l'œuvre est de paraître fou sans l'être vraiment, d'être tour à tour couard et courageux[92], répétitif et contradictoire, universel et sans cesse en représentation : il est le personnage de fiction par excellence, car Rabelais lui fait endosser tous les rôles. L'alibi de l'auteur demeure le fou aux discours interchangeables, personnage reconnaissable dans la société du XVIe siècle. Tout comme le fou qui a des réactions inattendues, fantasques, ou qui, clownesque, se métamorphose et garantit la qualité et les surprises du spectacle, Panurge peut tout dire parce qu'il est protéiforme.

---

[92] Panurge est paradoxalement un personnage courageux. Comme le dit A. Tournon, « il faut en effet beaucoup de courage à Panurge, de la témérité même, pour s'aventurer à la recherche d'une épouse fidèle, en dépit du destin que lui a jadis assigné Alcofrybas en promettant de raconter 'comment il fit marié, et cocu dès le premier mois de ses noces' (...). Précisons encore : il lui faut ce type de courage, commun aux héros et aux écervelés, qui incite à prendre ses désirs pour des réalités, même et surtout s'ils doivent probablement être déçus. » (« Les parages de l'improbable. Jeux de la déraison et du hasard », dans *Rabelais et le* Tiers Livre, *Actes du Colloque de Nice*, 1996, p. 45-59 : p. 45-46).

CHAPITRE 10

UNE CARTE A JOUER, L'ATOUT

La multiplicité des tours que le héros peut imaginer compte beaucoup dans le succès qu'il rencontre en faisant rire son auditoire. Si Panurge est un marginal et un fripon, il sait aussi renouveler son répertoire en fonction de la situation. Cette faculté à s'adapter à tout contexte est un trait picaresque, si l'on en croit ce commentaire que Chapelain place en tête de sa traduction de la deuxième partie du *Guzman*, en forme d'« avertissement au lecteur » : « le gueux n'y est plus un gueux (...). C'est désormais un Protée à cent visages et cent formes diverses »[1]. La dimension protéiforme de Panurge, qui, par la signification de son nom, est littéralement « apte à tout », a maintes fois été soulignée, et souvent portée au discrédit du personnage.

Nous préférons nous demander quel intérêt présentent pour la fiction et pour l'auteur l'apparition et la permanence d'un tel personnage. Etre de la marge, Panurge se situe, nous l'avons observé, systématiquement au rebours des attentes que lui-même ménage. Rabelais le fait fréquemment changer de costume, de sorte que l'image qui est la sienne dans la fiction est sans cesse brouillée, ou détournée, au gré des besoins de chaque situation. Expert en illusions, virtuose du coup monté, maître du mensonge, de la mystification, prestidigitateur, mime, il porte différents masques, de sorte que, rarement prévisible, il déjoue tout classement définitif. Son rôle se confond avec celui des marges folles et provocatrices des manuscrits : sa voix discordante, émettant une note sensiblement différente de celles du concert ambiant, donne alors la possibilité d'entretenir un dialogue

[1] Jean Chapelain est cité par R. Démoris, *Le Roman à la première personne*, *op. cit.*, 1975, n. 7, p.15.

entre la marge (singeresse, grimaçante) et les personnages centraux plus normatifs. Ce dialogue marque en fait une réelle complémentarité entre les chantres de la norme et la parole singulière de la dérision, excentrique, qui exerce par rapport à eux une fonction critique. C'était le rôle du discours du fou, et de la condition du gueux, que de montrer l'existence possible d'une voix autre, d'un comportement situé en marge des attentes traditionnelles. La présence de l'énergumène Panurge oblige à se demander où est finalement le centre, voire qui est le vrai fou. La fonction de l'inversion railleuse panurgienne n'est pas seulement contrastante, comme faire-valoir du sage, mais elle représente la conscience saine d'une altérité qui permet au sage de rester lucide. Cela est vrai notamment pour les catégories morales : la figuration de l'imprudence à travers le comportement et les paroles de Panurge a l'avantage de faire ressortir la nécessité de la prudence.

Il est permis, dès lors, de supposer que l'existence d'un tel personnage représente pour Rabelais un risque calculé. Panurge, par ses discours à contre-courant et ses conduites absurdes, a pour fonction – dangereuse – de tempérer les enthousiasmes aveugles, en les mettant en doute ou en les tournant en dérision. Toutefois, si ces mises en question portent sur des dogmes qu'il est périlleux d'égratigner, voire simplement d'évoquer, il importe pour l'auteur de disposer de garde-fous. Or, le garde-fou de Rabelais a ceci d'ingénieux qu'il s'agit précisément de son « fou », Panurge. Le personnage, qui jongle avec les rôles et avec les costumes, assume en effet un grand nombre d'apparences, et de genres de paroles ; cette liberté rappelle celle de la carte particulière du Joker, à laquelle on peut attribuer n'importe quelle valeur. A ce titre, elle est souvent capable de sortir son possesseur d'une situation délicate. Une telle propriété rejoint les capacités de Panurge, en ce qu'il est le personnage le plus à même de résoudre des situations étranges et embarrassantes par l'emploi d'une ruse ou d'un tour inattendu. Le « Joker » a aussi le sens de « farceur » en anglais, ce qui laisse supposer qu'il tient sa fonction de carte universelle d'une forme d'ingéniosité facétieuse, comme si ce rôle protéiforme était l'effet d'une farce. Le changement de rôles associé à l'art de la feinte le rapprochent décidément de Panurge.

Ce rapprochement avec la carte à jouer peut nous permettre de comprendre, par-delà les différences qui existent d'un livre à l'autre entre les nombreuses facettes de Panurge, la véritable fonction de sa voix dans l'œuvre rabelaisienne. Les paroles de Panurge, souvent conçues comme des « coups de bluff », inscrivent le personnage dans la logique du jeu, ce que confirme sa ressemblance avec le « Mat », ou « Fou », du tarot, contemporain de

Panurge et ancêtre du Joker. Dans le jeu de tarot, le Mat est un atout. Dans le tarot moderne, il porte le nom d'« Excuse ». Or, la carte présente des ressemblances importantes avec Panurge, tant par son apparence que par sa fonction : nous verrons que la voix de Panurge consiste le plus souvent pour l'auteur en une « excuse », en rendant possibles par exemple des discours réellement subversifs. L'iconographie et les traits constitutifs du personnage de Nemo, autre proche parent du Mat du tarot, seront également des références capitales pour comprendre le fonctionnement de la parole de Panurge au sein du concert des autres voix rabelaisiennes.

A. PANURGE LANTERNOIS : PAROLE ET ILLUSION

Avant tout, Panurge s'affirme dans l'univers rabelaisien comme un personnage peu austère, qui ne manque pas de jouer avec les situations graves, car il se préoccupe bien plus des occasions de rire et de s'amuser que des sujets sérieux. Nous avons constaté qu'il avait le goût de la devinette ; l'appétit du jeu ne va pas sans le désir de gagner, fût-ce en dupant son adversaire. C'est ainsi que le personnage est fréquemment associé dans l'œuvre à certains symboles du leurre ou de l'illusion, dont le plus représentatif, que nous n'avons pas examiné jusque là, est la lanterne.

1. Le leurre et la lanterne

Panurge est « Lanternois » : dans diverses mesures l'auteur le met en relation avec l'image et la fonction de la lanterne. Au commencement est le verbe : Panurge est le seul personnage à se dire capable de maîtriser le langage lanternois. Il le parle couramment dans le chapitre 9 du *Pantagruel*, et ce talent est rappelé à la fin du *Tiers Livre*. Au chapitre 47 en effet, il affirme parler sans effort cette langue qu'il identifie à sa langue maternelle : « je l'entends comme le maternel, il m'est usité comme le vulgaire » (495). Il emploie pour évoquer le lanternois les termes mêmes qui lui avaient servi à qualifier le français à la fin

du chapitre 9 du *Pantagruel* (« c'est ma langue naturelle, et maternelle », P9, 249)[2]. Il démontre enfin son aisance en composant un quatrain en vers rimés, qu'il traduit aussitôt en français. La virtuosité d'une création poétique improvisée, et de sa traduction simultanée, est réelle ; le fait que le personnage précise, en outre, qu'il peut donner spontanément de cette langue un « beau petit dictionaire » pour l'enseigner aux autres, vient encore confirmer la maîtrise de Panurge : il s'impose comme le spécialiste du lanternois, entre tous les personnages rabelaisiens. L'utilisateur habile « fait illusion ». Cependant, si à la fin du *Tiers Livre* cette langue est mise implicitement en parallèle avec la langue française en vertu de sa familiarité et de sa simplicité d'utilisation, cela n'allait pas de soi lors de la première apparition de Panurge. L'impression qui avait suivi la première audition du lanternois était plus mitigée. Epistémon, empreint d'une grande perplexité, doublée d'une répugnance marquée pour cet idiome inconnu, y voit un langage non « christian ». Le savant compagnon juge cette langue étrange « langaige patelinoys » (248) ; ce n'est qu'une addition de 1542 qui nomme enfin cette langue, faisant ainsi le lien avec le lanternois :

> A quoy dist Epistemon. 'Parlez vous christian ? mon amy, ou langaige patelinoys ? *Non, c'est langaige lanternoys*'. (P9, 248 ; nous soulignons l'addition de 1542)

Ainsi, le lanternois est d'abord associé à une patelinade, c'est-à-dire à une tromperie. Dans le contexte du premier livre, le lanternois sent le soufre, et ce n'est en aucun cas une langue que les autres désirent apprendre ; au contraire, il s'agit plutôt d'une langue monstrueuse, incompréhensible, et d'ordre diabolique. Elle ne manque pas pourtant d'être déjà associée à Panurge.

Un second élément vient préciser cette relation entre Panurge et les Lanternes dans le chapitre 47 du *Tiers Livre*. Au seuil du grand départ, alors que les personnages réfléchissent au matériel qu'il faudra réunir pour assurer la réussite de l'entreprise compliquée, Pantagruel évoque la présence nécessaire d'une sibylle qui leur servirait de guide, à la manière de celle de *L'Enéide*. Mais Panurge a tôt fait de remplacer la sibylle de l'épopée par

[2] A l'issue de notre étude, nous revenons donc à la question première, celle de la langue naturelle de Panurge, qui oriente effectivement dans toute l'œuvre rabelaisienne aussi bien ses prises de parole que sa fonction en tant qu'actant du monde de Rabelais.

> quelque docte et utile Lanterne, laquelle leurs seroit pour ce voyage, ce que feut la Sibylle à Aeneas descendent es champs Elisiens. (T47, 495)

Le remplacement de la majestueuse sibylle de la légende par une lanterne est comique, parce qu'il correspond à une dégradation. L'anal peut se comprendre, entre la transparence de la sibylle (qui n'est que le réceptacle par le le un dieu) et celle de la lanterne, qui, de même, est le contenant transparent dans lequ glisse une chandelle. La lumière est alors leur second point commun. Si la sibylle servait de guide grâce à ses connaissances spéciales capables de dissoudre l'obscurité des régions infernales, la lanterne, truchement idéal, permettra d'éclairer symboliquement, grâce à l'éclat qu'elle diffuse, le chemin obscur de l'initiation. Panurge sera donc amené à en choisir une lorsque les personnages parviendront au pays des lanternes, à la fin du *Cinquième Livre* (ch. 31-32).

Enfin, nul ne sera surpris de voir apparaître, à la faveur d'un calembour, un troisième point de rencontre entre Panurge et les lanternes. Entendant la discussion sur la sibylle et la lanterne, Carpalim, qui s'apprête à raccompagner Triboullet, lance un quolibet à l'attention de Panurge :

> Panurge ho, monsieur le quitte, pren Millort Debitis à Calais, car il est goud fallot, et n'oublie *debitoribus*, ce sont lanternes. Ainsi auras et fallot et lanternes. (T47, 495)

Ce calembour énigmatique nécessite un décryptage. Des diverses interprétations qui sont fournies par la critique[3], il apparaît que le calembour repose principalement sur un jeu de prononciation : « Millort Debitis » est sans doute le résultat d'une mauvaise prononciation de « My Lord Deputy », titre du vice-roi anglais à Calais – son trésorier et collecteur d'impôts – tandis que « goud fallot » laisse entendre « good fellow », c'est-à-dire bon compagnon. Que ce Millort Debitis soit à la fois bon compagnon et associé aux dettes, comme Panurge, appelé en l'occurrence « monsieur le quitte », cela permet à tous les fils de ce calembour de recomposer l'écheveau panurgien. On y retrouve en effet d'une part le réseau sémantique des dettes, dont l'éloge paradoxal avait ouvert le livre de manière

[3] J. Céard en fournit une interprétation détaillée dans son édition du *Tiers Livre*, qui lui permet d'y voir la clé de l'éloge des dettes (éd. cit., 1998, n. 12, p. 430) : si Panurge est nommé « monsieur le quitte », c'est qu'il commence à consentir à sa situation quitte de dettes, qu'il doit à Pantagruel. M. Huchon inventorie pour sa part les jeux de mots et renvoie à l'édition Lefranc (éd. cit., 1994, note 7, p. 1446) : les commentateurs s'accordent à considérer, à la suite d'A. Lefranc, que « Millort Debitis » serait une déformation de « My Lord Deputy » et que « debitis » entraîne « debitoribus », car les deux mots sont associés dans le *Pater*

facétieuse, et avait rappelé l'éternelle « faulte d'argent » de Panurge, et d'autre part la question du « bon compagnon », expression qui suit le personnage depuis ses premières apparitions. Sur ces caractéristiques panurgiennes essentielles vient se greffer un détournement des termes « debitis » et « debitoribus » du Pater Noster, qui donne lieu à un jeu subversif, cette fois avec un texte sacré. L'ensemble de l'apparition du motif de la lanterne dans la fiction est dès lors en rapport direct avec « les boniments fantastiques de Panurge », de sorte que le lanternois de la fin du *Tiers Livre* est véritablement une langue à envisager comme « langage de la fantaisie et du plaisir effréné », pour reprendre les termes d'A. Tournon[4]. Aussi le bon mot qui transforme « fellow » en « fallot » fait-il entrer Panurge dans l'univers des lanternes, par un chemin qui est typiquement panurgien, puisqu'il rend compte de son goût prononcé pour la grivoiserie. En effet, le fallot, avant de désigner au sens figuré le joyeux drille (comme l'anglais « fellow »), est le nom donné à la bougie qui va être placée dans la lanterne de manière à l'éclairer de l'intérieur. L'équivoque obscène que suppose cette association est signifiée à la fois par la forme phallique du fallot et par son genre, masculin, tandis que « lanterne » est un substantif de genre féminin qui s'applique à une forme creuse. Leur complémentarité rend d'autant plus nécessaire leur rencontre : la lumière qu'elle engendre donne tout son sens à la lanterne. Dans le *Cinquième Livre*, les danses mixtes qui associent une lanterne à un « cavalier », le fallot, insistent sur le sens grivois de ces objets[5], qui rendent, une fois accouplés, de « paillardes couleurs ». Les dictionnaires du XVIe siècle, lorsqu'ils se fondent sur les occurrences rabelaisiennes, signalent le sens érotique du mot « lanterne »[6].

A. Tournon, enfin, traite la question dans le cadre de son analyse du langage lanternois (*En sens agile*, *op. cit.*, 1995, p. 130-131) ; nous serons amené à citer ses conclusions.

[4] *En sens agile*, *op. cit.*, 1995, p. 130.

[5] Le mot « fallot » appartient à la même unité de sens que « lanterne », d'après son sens propre de « fanal », et signifie aussi au sens figuré « bon compagnon » ; cette définition se trouve chez Nicot, « Falot aussi se prend pour un muguet compagnon de village, un gentil Falot ». Cela permet à A. Tournon de montrer que le jeu de mots fonctionne grâce au croisement de deux sens figurés : le sens de « joyeux drille » du mot falot vient en effet s'accorder avec l'acception figurée très leste de la lanterne, prise au sens d'« instrument de paillardise ». Les mots se complètent donc au propre comme au figuré. Le *Cinquième Livre* développe sans détour le plus licencieux : « La Royne fut servie d'un gros et roidde flambeau flamboyant, de cire blanche, un peu rouge par le bout » (Q 32, 807). Sur le sens grivois du mot « lanterne », voir L. Sainéan, *La langue de Rabelais*, *op. cit.*, 1923, p. 290-292 et 308, et, du même auteur, « Rabelaesiana », *RER* X, 1912, p. 458-462.

[6] Le dictionnaire Huguet, pour « lanterner », propose en deuxième sens « besogner », et celui de Godefroy « engrosser » ; tous deux se fondent pour ce sens sur l'occurrence du mot au chapitre 9 du *Quart Livre* : « Le vent de Galerne (dist Panurge) avoit doncques lanterné leur mere » (Q 9, 559). Faut-il souligner que ce sens grivois apparaît justement dans les paroles de Panurge ?

Mais ce sens n'est que la suite du premier sens des dictionnaires, selon lequel une « lanterne » désigne d'abord une chose vaine, une billevesée, un leurre. De fait, il est vrai que le Lanternois est un pays imaginaire, construit pour la fiction. Le pays de Lanternois n'est pas une invention rabelaisienne, puisqu'on le trouvait déjà chez Lucien (*Histoire véritable*) et dans *Le Disciple de Pantagruel*[7]. Les indices disséminés par le texte laissent en outre supposer que derrière le Lanternois de Rabelais se cache le Poitou, puisque certaines lanternes sont originaires du Bas Poitou, plus précisément de Mirebalais (C32, 807), et que lors du souper des Lanternes, présent dans le seul manuscrit, apparaissent les « chansons de Poictou, dictes par un fallot de sainctmessant [Saint-Maixent], or ung grand baislant de Parthenay le vieil » (910). Enfin, rappelons que le port de Lanternois est clairement identifié par Pantagruel comme étant le port de La Rochelle :

> Sus l'instant entrasmes au port de Lanternois. Là sus une haute tour recongnut Pantagruel la lanterne de la Rochelle, laquelle nous fist bonne clarté. (C32, 806)[8]

Quoi qu'il en soit, et quel qu'en soit le référent, le Lanternois est un pays fictif qui n'existe en tant que tel sur aucune carte ; cette région non répertoriée est dotée d'une langue imaginaire associée à l'illusion. En effet, si une « lanterne » est une frivolité, si le Lanternois est une forme de langue patelinante, c'est-à-dire trompeuse, et si le dictionnaire de lanternois est usé et périmé peu de temps après avoir été fabriqué, alors tous les signes attachés à la lanterne sont évanescents ou vains. Partir en direction du pays de Lanternois, n'est-ce pas se diriger vers une illusion ? Le leurre, déjà perceptible lors de la traduction que Panurge proposait de son quatrain[9], s'illustrait dans le fait que la forme éclipsait alors

[7] Pour la dette de Rabelais envers ces deux textes, voir M. Huchon, éd. cit., 1994, n. 3, p. 1663. Cette dernière précise en outre que les connotations érotiques qu'y ajoute Rabelais étaient latentes dans *Le Disciple de Pantagruel* (n. 2, p. 1664).

[8] M. Huchon considère que près du port de Lanternois, le petit village « habité par les Lychnobiens : qui sont peuples vivans de lanternes, comme en nos pays les freres briffaux vivent de Nonnains, gens de bien et studieux » (C32, 806) pourrait être Fontenay-le-Comte (éd. cit., 1994, n. 1, p. 1664). Pour M. Huchon, qui précise que ce pays se place sous le double patronage de Lucien et du *Disciple de Pantagruel*, il ne fait pas de doute que le Poitou soit le pays des Lanternes (voir éd. cit., 1994, n. 3, p. 1663). M.-L. Demonet accrédite l'hypothèse du Poitou, qui se vérifie d'après elle grâce à la présence dans toute cette région et en Limousin de monuments funéraires appelés « Lanternes des morts ». Ces édifices érigés dans les cimetières ont la forme d'une colonne creuse, percée en son sommet de petites ouvertures, et contre laquelle est installé un entablement de pierre. Il semble que, suivant un culte païen en l'honneur des morts, des chandelles étaient disposées à l'intérieur, transformant la colonne en lanterne, tandis que l'entablement devait servir à l'exécution de la cérémonie rituelle (voir A. Van Gennep, *Le Folklore français* [1943-48], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998, t. 1, p. 656). Les lanternes des morts sont visibles de loin en raison du relief poitevin, relativement peu élevé. Une vue d'ensemble permettrait donc de qualifier cette région, qui s'étend du Saintongeais aux environs de Poitiers, de « pays des lanternes ».

[9] Nous avons développé cette question à la fin de notre chapitre 7.

le contenu : le locuteur ne se rendait pas compte qu'il proférait lui-même la réponse tant recherchée dans les propos d'autrui. Le motif de la lanterne représente ainsi une lumière qui attire, mais qui leurre, puisqu'elle aveugle en empêchant l'accès à la vérité. La nécessaire présence d'une Lanterne (incarnée en tant que personnage) pour descendre dans le palais de la Dive Bacbuc signifie qu'il convient de s'aider d'une lanterne pour voir ce que l'on sait déjà (« Panurge l'est, et le sçait bien », T47, 496) : la lumière d'un tel fanal n'éclaire que l'évidence. L'iconographie reprend ce motif de la fausse clairvoyance, pour recouper celui, satirique, des lunettes. Ainsi, la gravure de Bruegel intitulée *Elck* (« Chacun ») montre des personnages qui contemplent leurs biens à la lueur d'une lanterne alors qu'il fait jour ; en outre, ils portent des lunettes.



P. Bruegel l'Ancien, *Elck* (détail)

La superposition de la lumière du jour et de celle de la lanterne rend cette dernière superflue, de sorte que, vaine, elle devient l'emblème du leurre, de l'ignorance qui prétend faire croire qu'elle y voit clair, alors que malgré la lumière du jour, elle a tout de même besoin d'allumer une lanterne (et de porter des lunettes). Celui qui s'aide d'une lanterne en plein jour ne voit pas l'évidence première – l'inutilité de la lanterne. Superflue, la lumière de la lanterne est trompeuse, parce qu'elle se donne pour indispensable. Le personnage muni d'une lanterne cherche vainement cette clarté qu'on ne saurait trouver qu'en soi-même.

La préférence de Panurge pour une lanterne au détriment d'une sibylle n'est donc pas anodine. La lanterne est l'instrument parfait de la fiction, par son pouvoir illusionniste qui

escamote l'évidence visible et claire au profit d'un leurre attirant, lumineux, fascinant, mais qui n'a pas la consistance de la vérité. Panurge excelle à faire « prendre des vessies pour des lanternes », comme le fait tout auteur de fiction : nous l'avons montré au sujet de la peur, annulée *in extremis* pour être transmuée en courage par le matamore. Panurge, comme la lanterne, fait profession de tromperie. Qu'il trompe autrui (dans le *Pantagruel*) ou qu'il se trompe lui-même (en ne reconnaissant pas l'évidence lorsqu'il la rencontre), la lanterne lui est naturellement associée comme un accessoire symbolique qui illustre son penchant pour le leurre et l'auto-aveuglement.

Ainsi, il semble que la plupart des actions de Panurge soient orientées autour de l'acte de « lanterner ». Le sens actuel de « retarder » est déjà sensible dans la signification que donnent les dictionnaires de l'époque, « tromper en faisant croire à des choses vaines ». Duper, dire des niaiseries fantaisistes et plaisantes, amuser son public de billevesées qui lui font momentanément oublier les circonstances plus urgentes, telle est la préoccupation incessante de Panurge, soit qu'il narre les contes de la Cigogne et de Saint Nicolas, ou les Fables de Turpin, pour éloigner les Dipsodes de leur vigilance guerrière, soit qu'il change de costume, ou propose une interprétation inédite de tel mot, ou de telle réalité : l'objectif d'occuper la parole, voire de duper, à l'aide de calembredaines sans consistance, est toujours à l'horizon de ces prises de paroles. Sans aller toutefois jusqu'à classer le personnage parmi les trompeurs avérés de la littérature, nous voyons simplement dans ses paroles une manie du retardement de l'action. Quand Panurge parle, il musarde et lanterne : les discours interprétatifs du *Tiers Livre* lanternent, au sens où ils font « attendre quelqu'un en lui racontant des futilités » (telle est la définition la plus courante du verbe « lanterner »). Le « Lanternois » étant celui qui débite des sornettes, le mot prend, dès le XVIe siècle, le sens d'« homme irrésolu, indécis à agir », qui fait donc attendre les autres en leur contant des niaiseries, afin de trouver le temps de se décider. Doit-on préciser que l'« être irrésolu » nous ramène au Panurge du *Tiers Livre* ? La lanterne, faribole creuse[10], est à rapprocher, dans une telle perspective, du motif de la cornemuse, qui, comme nous l'avons remarqué, jouait un rôle non négligeable dans la caractérisation du facétieux diseur de paroles de vent. C'est du reste la musique de différentes sortes de cornemuses qui ouvre le repas fantastique des lanternes, composé de plats impossibles et fictifs, dans le chapitre

[10] Le dictionnaire Huguet cite l'expression « creux comme une lanterne », et ajoute à titre d'exemple cette citation tirée de N. Du Fail, *Contes d'Eutrapel*, 17 (I, 230) : « Allant par la ville, pour faire bien le

du manuscrit absent du *Cinquième Livre*, « *Comment furent les dames lanternes servies à soupper* » : « Les vezes, bouzines et cornemuses sonnerent harmonieusement et leurs furent les viandes apportées. » (903).

Panurge est « Lanternois » à plus d'un titre. Il incarne, mieux que tout autre dans l'univers de Rabelais, le leurre, la suspension – voire la suppression – de l'action, par ses discours creux, ou sophistes, qui trompent les interlocuteurs. Les formes du leurre accompagnent dès lors Panurge, l'escortent, et il les entretient, courant vers une réponse qu'il connaît d'avance, et n'étant jamais là où les autres l'attendent. Etant celui qui dupe, il change d'apparence ou de caractère selon les livres, et parle couramment un langage illusionniste, cet étrange lanternois.

2. Panurge polymorphe

Le caractère multiple et changeant est inscrit dans la nature souple d'un Panurge escamoteur. C'est pour cela qu'il est impossible de ramener le multiple à l'un, en cantonnant ce personnage « lanternois » dans une seule catégorie. Panurge, dit U. Langer, « can truly be everything and still be himself » (« peut réellement tout incarner, sans cesser pourtant d'être lui-même. », *Perfect Friendship*, *op. cit.*, 1994, p. 114) : c'est être lui-même, et conforme à sa nature, que de pouvoir prendre tous les rôles. Ainsi, les remarques que nous avons faites de façon éparse se réunissent grâce à la souplesse de ce Protée : il n'est pas impossible que Panurge soit tour à tour gueux et bon compagnon, rusé, fou, érudit, bavard et muet, courageux et poltron, ami fidèle et infidèle.. Son statut comprend l'inconstance, il ne saurait donc se fixer.

C'est pourquoi il ne nous semble pas certain que la comparaison avec Hermès ou Ulysse soit toujours juste. Il arrive que le héros ne soit pas conforme à ces illustres personnages, car son caractère rusé n'est pas continu. En effet, pendant la tempête ou face au physetère, Panurge ne résout pas la situation comme l'aurait fait un Ulysse aux mille ruses. Les qualités mercuriales d'Hermès ne sont pas non plus toutes réunies pour faire de Panurge un nouvel Hermès, et notamment, il manque au personnage rabelaisien le

grand, se laissoit ceremonieusement costoyer par l'un d'eux teste nue, et qui par gestes et contenances demonstroit grande negociation, combien qu'ils ne parlassent que lanternes et falots. »

caractère de hauteur divine propre à un dieu. Panurge est au contraire nanti de qualités éminemment humaines, concrètes et terre-à-terre. Il se préoccupe de sa survie, craint les éléments déchaînés, s'effraye d'un chat... Son aspect comique, voire grotesque, l'éloigne de la perfection ou de la toute puissance d'une divinité, et rendent sa ruse – au reste limitée au premier livre – essentiellement fortuite et pragmatique. Cette habileté, amoindrie après le *Pantagruel*, reste encore latente chez Panurge – Rabelais met simplement ce talent au second plan. Les événements montrent cependant que rien n'est jamais définitif, de sorte que le personnage ambigu demeure dans l'équivoque. Une qualité enfouie peut parfaitement resurgir si le besoin s'en fait sentir : face à Dindenault, devant Grippeminaud, n'est-ce pas la ruse qui reparaît pour prendre l'avantage ? Ainsi, il semble plus approprié de dire que Rabelais dispose pour Panurge d'une palette étendue de qualités et de discours, qui lui permet d'en disposer à sa guise selon la situation romanesque dans laquelle il fait évoluer son personnage. La marge de liberté est particulièrement grande pour Panurge, dont la nature progresse, évolue et s'adapte selon les variables de chaque situation de fiction. Un exemple simple, la polyglossie, en témoigne. Employée au cours de la première rencontre, elle ne sera plus utilisée ensuite en tant que telle dans le reste de la geste : c'est la situation de cette rencontre précise qui l'avait imposée. Les prouesses et démonstrations des talents de Panurge se logent dans les nécessités dictées par la fiction ; elles ne correspondent pas à des traits permanents du personnage. Cette souplesse a pour conséquence un apparent manque de cohérence, qui nous faisait parler d'un comportement de fou au chapitre précédent. Les caractéristiques rencontrées une fois ne permettent donc pas de tracer de Panurge un portrait définitif : le retour comme le déni de ces traits particuliers demeurent constamment envisageables.

Ainsi, s'il est capable de tout incarner (possibilité inscrite dans le « pan » qui ouvre son nom), ce « tout » englobe aussi le « rien » : la nullité, l'inefficacité, l'incapacité, sont des formes d'action également. Frère Jean le souligne avec sévérité, lorsqu'il le blâme pour ses jérémiades improductives au cours de la tempête. De cette façon, plutôt qu'un Ulysse ou un Hermès, Panurge incarne davantage un nouveau Nemo. Le personnage doit son nom à une ruse d'Ulysse, qui déclare s'appeler ainsi pour que le cyclope ne puisse pas le poursuivre ou le reconnaître une fois qu'il lui aura échappé. Par suite, le nom de Nemo a été repris pour un personnage qui apparaît brièvement à la fin du XIIIe siècle, sous la plume de Radulphus, moine angevin, qui écrit une *Historia Neminis*. La tradition néminique s'alimente bien plus au début du XVIe siècle, qui voit paraître le *Sermon joyeux*

de Saint Nemo (1510-1530), la *Prosopopeia Neminis* de Geoffroy Tory (1513), le *Nemo* de Georg Schan (1507), et ceux de Ulrich von Hutten – *Nemo I* (1507-1510), puis *Nemo II* (1515-1533)[11]. De ces nombreuses versions de l'histoire du personnage de Nemo, il ressort une silhouette narrative et iconographique repérable, celle du valet dont le nom est incertain (« personne »), errant d'un maître à l'autre. Nemo peut tout faire, et cet avantage se retourne le plus souvent contre lui, puisqu'il est accusé de tous les maux. Sa capacité à tout assumer sans exception (en bien comme en mal) en fait un personnage de bouc émissaire. Utilisé comme un outil, ce Nemo bouc émissaire redevient alors une ruse, qui sauve ses auteurs comme elle a sauvé Ulysse la première fois. Dans le milieu des domestiques, dont Nemo fait partie dans la tradition, il est en effet donné comme l'unique responsable de toutes les fautes commises. A chaque assiette cassée, les servantes peureuses diront, lorsqu'on leur demandera qui est coupable, que c'est « Nemo », c'est-à-dire que ce n'est « personne ». Le personnage apparemment négatif n'est en fait coupable de tous les maux que pour rendre service aux rusés domestiques. Il est à sa façon « apte à tout », puisqu'il sert d'excuse en toute situation, et que c'est lui qui a « tout » fait. Il représente donc un avantage certain, permettant aux malhonnêtes de s'en tirer à bon compte. En même temps, il est l'instrument d'une forme de justice sociale, puisque la valetaille l'invoque aussi pour éviter les coups de bâton : en dupant momentanément leur maître par ce mensonge astucieux, les domestiques affirment une sorte de supériorité. Nous retrouvons donc en Nemo bon nombre de remarques que nous avons eu l'occasion de faire au sujet de Panurge.

C'est dans une telle perspective espiègle que Panurge est apte à tout, plus que selon l'héritage du divin Hermès ou de l'épique Ulysse. Progressant par métamorphoses, grâce à un art réel du déguisement vestimentaire ou verbal, Panurge est un prestidigitateur qui transforme un mal en un bien – le bren en safran, l'eau en vin, la prose en poésie – , comme Nemo est tour à tour quelqu'un et personne, auteur d'un mal et agent d'un bien.

[11] J. Koopmans et P. Verhuyck reprennent et exposent les principaux termes de la tradition néminique, dans leur ouvrage *Sermon joyeux et truanderie (Villon, Nemo, Ulespiègle)*, Amsterdam, Rodopi, 1987 (chapitre 2, « Nemo », p. 89-142). Voir aussi, pour l'iconographie, les articles très complets de G. Calmann (« The Picture of Nobody. An Iconographical Study », art. cit., 1960), et I. L. Zupnick (« The Meaning of Bruegel's 'Nobody' and 'Everyman' », *Gazette des Beaux Arts*, LXVII, 1966, p. 257-270) : nous aurons souvent recours à ces trois références dans la suite de nos analyses.

3. Le « bluffeur »

Rabelais se sert effectivement de Panurge comme d'un personnage dont les discours font fonctionner à merveille le mécanisme du « bluff »[12]. Grâce aux moyens cités ci-dessus, le personnage étonne constamment le lecteur, qui est, à cause d'un discours, ou d'un comportement, ou d'un vêtement de Panurge, amené à s'interroger sur ce qu'il croyait acquis. Le lecteur s'arrête, réfléchit, en réponse au « choc » provoqué par la surprise, lequel se traduit par le refus violent ou l'éclat de rire. C'est ainsi que se fondent les deux tendances qui divisent la critique : soit elle rit des frasques de Panurge, soit elle les désapprouve et les condamne. Les deux réactions attestent cependant d'une « intranquillité » du lecteur lorsqu'il se trouve confronté à un personnage aussi variable.

Le bluffeur Panurge laisse en effet croire des choses, pour les renier ensuite. Le tableau d'ensemble paraît pour le moins inconséquent : comment le lecteur peut-il se satisfaire d'un personnage qui tantôt complique ce qui est simple, entretenant la perplexité (pour la question du mariage), tantôt simplifie les matières les plus ardues (les signes avec Thaumaste, les énigmes les plus épineuses parfaitement résolues) ? En d'autres circonstances, le personnage fait mine de se donner les moyens de délibérer pour pouvoir agir, mais en réalité il ne délibère jamais, et finalement n'agit pas. Ailleurs, il s'appliquera à transformer le comique en sérieux – lorsqu'il traite sérieusement un sujet comique, la fabrication des murailles de Paris – ou le sérieux en comique – traitement burlesque du trophée triomphal dans le *Pantagruel*. Brouillant ainsi les repères et les attentes de la réception, Panurge est pétri par le bluff, la feinte, au point qu'on a pu le comparer au personnage décepteur du « *trickster* ». Ce type folklorique et littéraire est généralement décrit comme inventif, ingénieux, se fiant à ses impulsions, car il suit sa passion du moment. D. La Guardia le définit comme un personnage « insaisissable, indécent, et qui cherche à surpasser ou tromper les autres, ou du moins à souiller leur vêtement, s'il ne peut rien faire d'autre »[13]. Il le rapproche ainsi du fameux « Maître Mouche », appellation qui désigne aussi le Diable, et pour Huguet « le type de l'homme habile, rusé » (« dont l'intelligence est insaisissable », ajoute le *Trésor de la Langue Française*). Ces définitions

[12] Nous prenons ce mot au sens où le définit B. Bowen, c'est-à-dire comme un mécanisme discursif destiné à faire réagir le lecteur, en provoquant en lui un « choc » (*The Age of Bluff. Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1972 ; introduction).

[13] D. La Guardia, « 'Un bon esmoucheteur par mouches jamais esmouché ne sera' : Panurge as *trickster* », *The Romanic Review*, 88/4, 1997, p. 519-528 (p. 524 ; nous traduisons)

rappellent celle que donne R. Estienne du « panurge ». Amoral, le *trickster* fait le mal comme le bien, au moyen de mauvais tours ; curieux, indiscret, il est au courant de tout, de sorte que rien n'échappe à sa perversité. Menteur, querelleur, le *trickster* s'affranchit de la ressemblance avec Panurge si on considère le dieu scandinave Loki comme sa figure emblématique. Ce héros de la littérature nordique est conçu, pour autant que nous le sachions, comme un diablotin malfaisant, personnage essentiellement néfaste, voire nuisible[14]. Mais les profils varient selon les civilisations : certaines versions du *trickster* (littéralement « joueur de tours », « farceur ») montrent des traits assez proches de ceux du héros rabelaisien. Paul Radin fait un portrait de cet archétype dans lequel on pourrait sans peine reconnaître Panurge :

> Cette grande figure archétypale est en même temps créatrice de tout ordre et l'excellence du désordre ; il est à la fois extrêmement intelligent et sot innocent ; il défie toutes les conventions connues et cependant il est le fondateur de la convention. Traditionnellement, (...) il est doté d'un énorme et insatiable appétit. Avec cela, il a un pénis démesurément long et incontrôlable, qui souvent se détache et vit ses propres aventures (...). Il représente en bref l'impulsif, le rusé instinctif.[15]

De la même manière, le héros rabelaisien ne quitte jamais la marge, et installe autour de lui un système dont l'intelligibilité est problématique, ce qui entraîne l'hésitation du lecteur. Ce dernier est en effet privé des moyens de savoir où est la limite entre le jeu et le sérieux.

De fait, le bluff lui-même est une manœuvre sérieuse... de joueur. Pour certains jeux, comme le poker, cette tactique qui consiste à impressionner l'adversaire en faisant illusion fait partie des règles. Intimider l'autre sans en avoir les moyens, en ayant recours au mensonge, au leurre, à la parole hâbleuse, voire à la pantomime, nous reconnaissons là une pratique récurrente chez Panurge, qui bien souvent est la garantie de sa réussite. De la « lanterne », baliverne, au bluff, le pas est aisément franchi : les deux réalités renvoient à un univers de tricherie, de faux-semblant, de jeu de dupe. Narrativement ce type d'action produit un suspense efficace. Dans le cas de Panurge, de telles règles de conduite

[14] Nous nous fondons, pour ces affirmations, sur les études que nous avons pu consulter au sujet de Loki et du *trickster* : Georges Dumézil, *Loki*, 1948, Anna Birgetta Rooth, *Loki in Scandinavian Mythology*, 1961, p. 189-210, et H. R. Ellis Davidson, « Loki and Saxo's Hamlet », *The Fool and the Trickster*, 1979, p. 3-17.

[15] P. Radin évoque ainsi la figure du *trickster* telle qu'elle apparaît dans la culture des Indiens Winnebago : *The Trickster*, New York, 1956, cité par M. Bastiaensen (« La rencontre de Panurge », art. cit., 1974, p. 559 ; nous traduisons).

entraînent sa fonction vers l'univers du jeu, qui sera d'autant plus excitant s'il est doté d'atouts.

B. L'ÉPAISSEUR D'UNE CARTE À JOUER

Le fait que Panurge soit fondamentalement un bluffeur incite, pour mieux comprendre son statut, à l'envisager dans le cadre de prédilection du bluff, c'est-à-dire dans l'univers du jeu. Le tarot, qui introduit pour la première fois la notion d'atout dans le jeu de cartes[16], apparaît en Italie au XVe siècle au sein des cours de Milan et de Ferrare, puis pénètre en France à l'époque de Rabelais ; le jeu nouveau ajoute aux 56 cartes déjà connues et réparties en quatre enseignes une série de 22 atouts, ou « lames », appelés « arcanes majeurs ». L'une de ces nouvelles cartes retiendra plus particulièrement notre attention, en raison de l'étrangeté de son statut. Le « Fou », ou « Matto » en Italien (appelé parfois en français le « Mat »), est une carte qui semble à la fois appartenir à la série des atouts et s'en détacher, tant par le dessin qui s'y trouve représenté que par sa fonction dans le jeu. Le rapprochement entre Panurge et la carte du Mat, déjà effectué par C. Gaignebet puis par A. Tournon[17], n'a pas, à notre connaissance été approfondi. Pourtant, la recherche est fructueuse.

Il importe de préciser d'emblée, pour prévenir toute confusion, que le tarot, au XVIe siècle, est uniquement un jeu. Certes, J. Céard émet des réserves sur un partage trop net entre jeu et divination à la Renaissance : les deux aspects coexistent dans l'esprit des hommes, comme en témoigne la réprobation qui entoure les jeux de cartes et de dés, accusés d'être des jeux de hasard qui n'exercent ni le corps, ni l'esprit[18]. La première

[16] Comme le précise J.-M. Mehl dans *Les Jeux au royaume de France du XIIIe au début du XVIe siècle*, Paris, Fayard, 1990 (p. 152-176).

[17] Claude Gaignebet, *A plus haut sens*, *op. cit.*, 1986, t. 1, p. 90-91, et t. 2, 217, 2 (pour l'illustration) ; la comparaison est reprise par A. Tournon, dans « Le rire et l'énigme », à paraître.

[18] J. Céard reprend là les termes de la « Breve remonstrance sur les jeux de Cartes et Dez », publiée par Lambert Daneau en 1574 (« Jeu et divination à la Renaissance », dans *Les Jeux à la Renaissance*, 1982, p. 405-420 : p. 406). Au XVIe siècle, la frontière est ténue, et prestement franchie, entre jeu et divination. Les consultations divinatoires de Panurge ne tournent-elles pas parfois au dialogue ludique ? Nous soulignerons néanmoins, pour ce qui nous occupe ici, que parmi le bric-à-brac en « -mantie » de Her Trippa, il aurait été

mention connue du tarot date justement d'une remontrance, le *Sermones de ludo cum aliis*, manuscrit de la fin du XVe siècle. Il s'agit d'un sermon, écrit par un prêtre, qui décrit et condamne l'usage des dés et de certains jeux : pour illustrer sa dénonciation des jeux d'argent, il donne la liste des « triumphi »[19]. C'est en effet ce nom que portaient les atouts au XVe siècle en Italie, autant à Milan, à la cour Visconti-Sforza, en 1430, qu'à Ferrare, chez la famille d'Este, en 1442. Le tarot, alors appelé « ludus triomphorum », ou « carte da trionfi », est composé d'une suite de cartes symboliques et allégoriques sur lesquelles sont représentées les forces matérielles, spirituelles, immuables qui affectent l'humanité : la mort, la roue de fortune, le jugement, l'empereur, le pape, le soleil, la lune, pour ne citer que ces exemples. D'après le nom « trionfi », qui est aussi celui d'un recueil de poésie contemporain de Pétrarque, G. Moakley a émis l'hypothèse que les dessins allégoriques de ces cartes appelées « triomphes » reproduisaient les scènes symboliques disposées sur les chars que l'on apprêtait pour les « triomphes ». Ces spectacles signifiants, très appréciés, animaient les fêtes italiennes d'un défilé proche du carnaval, figurant les différents ordres du monde[20]. Vers 1500, quand le jeu de *ludus trimphorum* apparaît en France, il change de nom : il est appelé « tarau », mot dont la première attestation se trouve chez Rabelais, parmi les jeux du jeune Gargantua (G22, 59), puis parmi ceux qui sont proposés à la cour

aisé de glisser la « cartomancie », ce que Rabelais ne fait pas. En outre, lorsque le mot « tarot » apparaît dans son œuvre, c'est dans une liste de jeux qui ne prêtent nullement à confusion quant à leurs possibles propriétés divinatoires, puisque ce sont ceux de l'enfant Gargantua ou de la cour de la Quinte. Le tarot chez Rabelais ne laisse donc aucune place, à notre sens, à l'ambiguïté interprétative. Les cartes ne sont pas à lire, mais à jouer. La voyance attendra.

[19] La page où figure cette première liste connue des atouts est reproduite dans l'ouvrage de S. R. Kaplan (*La Grande encyclopédie du tarot* [1978], Paris, Sand, 1985, p. 13).

[20] G. Moakley suppose en effet que les atouts des tarocchi italiens reproduisent les triomphes populaires célébrés dans les processions de carnaval avant le carême (*The Tarot Cards painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza family : an iconographical and historical study*, New York, The New York Public Library, 1966) ; L'auteur développe la relation avec les *Triomphes* de Pétrarque dans un article intitulé « The Tarot Trumps and Petrarch's Trionfi » (*Bulletin of the New York Public Library*, vol. 60, n°2, 1957). Ces théories sont citées par S. R. Kaplan, *La Grande encyclopédie du tarot*, *op. cit.*, 1985, p. 35, et T. Depaulis, *Tarot, jeu et magie* (Paris, BN, 1984), p. 35.

L'idée du « défilé » des triomphes dans le tarot est reprise par M. Huchon, qui la met en relation avec l'importance donnée par Rabelais au nombre 78 (nombre de cartes du jeu de tarot) sur la page de titre du *Tiers Livre*, et par la suite dans le *Quart Livre* (11 emplois de ce nombre). Ainsi, dit-elle, les consultations du *Tiers Livre* « pourraient être à lire comme autant de *carta da trionfi* » (éd. cit., 1994, Notice, p. 1356 et n. 5 p. 1361). Nous jugeons la coïncidence un peu aléatoire et lointaine ; de plus, nous expliquons dans les pages qui suivent pourquoi nous ne pouvons partager l'idée d'un sens symbolique ou ésotérique du jeu de tarot chez Rabelais. J. Céard, que l'hypothèse de M. Huchon ne satisfait pas, estime qu'il est préférable d'interpréter le nombre de 78 selon les usages de la numérologie de l'époque, qui considère 78 comme le douzième nombre triangulaire (voir « Le *Tiers Livre* édité par Mireille Huchon », *ER* XXXVII, 1999, p. 107-114 : p. 113-114, et l'introduction du *Tiers Livre*, éd. cit., 1995, p. xliii-xliv).

de la Quinte (C22, 777). Dans les deux cas, le tarot est toujours envisagé comme un jeu ; Rabelais, qui a voyagé en Italie, en avait sans doute déjà eu en main.

L'ensemble des cartes ne deviendra un instrument de divination qu'au XVIIIe siècle, lorsque Antoine Court de Gébelin, intrigué par les figures qui ornent les « lames », lance la vague de l'occultisme. Il affirme en 1781 dans l'ouvrage intitulé *Monde Primitif* (vol. VIII) que le tarot vient de l'Egypte ancienne, où il était l'instrument magique de la sagesse des hiérophantes. L'usage de ces cartes en tant qu'arcanes pour la cartomancie n'existe donc pas avant la fin du XVIIIe siècle[21]. Lorsque nous évoquerons les figures du tarot en rapport avec Panurge, ce sera donc sans la moindre équivoque dans le sens d'une quelconque solution divinatoire (ou clé occulte) à la question de son mariage. En revanche, il conviendra d'étudier les atouts selon leur double dimension dans le jeu de tarot : dans la main du joueur et sur la table, ce sont, tout au long du jeu, autant des images que des fonctions.

1. L'imagerie du zéro

L'image dessinée dès l'origine sur les « tarocchi » italiens retiendra tout d'abord notre attention. Le jeu a pour principal attrait d'être avant tout un ensemble de figures à observer. Les cartes ornées de dessins symboliques existent déjà au XIVe siècle, sans qu'on soit persuadé qu'elles forment un véritable jeu ; R. Caillois suppose que ces ensembles de cartes, appelés « naibi », avaient la vertu pédagogique de montrer aux enfants les différentes catégories sociales humaines (du plus humble au plus puissant), les grandes figures astrologiques (étoile, lune, soleil, monde), les vertus chrétiennes (force, tempérance, justice), certaines allégories (la mort, le diable), et des éléments de culture

[21] Il faut se méfier des histoires du tarot, souvent fantaisistes quand elles ont pour auteurs des partisans de l'occultisme : selon eux, le tarot pourrait remonter à l'Egypte des Pharaons, voire à l'Atlantide. Quelques ouvrages plus sérieux exposent des repères fiables : le catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale, dirigé par T. Depaulis (*Tarot, jeu et magie*, *op. cit.*, 1984), riche en illustrations de qualité, présente des textes écrits par les plus grands spécialistes ; *La Grande encyclopédie du tarot* (*op. cit.*, 1985) de S. R. Kaplan, constitue une mine d'informations très détaillée, ainsi que l'ouvrage de M. Dummett, *The Game of Tarot : from Ferrara to Salt Lake City*, London, G. Duckworth, 1980. La synthèse faite par J. Koopmans et P. Verhuyck dans *Sermon joyeux et truanderie* (p. 107-114) nous a également été très utile. Le livre d'O. Wirth (*Le Tarot des imagiers du Moyen Age*, Paris, Tchou, 1966), par ailleurs empreint d'occultisme, contient une préface de R. Caillois qui tente de faire l'inventaire de tous les discours sur le tarot.

populaire (le chariot, le temps, la fortune, l'amour)[22]. Ces cartes, qu'on suppose avoir eu une vertu éducative, ne sont ni légendées, ni numérotées. L'attention est centrée sur le seul dessin.

On ne trouve généralement pas de numéro sur les cartes d'atout avant l'apparition des cartes imprimées[23]. Toutefois, si les numéros et légendes n'apparaissent sur les cartes à jouer du tarot que tardivement (tout au long du XVIe siècle, ils ne sont pas encore systématiques, et ne le deviendront qu'au XVIIe siècle), l'ordre des atouts alors numérotés varie d'un jeu à l'autre. Seuls certains numéros ont déjà leur dessin attitré. La carte qui représente la Mort porte par exemple toujours le numéro 13. L'autre carte qui attire par sa particularité est celle du Fou, qui se distingue des autres atouts, numérotés de 1 à 21, par son défaut de numéro. Parfois, cependant, le Fou est porteur du numéro zéro. Cela ne veut pas dire qu'il ne compte pas, et son imagerie, très riche, suffit à démentir une telle supposition. Le dessin qui figure sur la carte explicite le chiffre, et montre ce qu'il faut entendre par le personnage du « zéro ».

Sur la carte du Mat, le joueur voit un pauvre vagabond en haillons, presque nu tant ses guenilles baillent, autrement dit un être nul dans l'échelle sociale, puisqu'il est dépourvu de richesses. Mais il n'est pas toujours statique, posant dans son costume misérable. Certains jeux, où il est dessiné en position de marcheur, en font un vagabond, qui cherche fortune par les chemins, car il porte sur son épaule le baluchon caractéristique. Ce Mat vagabond est popularisé par le tarot dit « de Marseille »[24], qui reproduit à partir du XVIIe siècle cette image stéréotypée ; en réalité, le modèle du tarot de Marseille semble avoir été une planche milanaise bien antérieure. L'imagerie du zéro ou du gueux est cependant un point commun à toutes les représentations du Mat, et doit nous rappeler les remarques que nous avons esquissées précédemment en abordant le personnage de Nemo.

[22] R. Caillois, dans sa préface au livre d'O. Wirth (*Le Tarot des imagiers...*, *op. cit.*, 1966, p. 12-14), fait la description des *naibi*, premiers ensembles d'une cinquantaine de cartes connus en Occident, en supposant qu'ils fonctionnent comme une sorte d'aide-mémoire des connaissances utiles.

[23] Parmi les cartes peintes à la main, seules certaines séries du tarot de Mantegna sont légendées et numérotées (voir S. R. Kaplan, *La Grande encyclopédie du tarot*, *op. cit.*, 1985, p. 51-61).

[24] Marseille eut le monopole de la fabrication et de la reproduction de ce tarot qui se diffusa dans toute l'Europe. La forme des personnages devient stéréotypée sur ce jeu qui introduit définitivement les légendes sur les atouts. Jusqu'au XXe siècle, il fut appelé tarot de Marseille, ou tarot italien, ce qui lève les doutes sur son origine (voir T. Depaulis, *Tarot, jeu et magie*, *op. cit.*, 1984, p. 71). Pour la reproduction de cette carte, voir le chapitre précédent.

Le nom même de Nemo révèle une forme de non-être, d'inanité, de rien. Les costumes présentent de multiples détails communs. Le Mat du tarot Visconti-Sorza a un aspect misérable : il est pieds nus, et ses bas blancs, usés, sont en lambeaux. Son habillement est modeste, constitué de sous-vêtements blancs et d'un justaucorps peu épais, en loques. Sa main droite porte un bâton qu'il porte sur son épaule droite. Son visage glabre porte au menton une barbe hirsute, à deux pointes.



Mat du tarot Visconti-Sforza (Italie, XVe siècle)

Ces détails, ajoutés au bâton de marche dont sont pourvus certains autres Mat (celui de Marseille notamment), peuvent nous rappeler le caractère picaresque de Nemo, éternel valet qui cherche maître. Bien entendu, les vagabondages du Panurge des chemins, que nous avons étudiés dans le chapitre 8, se retrouvent également dans cette iconographie. Le Mat du tarot renvoie l'image du personnage du gueux Panurge, « navrez en tous lieux », qui se présente pour la première fois devant Pantagruel. La truanderie est comprise dans l'imagerie du voyage et des lambeaux : quand le froid pince et que le ventre est creux, il ne reste qu'à commettre quelque méfait pour survivre. Panurge est à considérer comme le cousin de tous ces personnages négatifs, comme Faute d'Argent, qui égayent la comédie par des frasques insensées. Comme Panurge, ces personnages qui ne possèdent rien n'ont rien à perdre.

Dans cette mesure, les figures du fou et du gueux sont extrêmement voisines. Parfois, si la raison s'égare, c'est que la misère incite à enfreindre les usages ; inversement, le dénuement le plus immense peut être une conséquence de la folie, qui méprise tout bien au point de rejeter même les plus nécessaires, comme la nourriture ou les vêtements. De fait, si nous revenons au tarot Visconti-Sforza, un détail supplémentaire arrête le regard : comme Nemo, le Mat est coiffé de plumes[25]. Certaines représentations de la figure du fou le montrent aussi coiffé de plumes, comme c'est le cas sur cette gravure de psautier (pour le psaume 52, « Dixit insipiens »), attribuée à Holbein :



L'Insipiens, Psaume 52, Bible italienne dite Malermi (gravure attribuée à Holbein)
(BNF, Res. A 359, f. bbiiiv)

Ainsi, dans les représentations iconographiques, Nemo aussi bien que le Mat sont à mi-chemin entre les figures du gueux et du fou : s'ils sont représentés avec les signes de la gueuserie, pieds nus, avec un sac percé, et des vêtements déchirés, certains autres signes disent leur folie. Une torsion étrange du corps du Mat du tarot de Marseille étonne le spectateur sensé : il porte sur son épaule droite un baluchon qu'il tient de la main gauche. Plus curieux encore, rien sur son visage ne montre une quelconque douleur, alors qu'un chat plante ses griffes dans ses basques, assez fermement pour les déchiqueter. Il exhibe

[25] Pour justifier la présence de plumes sur la tête de Nemo, G. Calmann rappelle cette expression populaire allemande, « du hast einen Vogel » (littéralement, « tu as un oiseau », c'est-à-dire « tu es fou »), équivalent en français de « tu as un grain » ou encore, pour retrouver l'image animalière de cette expression déjà familière en allemand, « tu as une araignée au plafond » (« The Picture of Nobody. An Iconographical Study », art. cit., 1960, p. 66).

sans pudeur son postérieur mis à nu par l'œuvre destructrice de l'animal. Dès lors, la carte sans numéro, qui semble surnuméraire, donc un peu folle par rapport aux autres, n'usurpe pas son nom de « Mat ». Le Fou du tarot de Gringonneur, dit « de Charles VI » (XIVe s.), ou celui du tarot d'Este (XVe s.) porte même un bonnet à oreilles d'âne, comme le fou traditionnel, et son esprit simplet est figuré par le fait que, malgré son âge adulte, il s'amuse avec des enfants. Une sorte de culotte mal ajustée laisse voir son bas-ventre dans une impudeur qui ne semble pas le gêner tandis qu'il rit et joue avec un collier de perles. Ce dépouillement extrême est celui d'un fou qui se met à nu sans pudeur et qui ne cesse d'en rire.



Fou du tarot de Gringonneur, dit de Charles VI (1392)

L'allure déguenillée du Mat fait rire ou inspire la pitié, selon les représentations. Les signes qui s'y croisent, gueuserie, folie, vagabondage, nous ramènent tous à la caractérisation de Panurge. La voie la plus directe est cependant offerte par la ressemblance entre le Panurge du dernier chapitre du *Quart Livre* et le Mat du tarot de Marseille. Leur apparence est étonnamment proche. Tous deux ont une barbe hirsute, dont on sait pour Panurge qu'elle est « toute mouschetée de miettes de pain » (Q67, 697). Les chausses de tous les Fous de tarot sont en loques, laissant voir une nudité ordinairement cachée, comme celle du pauvre diable rabelaisien : « Panurge (...) sort de la Soutte en chemise, ayant seulement un demy bas de chausses en jambe » (*ibid.*). Enfin, la présence

du chat noir Rodilardus qui, dans l'épisode de Ganabin, a sauvagement griffé la peau du pauvre Panurge, est le point commun le plus pittoresque entre le Mat et Panurge : comme sur les cartes à jouer, le texte de Rabelais montre un Panurge sortant de la cale, flanqué d'un « grand chat Soubelin attaché à l'aultre demy bas de ces chausses » (Q67, 697-698).[26]

Nous pourrions encore ajouter que, comme le Fou en sous-vêtements du tarot Visconti-Sforza, Panurge est à ce moment-là en chemise. Il serait judicieux aussi de comparer les traits moraux affectés à certains Fous de tarot à ceux de Panurge : le Mat d'un tarot italien du XVIe siècle est représenté sous l'apparence d'un Matamore, qui montre sans doute le même courage de pacotille que Panurge.

Panurge semble, en tant que personnage négatif, se trouver au point de rencontre entre les différentes représentations littéraires et graphiques : il rappelle ' bandit de grand chemin de la littérature, autre Nemo, ou picaro avant la lettre, pour finalement, en véritable zéro, incarner un personnage qui a l'épaisseur d'une carte à jouer, le Mat.

Faut-il alors avoir cette carte dans son jeu, ou pas ? L'image du zéro est ambiguë, elle ne représente pas forcément la nullité. Le zéro décuple un nombre en se posant à côté de lui parce qu'il est le signe de la dizaine, ou de la centaine : une somme d'argent écrite avec plusieurs zéros est synonyme de richesse. D'autre part, son étymon « zifr », issu de l'arabe, est aussi celui du mot français « chiffre ». Le doublet est signifiant, il laisse supposer que le zéro est le chiffre par excellence, le « chiffre zéro » étant en effet étymologiquement le « chiffre-chiffre »[27]. Ce rien apparent prouve et développe donc une puissance insoupçonnée, souterraine, qui montre que dans le rien gît la totalité. Les rêveries sur la forme du zéro viennent étayer ce type de constat : dans sa forme ronde, il est possible de voir l'image de la totalité, circulaire et parfaite. Le rien est très proche du tout, du reste le Monsieur Rien de la *Sottie pour le Cry de la Basoche* peut absolument tout. De même Panurge, qui n'a rien – donc rien à perdre – peut vraiment être tous les personnages (Pan) ; le personnage peut *tout* dire, et son « rebours », puisque sa parole, étant celle d'un « zéro », est insignifiante. Les discours de Monsieur Rien annoncent à cet égard ceux de Panurge :

[26] C'est l'indice de ressemblance le plus solide selon C. Gaignebet (*A plus haut sens, op. cit.*, 1986, ref. cit.).

[27] Nous empruntons ces réflexions sur le chiffre zéro au chapitre consacré à la tradition néminique, dans l'ouvrage *Sermon joyeux et truanderie*, de J. Koopmans et P. Verhuyck (*op. cit.*, 1987, p. 97).

Je peulx tant et si ge suys Rien
Je suys Rien et si l'ay esté
Et puis je suis devenu Tout
(...)
Je veulx faire du tout en tout
Tout le monde aller au rebours (v. 230-238)[28]

Dans le défilé des triomphes, le Fou du tarot représente la condition la plus humble, et vient sans doute en queue de cortège. Le numéro 22 dont la carte est parfois – rarement – pourvue accrédite cette supposition. Cependant on ne peut être sûr qu'il soit le dernier : le chiffre zéro fait de cette carte celle qui précède le numéro 1, qui vient donc avant l'origine, tandis que l'absence de numéro, tout aussi fréquente, en fait une carte de nulle part. Alors que l'ordre des atouts change selon les origines des tarots, le Fou, dépourvu de numéro, n'est pas affecté par ses changements[29]. On peut donc supposer qu'il a sa place partout et peut circuler au début, au milieu, et à la fin de la série. Il est mobile, et ce pouvoir de vagabondage fait sa singularité, sa puissance aussi.

2. L'écart comme règle : Panurge le Mat

Marginal, le Mat est toujours hors du décompte, mais fait pourtant partie de la famille des atouts. Comme Nemo, il est là sans être là : il est à la fois perçu comme un élément du jeu et un écart par rapport aux autres éléments. C'est une figure à part, et paradoxalement centrale. Dans le domaine des jeux, on ne peut manquer de songer également à la pièce des échecs qui porte le nom de « fou ». Son mode de déplacement atypique sur l'échiquier témoigne aussi d'une distance par rapport aux règles qui régissent les autres figurines, et lui confère une force incontestable. Comme la pièce marginale au bonnet fendu, le fou déguenillé du tarot ne cesse jamais de peser dans le jeu. Il y tient une place capitale : les règles du tarot font en effet du Fou non seulement un atout, mais un atout puissant, puisque c'est l'un des trois « bouts ». Il constitue ainsi le troisième terme d'une liste qui ne devrait en compter que deux, en toute logique : l'origine (atout n°1) et la

[28] Extrait tiré de E. Picot (éd.), *Recueil général des sotties*, Paris 1902-1912, t. III : cité par J.Koopmans et P. Verhuyck dans *Sermon joyeux et truanderie*, *op. cit.*, 1987, p. 134

[29] Comme la carte de la Mort, qui ne ressent pas les conséquences des changements d'ordre, étant toujours associée au numéro 13. Cependant, si le numéro de cette carte n'est pas modifié dans la suite des

fin (atout n°21). Aux deux « bouts » de la chaîne des atouts s'ajoute donc cette troisième extrémité, qui ressemble à une pièce rapportée : il s'agit déjà d'un appendice non prévu par la chronologie, c'est un écart à l'ordre linéaire. Ce troisième terme, qui vaut autant que les deux autres (5 points), vient perturber l'ordonnancement logique, en introduisant une trinité incompréhensible. En tant qu'anomalie, elle donne à l'ensemble un relief particulier. Comme cette carte vagabonde fait partie des atouts, mais est dépourvue du signe numéral de reconnaissance dans cette série, elle semble être une carte surnuméraire. Panurge partage cette forme de présence : n'apparaissant qu'au chapitre 9, donc en retard par rapport au début du *Pantagruel*, et de surcroît par hasard, il se greffe, s'ajoute au groupe des personnages. Il ne faisait pas, dès le début, partie du « jeu » de Pantagruel, et n'y a pas sa place *a priori*, vu sa conduite déviante, qui ne correspond pas au profil vertueux des autres compagnons du géant. C'est là ce qui caractérise la situation initiale du Mat du tarot.

La profondeur et le relief donné par le Mat viennent du fait que sa présence puissante (le fait d'être un bout) creuse les écarts. Au début de la partie, il influe sur les valeurs des enchères par exemple : avoir un bout dans son jeu permet d'entreprendre un contrat, de lancer un défi aux autres joueurs. De plus, le nombre de bouts influe sur le décompte final des points, c'est-à-dire, en réalité, sur le gain de la partie. Ainsi, le Fou est essentiel au jeu, et c'est une carte très convoitée – la règle du tarot autrichien en fait même un atout plus fort que le 21, une sorte de « 22 », capable en cela de battre toutes les autres cartes, donc jamais dérobé par l'adversaire. La règle française du tarot fait également en sorte que le Fou ne soit jamais pris, mais selon un cheminement différent, plus complexe qu'une simple supériorité numérique, et dès lors beaucoup plus intéressant. Dans le tarot français, le Fou est sans numéro. Le coin de la carte, dans les tarots modernes, est marqué d'une petite étoile, symbole qui la distingue des autres séries, numérale des atouts (de 1 à 21) ou alphabétique des figures (Valet-Cavalier-Dame-Roi). S'il échappe à la capture par l'adversaire, ce n'est donc pas parce que son numéro est plus élevé que tous les autres, mais c'est que sa fonction est de transgresser la règle.

La règle du jeu prévoit effectivement une conduite particulière pour cette carte, qui, lorsqu'elle est abattue, ne passe pas dans les mains de l'adversaire. Son possesseur la conserve dans son jeu, en la remplaçant systématiquement sur la table par une autre carte sans valeur, que l'adversaire emportera à la place du Fou. Plusieurs observations

atouts, c'est parce qu'elle reste statique, contrairement à la carte du Fou, qui tire de sa constante absence de

s'imposent. Premièrement, le Fou échappe à la règle du gain : il n'est jamais battu, jamais attrapé (comme l'homme fou aux yeux de la justice et de la société, jamais emprisonné, fondamentalement innocent ?). Par conséquent, les cinq points qu'il représente ne risquent jamais d'être perdus pour son possesseur. Contrairement au « petit » (atout n°1, autre bout), il n'est donc pas en danger lorsqu'il est posé sur la table de jeu. Si, dès lors, il semble être un bout aussi rassurant que le 21, parce qu'on ne le perd jamais lorsqu'on l'a dans son jeu, le Fou, cependant, à la différence du 21, n'a pas le pouvoir de faire remporter le pli à son possesseur. Il semble donc puissant parce qu'il glisse entre les mailles du filet de l'adversaire, et représente cinq points acquis pour son possesseur, mais il ne vaut rien en réalité lorsqu'il est sur la table parmi les autres cartes du pli, parce qu'il n'est en mesure de surpasser aucune d'elles. Le Fou une fois abattu est l'objet d'une manipulation, qui ressemble, aux yeux du néophyte, à un tour de passe-passe : son possesseur le reprend, et le remplace par n'importe quelle carte déjà jouée, pourvu qu'elle soit sans valeur en termes de points dans le jeu : carte de couleur de 1 à 10, ou carte d'atout entre 2 et 20. Une fois la substitution effectuée, sa valeur de cinq points reste donc à son possesseur, et se trouve remplacée, dans le jeu de l'adversaire, par la valeur minimale d'un point. Finalement, ce bout très particulier n'est ni fort ni vulnérable, on ne le chasse pas, on ne le craint pas[30], mais il sert à jouer un tour à l'adversaire, qui ne peut jamais le prendre en défaut pour s'en emparer. Un tel portrait ne présente que des similitudes avec la conduite du personnage de Panurge : rusé, agile, il endosse tous les déguisements et emprunte tous les discours, *se substituant* à toute autre instance. Il est capable, de plus, de remporter des points sur l'adversaire, et se sort indemne des situations délicates, car, grâce à ses tours de passe-passe, il ne se laisse jamais attraper. Cependant, comme la carte du Fou à laquelle on substitue une carte sans valeur, il n'est en fait qu'un « vaurien ».

Bizarrement, comme nous venons de le souligner, le Fou – contrairement au 21 – n'a pas le pouvoir de faire gagner le pli à son possesseur. Son comportement est en cela contraire à celui de tous les autres atouts, puisqu'une carte d'atout, utilisée pour « couper » une couleur, l'emporte sur toutes les cartes de cette couleur, et sur les atouts inférieurs au

numéro une grande mobilité.

[30] Alors qu'on tente des « chasses au petit », pour piéger le 1 et le dérober à celui qui le possède, alors qu'on bat en retraite devant le 21, il serait vain d'envisager quoi que ce soit contre le fou, dont les règles du tarot font une carte impossible à arrêter ou à éviter.

numéro qu'elle porte. Qui joue un atout remporte, en principe, le pli[31]. Le Fou ne se conduit donc pas comme un atout, alors même qu'il fait partie de la série des atouts. C'est un bout, qui peut à ce titre permettre de remporter la partie, mais à l'échelle du pli il n'a pas la puissance qu'on pourrait attendre de ce statut.

C'est que, comme Panurge, il a d'autres qualités, bien plus étonnantes que la pure force numérique. Son possesseur le pose sur la table non pour gagner un pli, mais pour sauver une carte qui vaut cher. En effet, la règle du jeu stipule que chaque joueur est absolument obligé de jouer la couleur demandée, même s'il n'a qu'une carte de cette couleur dans son jeu, et même s'il est sûr de la perdre en la jouant. Utiliser le Mat est pour le joueur un moyen de contourner la règle, de biaiser pour conserver la carte à laquelle il tient, sans se plier à une règle qui le dépouille de cet avantage. Le Fou est paradoxalement une ruse prévue par la règle : l'écart à la règle qui entre dans la règle. Le Fou permet de se défausser, et fonctionne comme une carte de substitution pour celle qu'on n'a pas voulu abattre ; la carte est, de fait, « sauvée » du camp de l'adversaire. En ce sens, le Fou peut remplacer n'importe quelle carte, rôle que conservera son descendant le Joker. Doit-on y voir une explication à son image de vagabond ? Il parcourt en effet tout le jeu, pour assumer potentiellement le rôle de « doublure » de toute autre carte. Ainsi, après avoir repris son Fou providentiel, lorsque le joueur complète par une autre carte le pli que l'adversaire remporte, il est préférable pour lui de remplacer le Fou par une carte de valeur minimale, car l'intérêt de la tactique du Fou est de donner le moins possible de points à la partie adverse. Le Fou ne permet donc pas de gagner le pli, mais permet de sauver – momentanément – des points essentiels pour la partie. Faisant mine de perdre l'enjeu provisoirement, le Mat joue en fait à « qui perd gagne », grâce à une entorse temporaire aux règles générales. Le jeu de tarot moderne l'appelle pour cette raison « l'Excuse ». Nous reviendrons sur cette fonction d'excuse ultérieurement.

La carte du Fou se plie, en revanche, à cette loi immuable pour toutes les cartes du jeu : elle ne peut apparaître qu'une fois dans toute la partie, de sorte qu'elle exige de son possesseur finesse et stratégie. Il faut choisir le moment opportun, il faut même absolument le trouver avant la fin de la partie, car un Fou non utilisé au terme d'une partie de tarot passe aux mains de l'adversaire, à qui il apporte les cinq points tant convoités, et un bout

[31] Nous nuançons, « en principe », parce qu'un atout peut toujours être coupé par un atout plus élevé : c'est donc le *dernier* joueur à poser de l'atout qui est assuré de remporter le pli.

supplémentaire. Le Fou est donc une chance que le joueur ne doit pas laisser passer lorsque le hasard la met entre ses mains.

Il n'est pas interdit de penser que Panurge représente cette chance que Pantagruel ne laisse pas s'envoler quand il la rencontre. En effet, peu après l'avoir adopté comme l'un des siens, Pantagruel « joue » Panurge comme il jouerait une carte. Ne l'envoie-t-il pas disputer à sa place devant l'Anglais Thaumaste ? C'est une forme de ruse de la part de Pantagruel, puisque la dispute par signes s'annonçait ardue pour lui, et qu'il évite ainsi la confrontation, et par suite une possible perte de crédit. La tactique est similaire à celle qui consiste, au cours d'une partie de tarot, à poser son Fou pour sauver un roi : d'une certaine façon, Panurge sauve le prince Pantagruel en se présentant à sa place devant l'Anglais et le public. En effet, sa renommée en sort grandie alors même qu'il n'a pas participé au dialogue par signes. L'Anglais déduit du brio de Panurge, qui n'est qu'un « petit disciple » (P18, 285) du prince Pantagruel, l'excellence de son maître.

> Vous avez icy un thesor incomparable en vostre presence, c'est monsieur Pantagruel, duquel la renommée me avoit icy attiré du fin fond de Angleterre, pour conferer avecques luy des problemes insolubles (...). Mais de present je me courrouce contre la renommée, laquelle me semble estre envieuse contre luy, car *elle n'en raporte la miliesme partie* de ce que en est par efficace. Vous avez veu, *comment son seul disciple* me a contenté et m'en a plus dict que n'en demandoys, d'abundand m'a ouvert et ensemble solu d'aultres doubtes inestimables. (P20, 290 ; nous soulignons)

En outre, la carte du Fou est associée à la surprise de l'adversaire. Elle apparaît de manière impromptue, alors que ce dernier croyait emporter une dame ou un roi, pour lui jouer un drôle de tour. De même, l'apparition de Panurge semble providentielle, et garantit la très grande surprise de Thaumaste. Les pouvoirs spéciaux qui permettent d'échapper aux règles tout en restant dans les limites fixées par cette même règle sont l'apanage de Panurge dans l'œuvre de Rabelais.

En effet, s'il est vrai que le joueur qui a le Fou dans son jeu doit en user avec astuce, il n'est pas moins exact qu'en attendant ladite apparition du Fou, l'adversaire est constamment aux aguets. U Fou qui rôde est menaçant : « tant qu'il circule, dit Maurice Lever, rien n'est jamais acquis, le chaos est là, embusqué quelque part, entre deux cartes, prêt (...) à nous entraîner dans son vertige »[12]. Ce « vertige », le personnage de Panurge le met largement en œuvre, en bousculant les cadres sécurisants des lois et des codes

(linguistiques, sémiotiques, sociaux)[33], comme le Fou ébranle la règle générale quand il fait son apparition sur le tapis de jeu.

Le personnage partage justement cette marginalité avec le Mat du tarot. Il échappe aux règles établies, car chacune de ses apparitions se conçoit comme un écart. Sans inventorier tous les écarts de Panurge par rapport aux normes attendues, rappelons-en quelques uns parmi les plus marquants. Un discours de préférence cousu de grivoiseries constitue une attitude provocante évidente, et perçue comme telle, les réactions des autres personnages et de la critique en témoignent. L'infraction au code de la bienséance ne va pas sans une entorse à d'autres règles sociales. Le vol, l'irrespect envers des institutions comme le guet ou le clergé, les contrepèteries et les insultes, la dégradation sous toutes ses formes met en échec le contrat social qui repose sur des lois. De même que le Mat sème temporairement l'anarchie, de même Panurge sème le trouble par des facéties ou par certains discours. Dans ce jeu de massacre, la morale n'est pas épargnée : comme nous l'avons analysé précédemment, Panurge échappe à la catégorie morale de la prudence. Par ailleurs, la conduite infidèle de l'individu qui abandonne son ami au plus fort du danger pouvait sembler étrange dans un premier temps ; elle nous paraît à présent coïncider avec la transgression généralisée des codes épiques et littéraires. Finalement la règle narrative qui régit le personnage de Panurge ressemble fort à celle qui dirige le Mat du tarot : le marginal échappe aux règles auxquelles obéissent les autres personnages. Ici Panurge échappe à la règle épique de l'amitié parfaite d'un Achate, alors que tous les autres l'observent et la respectent.

C'est donc grâce à la règle que le personnage se situe au-delà des règles et des normes, ces cadres sécurisants. J. Koopmans et P. Verhuyck montrent bien que Nemo a ceci de particulier qu'il échappe aux règles de la grammaire : lorsque « personne » est sujet d'une phrase, on ne sait si elle est négative ou affirmative. De là, il faut oublier la logique, car la possibilité simultanée de deux contraires, le négatif et l'affirmatif, suppose que le mot peut signifier aussi bien l'absence de tout individu (il n'y a personne : « nemo ») que la présence de quelqu'un (« Nemo » étant compris alors comme un nom propre, désignant quelqu'un appelé « monsieur Nemo »). La tension entre la prosopopée et le pronom indéfini est l'essence-même de la plaisanterie confondante d'Ulysse, un piège logique,

[32] M. Lever, *Le Sceptre et la marotte*, *op. cit.*, 1983, p. 72.

[33] Comme nous l'avons analysé dans les deux premières parties de la présente étude.

œuvre d'un Joker, c'est-à-dire d'un faiseur de subtiles « *jokes* » propres à mettre la règle en péril, si ce n'est en échec. Panurge aussi met en lumière des équivoques grammaticales, pour les transformer en apories : « centuplum accipies » peut effectivement vouloir dire « tu en recevras le centuple » et « prends-en le centuple ». Hors contexte, aucun sens ne l'emporte sur l'autre : la confusion des deux flexions dans la conjugaison latine nourrit le brouillage, en permettant la jonglerie du rusé Joker. Les pirouettes interprétatives du *Tiers Livre* reposent sur le même principe : le gloseur contourne la règle la plus couramment admise, et produit une glose atypique, mais qui n'est pas fausse dans l'absolu : une corne peut effectivement être une corne d'abondance. Il cherche donc le sens le moins évident, suivant en cela la règle de son personnage qui veut qu'il s'écarte des usages en vigueur chez les autres. La carte à jouer du Mat est une carte de transgression. Panurge est modelé pareillement. Les contretemps lexicaux et sémantiques, qui s'ingénient à prendre au sens propre les expressions figurées, et au figuré ce qui devrait être compris au sens littéral, s'avèrent également être des sources de malentendus, fruits d'une interprétation qui s'éloigne des normes. Néanmoins, le chassé-croisé des contenus sémantiques n'est pas sans conséquence : les aventures de Till Ulespiègle montrent à quel point cet écart sur le sens affecte le référent sous-entendu, et se répercute sur les actions dans la fiction.

Il reste que pour Panurge, la logique n'est qu'une fois, semble-t-il, vraiment entamée d'une manière aussi vive que celle de Nemo. Un cas se détache, qui développe une coexistence du oui et du non. Panurge voudrait se marier, mais sans subir les inconvénients et les dangers attachés au fait d'être marié. En somme, il voudrait prendre femme, sans avoir femme. Le cas est présent dans la fiction : Bournon rappelle que la femme de Panurge est la grande absente du roman[34]. Le projet de mariage est donc sans « objet » défini, ce qui ne l'empêche pas d'être absolument motivé. C'est un fait indéniable : dans le *Tiers Livre*, les deux termes de la proposition énoncée à l'instant sont justes simultanément : <Panurge veut avoir femme, sans avoir femme>. Pourquoi pas, puisque dans le *Sermon joyeux de saint Nemo*, Nemo peut être bigame sans être bigame ? En jouant en effet sur la citation biblique « Nemini liceat duas uxores habere », on peut comprendre qu'« il n'est permis à personne d'être bigame », ou qu'« il est permis à Personne d'être bigame » : interdiction et/ou permission ? Le sermon joyeux joue sur cette équivoque :

[34] Voir l'article d'A. Tournon, intitulé « Un silence signé Rabelais », paru dans *Cahiers Textuels* n°15, 1996, p. 77-87.

Selon les droitz peult bien avoir
Sans bigamye, ce me semble,
Deulx femmes espousees ensemble :
Nemini liceat duas uxores habere (v. 245-248)[15]

De même pourrait-on dire pour le Panurge du *Tiers Livre* : « Panurge(-Nemo) debet uxorem habere ». Pour un personnage construit sur la limite entre sens et non-sens, il n'est pas étonnant que le vêtement choisi, que nous avons largement évoqué précédemment, soit aussi bizarre. Panurge est vraiment l'équivalent du Nemo qui fait fi des règles grammaticales et logiques, puisqu'il est possible de dire de l'accoutrement du *Tiers Livre* que « Panurge s'habille de cette façon », mais aussi que « personne ne s'habille de cette façon ».

Le héros cultive l'inversion. « Ce [illegible]urbateur remet sans cesse en question l'ordre du monde », dit encore M. Lever en parlant du Mat du tarot (*Le Sceptre et la marotte*, *op. cit.*, 1983, p. 72). Une telle attitude favorise naturellement le doute envers ce que l'on croit certain. La plasticité de Panurge, parce qu'elle entretient la non conformité avec la *doxa*, l'opinion et la morale communes, se présente comme un défi aux règles, donc à l'ordre du monde. Celui-ci est du reste fragilisé dès l'époque de Rabelais. La littérature héroïque traverse en effet une crise de conscience, qu'il est possible de mettre en relation avec le contexte politique du milieu du XVIe siècle[16]. Les échecs répétés de Charles Quint contre le protestantisme en Allemagne pendant toute la première moitié du siècle le contraignent finalement à céder du terrain, renonçant à sa toute puissance sur l'ensemble de l'empire, et sa trêve avec les Pays-Bas affaiblit sa domination, devenue contestable. La montée croissante d'un doute envers l'héroïsme s'illustre enfin par l'importance accordée au bouffon de Charles Quint. Or, si on trouve déjà des traces de cette désillusion dans le désenchantement de Lazarillo de Tormes, elle est encore lisible dans les frasques anti-héroïques d'un Panurge qui n'est jamais fidèle aux systèmes de valeurs reconnus de tous ; il incite ainsi à les réviser. Un tel soupçon sera amplifié par la pensée baroque au tournant du siècle, qui l'entraînera dans le tourbillon d'une défiance universelle envers la tromperie des apparences : le picaro en héritera, et il la fixera dans le cadre idéologique d'une illusion généralisée, affectant le monde entier, perçu dès lors comme un théâtre où chacun joue un rôle, où tous portent des masques. Panurge n'appartient certes ni à l'époque, ni aux

[15] Passage cité par J. Koopmans et P. Verhuyck, *Sermon joyeux et truanderie*, *op. cit.*, 1987, p. 129.

problématiques baroques, néanmoins il exprime déjà cette contestation naissante de l'ordre du monde.

Un tel point de vue justifie un comportement oblique, comme l'est celui du Fou qui se déplace en diagonale sur un échiquier. Les joueurs européens du Moyen Age considèrent pour cette raison le Fou des échecs comme un espion, ou un voleur, caractérisations qui ne sont pas éloignées de celles qui désignent le voyou ou le gueux. Nous y voyons encore par transparence le Panurge du *Pantagruel*. En effet, les joueurs considèrent que c'est la ruse qui permet au Fou de l'échiquier d'enlever les pièces les plus hautes de la hiérarchie. L'allure oblique du Fou, qualifiée de sournoise, est deux fois plus libre que celle de la reine, ce qui représente, selon Alexandre Neckam[17], une perfidie. Enfin, le Fou est une pièce qui peut, malgré l'incohérence de son déplacement, mettre le Roi en échec, c'est-à-dire le faire « mat ». Sur l'échiquier, cela signifie que le Fou paralyse le Roi, ne lui laissant ni issue, ni choix. Le roi est ainsi « enfermé dans un réseau d'alternatives impossibles », dit M. Lever (*Le Sceptre et la marotte, op. cit.*, 1983, p. 68). La situation, insoluble, oblige la partie à se terminer sur la victoire du Mat. Le mot « mat » désigne alors la victoire et la fin de la partie, car le vainqueur annonce que la partie a atteint son terme par l'expression : « échec et mat ». « Être mat » c'est être vaincu, car l'origine arabe du mot « mat » lui donne le sens de « mort »[18]. On comprend la puissance latente du personnage du « mat », dont le moyen d'assurer sa victoire consiste à bloquer toutes les issues après avoir forcé le passage par un déplacement oblique et transgressif. Au tarot, le Mat peut, par son apparition, compliquer considérablement le jeu de l'adversaire, et le faire renoncer à la tactique qu'il avait envisagé. C'est là ce qui arrive à l'imprévoyant Dindenault qui voulait jouer au plus fin avec Panurge : sa tactique de filou échoue et il est poussé vers la mort, jeté à la mer, dès lors que le Fou Panurge se mêle de l'affaire, et lui réserve « un tour de vieille guerre » (Q8, 555).

---

[16] Nous tenons à remercier ici M. Roland Labarre, qui nous a suggéré ces liens avec le contexte historique.

[17] Alexandre Neckam, *De naturis rerum*, cité par M. Lever, *Le Sceptre et la marotte, op. cit.*, 1983, n. 31, p. 330. Nous empruntons à M. Lever les développements sur la réception du Fou des échecs par les joueurs de l'époque (p. 66-68).

[18] On suppose à ce titre qu'a pu avoir lieu au Moyen Age, au moment où les jeux pénètrent en France, un croisement des sens de 1 « vaincu, affligé », issu de l'étymon arabe et 2. « stupide, fou », issu de l'italien « matto », en raison de l'homonymie ; la contamination est encore perceptible dans notre actuel verbe « mater » (voir A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 1998, « mat », t. 2, p. 2158-2159).



Le Fou d'un tarot de Bologne (XVIIIe s.), muni d'une trompe

Sur la carte qui peut ainsi tromper même les fieffés trompeurs, le Fou est parfois dessiné avec une « trompe » (ou trompette) à la bouche. Le Fou est ainsi pourvu d'une réelle marge de manœuvre, qui lui confère une épaisseur cachée, en dépit du plat de la carte à jouer.

Prenons garde enfin à la notion d'entorse aux règles, car l'entorse que représente le comportement du Mat est elle-même une règle donnée dans le jeu. Les joueurs de tarot accomplissent mécaniquement et sans protester la substitution du Fou avec une carte vile, et personne n'y voit de tricherie. Pareillement, Rabelais se donne cette règle de faire de Panurge un provocateur, et un marginal, et il s'y tient. La transgression qui modèle la parole de Panurge est dès lors un trait actantiel dont il est vain de s'offusquer. Elle s'inspire du comportement d'exception de personnages hors normes comme le Mat, ou Nemo. Il reste à se demander pourquoi Rabelais a mis une telle carte dans son jeu : quelle partie entend-il gagner ?

C. L'« EXCUSE » DE RABELAIS

Rabelais joue avec Panurge un jeu dangereux. Nous avons identifié tout au long de cette étude des débordements nombreux dans le discours du personnage, qui est doté d'une

réelle liberté de parole, ne s'encombrant pas des conventions. Or, si ces écarts sont prévus dans la règle du jeu narratif, comme le sont ceux de la carte du Mat ou de Nemo, dont la simple présence suppose ces déviances, c'est que Rabelais imagine l'actant Panurge comme leur équivalent dans la règle de son propre jeu. Dans la fiction, le personnage sera celui qui endossera les anomalies, et sa marginalité fera en sorte qu'il se détourne des usages normatifs. Quand l'Index interdit la libre parole, l'existence d'un tel personnage permet de construire un discours conçu comme l'envers des idées reçues. Panurge, l'énonciateur provocateur, radicalement excentrique, est la carte dont joue l'auteur lorsqu'il ne peut s'avancer seul. Formons l'hypothèse que Panurge représente pour Rabelais le rôle du Mat du tarot, cette carte que l'on nomme aussi dans le tarot moderne l'« Excuse ».

1. L'atout indispensable

Panurge, comme l'Excuse, est l'atout indispensable qu'on se félicite de garder dans son jeu. Il est cet atout qu'on ne perd jamais, qui ne passe jamais aux mains de l'adversaire. Ce trait caractéristique se vérifie dans la fiction, puisque Panurge, même s'il n'aide pas Pantagruel dans le feu de la bataille quand celui-ci l'appelle à l'aide, est tout de même le parfait ami, qui ne songerait pour rien au monde à passer à l'ennemi. Son statut d'« Ucalegon »[12] est certes déconcertant, mais il ne signifie pas qu'il est un traître. Panurge est délibérément un personnage étrange, que Rabelais choisit de maintenir constamment dans le jeu de Pantagruel, malgré toutes ses entorses aux règles de l'amitié épique, morale, aux normes de la bienséance.

Doit-on dire « malgré », ou « pour » les entorses que Panurge exprime dans son discours et dans son comportement ? Une parole marginale comporte en effet bien des avantages pour l'équilibre des forces et des discours dans l'œuvre. Il n'est pas inintéressant de faire entendre une voix discordante, qui invitera à remettre en question la parole du prince. C'est la fonction d'un discours de fou de cour, nous l'avons remarqué précédemment, que d'amuser, mais aussi de faire réfléchir la cour, et le prince lui-même,

sur ce qui paraît évident ou banal. La parole du gueux, quant à elle, révèle un certain nombre d'injustices sur lesquelles les puissants ont coutume de fermer les yeux. Le personnage dont le discours prend, à la façon du gueux ou à la manière du fou, la tangente de la voix officielle, dont les paroles et les gestes fonctionnent de manière oblique, est un atout pour la diversité de vues qu'il apporte à la fiction. Panurge est l'apôtre du plurivocalisme, de la liberté de pensée et d'opinion. Il est agréable de conférer, dira Montaigne, uniquement si les voix qui dialoguent sont diverses, car sans cela il n'est pas d'enrichissement mutuel :

> Si je confere avec une ame forte et un roide jousteur, il me presse les flanes, me pique à gauche et à dextre ; ses imaginations eslancent les miennes. (...) Et l'unisson est qualité du tout ennuyeuse en la conference. (III, 8)

Si toutes les voix concordent et s'entendent, pour finalement dire la même chose, à quoi bon les faire disputer, et les déployer dans l'œuvre ? Panurge fait entendre la voix différente, qui, en proposant obstinément une alternative, met en relief ce que ne disent pas les paroles des autres, en les obligeant à ne pas s'endormir sur des certitudes, en les meurtrissant parfois, en provoquant en tous cas des réactions violentes qui les enrichissent nécessairement.

L'Excuse, nous l'avons souligné, est une carte qui peut remplacer toute autre carte du jeu. De même, le discours caméléonesque de Panurge est capable d'imiter, donc de dédoubler tous les autres en déguisant son apparence à l'aide de pièces rapportées. Sa parole montre à ce titre des fragments de celles d'Epistémon, de frère Jean, de Pantagruel, et même d'Alcofrybas[40]. Aimé de tous ses compagnons dans la fiction, il les remplace sans difficulté, adoptant certaines de leurs manies caractéristiques. Son discours, capable de faire l'éloge impossible de n'importe quoi, peut par exemple se rapprocher de celui du bonimenteur: des prologues, car il sait invectiver ses auditeurs et les convier au spectacle de sa parole. D'une autre manière, il prend naturellement la place qui était celle du narrateur dans la fiction quand il devient châtelain de Salmigondin, ou quand il se fait à son tour narrateur d'histoires ou de contes à rire. S'il peut ainsi aisément remplacer le « bateleur » (personnage dessiné sur l'atout n° 1 dans le jeu de tarot), il ne lui est pas plus difficile de

[39] Voir Q22, 892. Pantagruel nomme ainsi Panurge à l'issue de la tempête. La *Briefve Declaration* définit ainsi le terme « Ucalegon » : « Non ayдant. C'est le nom d'un vieil Troian, celebré par Homerre 3 *Iliad.* » (BD, 708)

[40] Nous avons analysé ces emprunts dans le chapitre 4 de notre première partie.

remplacer le « monde » (dessin de l'atout n°21 du jeu de tarot). De fait, lorsque le jeu est disposé en cercle sur une table, que le Fou soit le numéro zéro ou le numéro 22, il est toujours placé entre le numéro 1 qui représente l'origine (le bateleur) et le numéro 21, carte qui referme la série d'atout sur une figuration du monde. Dès lors, la parole de Panurge se substitue également à celle du « monde ». Comme il s'agit du plus puissant des atouts maîtres, le « monde » peut être entendu dans l'univers rabelaisien comme le personnage de Pantagruel. Le géant a en effet d'une part une intelligence et des connaissances universelles, d'autre part des qualités physiques inestimables qui surpassent celles des autres. Il est le héros par excellence, parce que toutes les capacités et les qualités du monde se rassemblent en lui. Il est donc possible d'y reconnaître la voix du monde, entendons la voix la plus partagée par tout le monde : ses remarques de bon sens, le monde entier les approuverait, et espère un jour pouvoir les formuler. La voix du géant est celle d'une forme enviée de sagesse humaniste qui analyse posément les situations, et tente de les résoudre avec les forces et les solutions que lui ont donné sa nature et la culture des auteurs anciens. Il contient un monde de connaissance. Pourtant, Panurge le remplace sans effort (devant Thaumaste par exemple), propriété identique à celle du Mat du tarot. Les qualités requises pour ce genre d'acrobatie excentrique ressemblent à celles d'un illusionniste. Pour montrer des facettes ainsi interchangeables, et afin d'être capable de remplacer l'excellence même, Panurge se doit en effet d'être plus universel encore que celui qui peut porter le nom de « monde ».

Il est, à l'évidence, capable de tout faire, de tout savoir ; il mobilise les ingrédients de n'importe quelle recette magique, de n'importe quel déguisement, de tous les discours. Le personnage de Panurge possède cette forme d'universalité qui ressemble à celle du prestidigitateur, faisant illusion dans tous les rôles que les situations lui donnent. Il est comme Nemo, le valet à tout faire, dont le texte de Ulrich von Hutten dit « qui omnia potest, omnia sapit et manet semper » (*Nemo I*)[41]. Ce type de phrase, qui désigne le valet idéal, rappelle très nettement la définition du « panourgos ». Panurge, l'apte à tout, sait tout faire, si bien qu'il est un véritable « atout » pour ses compagnons rabelaisiens. C'est en cela qu'il peut les tirer des mauvais pas romanesques les plus extravagants. Rabelais, à la différence de ses prédécesseurs italiens encore conditionnés par le merveilleux épique, n'a pas recours à la « merveille » ou au « miracle » pour sauver ses personnages, mais à un

[41] Texte cité par J. Koopmans et P. Verhuyck, *Sermon joyeux et truanderie*, *op. cit.*, 1987, p. 118.

atout, Panurge. Le nom parle de lui-même : un « atout » est une carte dont la valeur est supérieure à celle des autres, c'est-à-dire « à tout ». Panurge est un arcane majeur, dans le tarot des personnages rabelaisiens, parce qu'il fait partie des atouts que sont tous les membres de la compagnie de Pantagruel, différents en cela des arcanes mineurs que sont les autres personnages rencontrés au gré des aventures (écolier limousin, Baisecul et Humevesne, Thaumaste, Hippothadée, Triboullet, Dindenault...). En outre, figurant le Mat parmi les arcanes majeurs, il est en quelque sorte l'atout des atouts, au sens où il est inférieur « à tout », s'il est un zéro ou un vaurien, ou supérieur « à tout », si sa ruse surpasse la force du plus fort des atouts, il demeure en tous cas irréductible « à tous ». Il est le zéro, dont le cercle rond constitue aussi une image de la totalité. Suspendu entre l'universel et le néant, il n'est finalement ni totalement nul, ni constamment fort, de sorte qu'il n'est ni premier ni dernier. Il est l'étranger entre tous, parce qu'il est placé à une place indéfinissable, dans un vide logique : nous avons évoqué plus haut sa place inc. ssable lorsque les cartes sont disposées en cercle, *entre* le premier et le dernier. Il est dans le jeu et à la fois au dehors, et sur sa limite, mais en tout état de cause le jeu sans lui est incomplet. « Le Fou clôt le cercle », disent J. Koopmans et P. Verhuyck (*Sermon joyeux et truanderie*, *op. cit.*, 1987, p. 115), et ils ajoutent qu'à ce titre, parmi les cartes du tarot, il est en-deçà de l'incarnation de l'individu (le bateleur, n°1) et au-delà de l'univers infini (le monde, n°21).

Cette carte prend donc de la valeur au contact des autres, par le fait qu'elle complète et referme la série, uniquement parce qu'elle représente l'exception, dont on sait qu'elle a pour fonction de « confirmer la règle ». Sa valeur est variable, puisqu'elle est fonction de la carte qu'elle doit remplacer, et une telle malléabilité constitue l'intérêt principal de cette carte d'atout. Panurge peut être considéré dans cette perspective : ses gestes sont l'écart radical, mais foncièrement équilibrant, et pour tout dire indispensable. On voit bien mieux l'efficacité des actions de l'équipage, de frère Jean et de Pantagruel, durant la tempête, au regard de l'inanité de la paralysie de Panurge. Ses détournements de la règle servent donc à éclairer cette dernière, en montrant qu'il n'est pas souhaitable de ne pas la respecter. C'est ainsi que G. Demerson et E. Duval interprètent la philautie du personnage de Panurge dans le *Tiers Livre* : comme un exemple *a contrario*, l'image même de ce qu'il ne faut pas faire. Panurge est le contre-exemple, quand Pantagruel est l'exemple. Il est vrai cependant que ce modèle inversé est un écart susceptible de réaliser l'équilibre. L'anti-héroïsme permet de montrer dans le roman une forme de totalité, parce qu'il y fait figurer la facette volontier·

omise ou masquée au profit de l'héroïsme. Sur la gravure de Bruegel intitulée *Temperantia*, on peut voir un personnage de fou qui surgit des coulisses d'un théâtre, pour venir sans doute perturber le déroulement de la pièce en soufflant des bêtises aux acteurs qui sont sur scène. Il s'agit là du contraire de l'illustration de la tempérance, à laquelle on s'attend au vu du titre, et pourtant ce personnage figure sur la gravure. Panurge le trublion, comme le personnage du fou de cette gravure, ou le Mat du tarot, en montrant une image différente de ce qu'on attendait, complète le tableau de Rabelais.



P. Bruegel l'Ancien, *Temperantia* (détail)[42]

C'est pourquoi il est si important d'avoir cette carte dans le jeu du roman. Elle rétablit l'équilibre, par ses imperfections, et par ses qualités inattendues, en somme par son incongruité. Panurge le Mat est à ce titre un atout à tout faire, le personnage exaltant et séduisant qui est une clé du triomphe. Nous avons vu que si le Mat ne permet pas de remporter le pli, il est un atout lucratif au sens où il aide éventuellement à gagner la partie. Le Mat triomphe en dépit de son apparente inconsistance, comme Nemo. Dans *Prosopopeia Neminis*, G. Tory fait triompher Nemo des protagonistes Fatum et Cupido[43] ; ces derniers sont aussi les éléments essentiels dont Panurge tente de venir à bout dans le

[42] Gravure reproduite dans l'article de R. H. Marijnissen, « Bosch and Bruegel on Human Folly » (dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 41-52) fig. 5, p. 42

[43] Voir J. Koopmans et P. Verhuyck, *Sermon joyeux et truanderie*, *op. cit.*, 1987, p. 118.

Tiers Livre. La fantaisie des interprétations singulières qu'il fournit alors participe à cette difficile entreprise. Seul Panurge peut prétendre parvenir à triompher de ces puissances, tant son discours ne s'interdit aucun écart, aucune audace.

2. Des mots interdits

Comme le Mat qui remplace toute autre carte, Panurge en empruntant toutes les apparences, peut adopter tous les masques et tous les discours. Cette fonction unique permet à Rabelais de pouvoir faire entendre des opinions communément interdites par la censure. Panurge est un personnage si changeant d'un livre à l'autre qu'on le reconnaît parfois avec difficulté : ce statut mouvant en fait un personnage insaisissable, à qui tout est permis, comme si après chaque changement il était rendu si différent qu'il devienne impossible de lui reprocher les discours précédents. N'étant plus le même, il ne les assume plus. C'est, dirions-nous, un nouveau Panurge qui parle, dégagé des dires de l'ancien. La capacité à se métamorphoser est l'outil même de l'agent secret qui œuvre chez l'ennemi. Afin qu'on ne le reconnaisse jamais avec certitude, il brouille les pistes en changeant de visage fréquemment. Tantôt muet, tantôt bavard, tantôt couard et tantôt courageux, fou ou gueux, innocent ou coupable, heureux et simultanément malheureux dans son mariage, Panurge est un composé d'opposés. De cette façon, quand un Panurge disparaît, un autre Panurge surgit : à ce personnage, si dissemblable à lui-même, tout est permis, puisqu'on ne le retrouvera peut-être jamais tel qu'il était quand il a prononcé des paroles offensantes. Le Fou du tarot aussi est fugace : il apparaît pour prendre la place d'une carte forte qui reste cachée, mais sitôt apparu, il est remplacé par une autre carte, faible cette fois. Le caractère divers, diffus, inconstant du personnage, qui pouvait ressembler à de l'incohérence, d'abord perturbante, s'avère un élément essentiel, car il offre la possibilité d'une parole sans entraves.

Rabelais en effet met à contribution cette mobilité du personnage pour formuler l'indicible. Le personnage peut tout dire grâce à son statut de Fou : « Stultitia loquitur » est la phrase d'ouverture de l'éloge paradoxal de la folie d'Erasme, irréalisable sans cette précaution première. La folie de l'énonciateur rend possible un texte qui restait improbable. De fait, les paroles impossibles, proscrites, dangereuses, doivent passer par la bouche de Panurge, qui les protège de sa folie, en fonctionnant en quelque sorte comme le

contraire d'une caution. Alors qu'une caution garantit le sérieux d'une affaire, la parole de Panurge, délibérément fantaisiste, satirique, dégradante, et souvent inepte, discrédite le fond du propos ; l'auditeur, le lecteur, s'habituent peu à peu à ne pas prendre au sérieux ce que dit ce personnage, dont les préoccupations sont le plus souvent légères, et tournées vers le divertissement. Ainsi, les accusations les plus graves, les plus insultantes, passent pour des plaisanteries. Nous pensons par exemple aux virulentes dénonciations anti-papistes prononcées par Panurge lors de son dialogue avec Homenaz. La première prend la forme d'un lapsus, quand le facétieux dit « decrotoueres » au lieu de « decretales ». La suite est encore plus explicite, lorsque Panurge lance le mouvement de la critique des décrétales, qui sont tout de même, faut-il le rappeler, les lettres du pape réglant par décret les questions de discipline et de conduite selon la religion. En dire du mal est très dangereux, mais la parole de Panurge seule peut faire entendre un tel blasphème. Cette libre parole ouvre une brèche dans laquelle s'engouffre celle de ses compagnons, comme s'ils étaient muselés, et n'attendaient qu'un signal du provocateur pour lui emboîter le pas.

Des propos si engagés ne pourraient être tenus par aucun autre personnage rabelaisien. Ils interviennent justement dans le *Quart Livre*, dont la dédicace à Odet de Châtillon attire l'attention sur la liberté d'expression, et sur la répression qui la restreint de plus en plus. Rabelais dit avoir été victime d'accusations d'hérésie : « calumnie de certains Canibales, misantropes, agelastes, (...) contre moy atroce et desraisonnée » (Qpr, 519), qui l'avaient dissuadé d'écrire : « et plus n'estois deliberé en escrire un Iota » (*ibid.*). Cependant, s'abritant sous la protection d'Odet de Châtillon, Rabelais dit pouvoir sortir du silence qu'il avait décidé de s'imposer : « hors toute intimidation, je meetz ma plume au vent » (520). Ces précautions de 1552 se doublent de l'emploi plus systématique dans le *Quart Livre* de la parole de Panurge pour braver les interdictions édictées par les différentes censures, religieuse ou politique. Cette parole se détache des autres discours pour occuper un espace antagoniste et foncièrement singulier, celui que l'insolence et l'impertinence des discours du personnage dans les premiers livres ont rendu possible. Panurge est tout sauf un mouton. Il avait dit l'hypocrisie des moines dans le *Tiers Livre* avec l'anecdote de la sœur Fessue, et fustigé les pardonnaires dans le *Pantagruel*, malhonnêtes manipulateurs de la crédulité des fidèles. Il s'occupe dans le *Quart Livre* de dénoncer les abus des papistes, et du ou des papes. Le provocateur dit en avoir connu trois : non seulement il dément l'unicité sacrée du saint père prônée par les Papimanes

lorsqu'il en fait une trinité, mais encore il englobe cette triade dans une même défiance, un dégoût qui s'applique aux trois également,

> Ouy, ouy (...) ouy dea, messieurs, j'en ay veu troys. A la veue des quelz je n'ay gueres profité. (Q48, 650)

La voix de Panurge ne fait que poursuivre une entreprise déjà entamée avec l'équivoque sur les « choux gras » des croisades (P17), que nous avons évoquée précédemment (dans nos chapitres 4 et 8), et qui laissait entendre que le pape était l'auteur d'un vol odieux.

Cette voix accusatrice s'en prend par ailleurs aux institutions politiques, lors du conte du seigneur de Basché. Le récit qui met en scène Basché massacrant des Chicanous, qui lui-même s'inspire d'une « tragicque farce » de maître François Villon, est fait par Panurge : ce récit stigmatise encore la vénalité des ecclésiastiques, dont les nobles doivent se protéger. Basché préfère en effet régaler sa compagnie et offrir des présents à tous ses domestiques (Q13, 570), plutôt que se ruiner à payer ce que lui réclament les Chicanous : il s'allie de fait toute sa maison et tout son voisinage, qui tous aideront à payer (de coups) le Chicanou. Dans ce conte, Panurge est porteur d'une parole massacrante envers les outrageantes coutumes des ecclésiastiques, de sorte que, même s'il ne perpètre pas de ses mains le carnage, il s'en fait le chantre. Au passage, l'usure des huissiers (religieux ou non) qui chicanent les honnêtes gentilshommes est punie, et largement vengée par cette évocation sans concession. Ce conte nous permet encore de remarquer que les ressources de la parole de Panurge sont nombreuses, puisqu'il ne s'agit plus ici ni du lapsus, ni du ton virulent d'un pamphlétaire, mais du détour illustré que constitue la parole conteuse, manière dans laquelle Panurge est également virtuose. La palette de la parole du personnage est donc variée, et nuancée, alternant les cibles et les moyens de les atteindre.

La parole du personnage, en s'attaquant à des proies différentes, reste foncièrement individuelle. Cette singularité fait qu'il n'appartient à aucun groupe, aucune idéologie, aucune école, et reste notoirement irréductible, voire hostile, à toute parole clairement identifiée à une idéologie. Rien n'échappe au crible de l'ironie que Rabelais déploie dans le discours de Panurge, ni aux saillies de son humour contestataire, de ses lapsus qui épinglent toutes les grandiloquences. Le principe souverain qui guide cette parole est le refus du *statu quo*. Tour à tour séduisante et inquiétante, la parole de Panurge se distingue par la nouveauté radicale et perpétuelle de son point de vue. Elle s'écarte alors de toute certitude, étant foncièrement libre et absolument mobile. C'est bien la parole d'un Joker,

autrement dit d'un plaisantin (auteur de *jokes*). On peut aussi la comparer à celle de Momus, qui fait rire les dieux et les hommes, et dont D. Ménager précise qu'il est en outre une figure de la parole libre, lorsqu'il explique : « Momus veut une parole inventive, délivrée de tous les modèles, explorant comiquement tous les possibles »[44].

Il en va de même pour Panurge. Dans ses plaisanteries, Momus manie l'humour noir, fustigeant les travers des dieux et des hommes. De fait, après s'être essayé à tous les métiers, il fait l'éloge des gueux, dont la liberté de rire et de critiquer est immense, vu qu'ils ne possèdent rien, n'appartiennent à aucun mouvement, n'ont aucune attache. Cette attitude diogénique de clochard céleste, le narrateur la revendique comme sienne dans le prologue du *Tiers Livre*, après l'avoir fait endosser au personnage de Panurge dans le *Pantagruel* : dans le chapitre 17, lors de son dialogue avec Alcofrybas, la singularité de Panurge tenait à ce qu'il n'était prisonnier d'aucun principe, ni d'aucune forme de valeur qui aurait pu freiner sa verve ou ses diableries. N'étant dépendant de rien, cette absolue marginalité lui fait mépriser tout contrôle, toute censure : aucune menace n'a de portée sur un tel personnage, qui n'a rien d'autre à sauver que sa peau de vaurien. Il lui est donc aisé de brouiller les repères d'autrui, puisqu'il n'est asservi à aucun d'entre eux. Le personnage méprise, ou plus simplement ne fait pas cas, de tous les éléments qui pourraient entraver la liberté de parole de tout autre personnage (liens affectifs, possessions, idées ou principes). Son discours est le reflet de ce dédain universel, ne respectant rien ni personne, ne se préoccupant pas de quelconques invraisemblances, dans la mesure où pour lui tout se vaut. Les paroles communément interdites, un discours diogénique se les autorise.

Etant dès lors son propre maître, Panurge retient dans son discours tout ce que les autres personnages s'interdisent, excès ou impertinences. Sa parole fonctionne comme la charge du Fou du tarot : elle s'émancipe des règles qui régissent les autres cartes. Panurge fait également songer au *Nemo II* d'Ulrich von Hutten, qui fait preuve d'une parole provocante que nul autre n'ose tenir. Cette parole qui porte en elle la rébellion protestante est définie ainsi par G. Calmann : « Nobody dares to fight against the luxury and pride of the priesthood or of the Bishop of Rome »[45]. Cela peut être traduit, grâce à l'ambiguïté du nom « personne », par « personne n'ose combattre la luxure et la fierté du clergé ou du Pape de Rome », ou plus probablement au sens positif par « Personne – en tant que porteur

[44] Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, *op. cit.*, 1995, p. 103.

[45] G. Calmann, « The Picture of Nobody », art. cit., 1960, p. 80.

d'une parole inédite et interdite – ose combattre la luxure... ». Panurge, comme Nemo, « ose combattre », et voit sa parole investie de toutes les audaces ; comme le Nemo original de l'épopée d'Homère, le discours de Panurge s'affirme d'abord en tant que parole de la ruse, et de la plaisanterie. Le nom de « Nemo » est à l'origine l'invention géniale autant que facétieuse d'un Ulysse aux mille ruses. Nemo est donc d'abord un bon tour, joué au puissant cyclope, de manière à le tromper ; transposé dans ces différentes versions à la Renaissance, dans le contexte des guerres de religion naissantes, le personnage devient l'instrument de la libre parole, le détenteur d'une vérité qui jusque là restait cachée parce que « personne » n'osait la prononcer. Selon une trajectoire comparable, le personnage de Panurge s'illustre premièrement par ses facéties, ses bons tours de fripon ou de gueux, puis progressivement, l'humour véhicule la subversion, voire une satire de plus en plus mordante, à mesure que les années passent. En tant qu'instrument, l'effronté ou rieur Panurge est l'étrange prosopopée derrière laquelle se dissimule la satire la plus hardie de Rabelais.

3. L'alibi tactique

Panurge peut ainsi être compris comme un bon tour de Rabelais destiné à déjouer les dangers de la censure, si ce n'est de la condamnation à mort. Il est l'alibi d'un texte truqué dans lequel l'auteur avance masqué. C'est un excellent alibi parce qu'il est indécelable : masque fondu dans la compagnie pantagruélique qui en quelque sorte le cautionne, Panurge est au-dessus de tout soupçon. La protection dont l'entourent les autres personnages, qui sont « recommandables » et qui sont pourtant ses amis, se double d'une autre garantie, la façade comique. N'oublions pas en effet que le personnage, souvent, n'est pas sérieux : son propos n'est donc pas condamnable, dans la mesure où, par ailleurs, les attributs de fou dont il est régulièrement doté l'innocentent, tout en disculpant résolument son auteur. Son épaisseur comique détourne l'attention : le lecteur voit en Panurge le cocu de la farce, le diseur de calembours, et ne lui cherche pas noise. Ses discours vont alors librement, développant, en les mêlant, les sujets graves et les badinages grivois.

Nemo, nous l'avons précisé d'emblée, est l'alibi par excellence de la valetaille fautive, qui cherche un bouc émissaire. Georg Schan donne notamment à cette tradition

toute son ampleur dans son *Niemand* de 1507. L'exclamation qui décrit la condition du personnage est celle qui est placée sur la page de titre : « Niemants hais ich, was jeder man tut, das zücht man mich » (citée par G. Calmann, « The Picture of Nobody », art. cit., 1960, p. 62), c'est-à-dire « Personne est mon nom, et tout ce que font les autres m'est reproché ». Le valet maladroit brise un objet puis, pour échapper à la colère du maître, se disculpe en prétendant que ce n'est pas lui, et même que ce n'est personne : « personne » n'est responsable. La langue française rend visible la négation, tandis que l'anglais, comme l'allemand ou le latin, ne la répète pas, ce qui donne l'impression d'une phrase affirmative (par exemple « Nobody did that », « Niemand hat das Tür gebrochen », « Nemo hoc fecit »). Les grammaires anglaise ou allemande favorisent donc la perception de Nemo comme prosopopée, véritable personnage responsable des fautes commises.

Dans le même temps, il faut comprendre que si Nemo est tenu pour responsable, il est aussi toujours innocent, puisqu'en réalité le valet maladroit se livre à un mensonge, et sait que c'est lui qui est fautif. Etant pris comme alibi, mais n'étant jamais réellement responsable, Nemo est l'innocent accusé à tort, et qui n'a pas la parole : dans les premières représentations iconographiques du début du siècle, sa bouche est cadenassée.

Il ne dénonce donc pas le réel fautif, et se contente de tenir le mauvais rôle. Toujours coupable et foncièrement innocent, le personnage de Panurge remplit aussi une fonction d'alibi pour Rabelais. Comparable à ceux qui accusent Nemo à tort, l'auteur qui tire les ficelles de son personnage se garde bien de faire dire à Panurge qui est le réel auteur des provocations. Néanmoins, il le dit à chaque page à qui veut l'entendre : être un personnage de Rabelais suppose que ce soit bien cet auteur qui le fasse discourir et se mouvoir. Panurge n'en reste pas moins le principal provocateur de l'œuvre, assumant, si l'on peut dire cela d'un personnage, la responsabilité des discours répréhensibles qu'il énonce dans la fiction.

Panurge, personnage dont la voix est la plus subversive de l'œuvre, semble donc être l'atout de Rabelais dans la partie qu'il joue face à ses adversaires les « agelastes et misantropes », dont il dispose comme de la carte d'« Excuse » que l'on pose sur la table de jeu. Panurge est d'une part l'Excuse de Rabelais vis-à-vis des possibles accusateurs pour prononcer impunément toutes les paroles déviantes et provocatrices, et d'autre part l'Excuse dont Rabelais use et profite pour multiplier lesdites déviances. Rabelais s'abrite derrière le personnage, tout en faisant de lui la risée des autres, ou l'objet de leurs reproches, déboutant ainsi par avance l'accusation de bienveillance envers un hérétique. La

ruse est de taille pour pouvoir tenir impunément des propos jugés coupables : l'auteur dit la supposée hérésie, et introduit aussi le reproche ou même la condamnation dans la bouche d'un autre personnage (Alcofrybas dit à Panurge qu'il se damne, et qu'il sera pendu ; frère Jean lui prédit un avenir sur le bûcher, en ajoutant aussi qu'il se damne). Les voix *pro et contra* sont présentes ; la parole sulfureuse est condamnée, mais seulement une fois qu'elle est dite. L'important pour l'auteur est qu'elle soit formulée.

Le jeu espiègle et néminique qui consiste à accuser un fantôme, une instance impersonnelle, inexistante, et à qui on ne peut pas demander des comptes parce qu'elle a la bouche cadenassée, ou parce qu'il s'agit d'un personnage de fiction qui n'a d'existence que dans l'imagination de son concepteur, et dans l'espace d'un roman, ce jeu est bien perceptible du côté de Rabelais. Mieux encore que « Stultitia loquitur », il est préférable de dire, pour la parole de Panurge dans l'œuvre de Rabelais, « Nemo loquitur ». Qui a dit des paroles outrageantes, offensantes, mettant en cause le pouvoir et la dignité ecclésiastiques ? Qui s'est moqué des institutions, et s'est permis d'en faire la satire ? Le masque comique du fou, certes, mais surtout « personne », puisque Panurge n'est qu'un personnage, dont l'épaisseur est celle du papier de la fiction, au mieux du carton de la carte à jouer. Sa liberté est dès lors illimitée : Panurge peut tout dire.

A travers la transparence d'un personnage « lanternois » amateur de billevesées, Rabelais peut aussi se permettre toutes les impertinences. Son Panurge, comme le Mat, ne quitte jamais son propre jeu, n'étant jamais capturé par l'adversaire ; il lui permet de gagner la partie du face-à-face avec les censeurs-calomniateurs. Ces derniers, lorsque Rabelais sort son Excuse, n'ont pas de prise sur lui, et l'auteur leur donne en échange une carte de faible valeur, faisant apparaître son personnage comme un gueux. Ainsi, même si Panurge est ouvertement choquant, et officiellement reconnu comme l'apôtre d'une telle parole dans l'œuvre, nul ne peut le lui reprocher, et il échappe à la capture, comme le Mat, comme Nemo. De fait il est toujours aimé des autres même s'il les choque, de même qu'il est toujours apprécié par son auteur grâce à ce pouvoir inestimable qu'il lui confère, enfin, par le public, qui à sa parole provocante offre une impunité amusée.

Panurge réalise l'utopie d'une parole qui pourrait tout dire, parce qu'elle serait entièrement indépendante de la censure. Rabelais en fait une parole inclassable, brouille les pistes à son sujet, lui accole des images peu sérieuses, ou peu respectables, comme celles

du fou et du gueux, pour faire du personnage une instance peu crédible. Mais Panurge est le personnage qui leurre, le Lanternois qui trompe et bluffe, qui cache quelque chose, alors même qu'il révèle autre chose. Sa mobilité perturbe non seulement les critères de la critique, mais aussi, bien entendu, ceux de la censure, en entretenant chez le lecteur un état de stupeur sans cesse renouvelé. L'aspect pragmatique de l'instance énonciatrice qu'est Panurge ne doit donc pas être sous-estimé. Son statut introuvable et fuyant de décepteur, qui provoque la surprise par ses réparties ou ses actions, le rend insaisissable : c'est un outil sûr sous la plume de Rabelais. Se mettre à écrire serait malaisé sans le « Nemo loquitur » que cette « Excuse » rassurante lui procure : elle lui offre la possibilité de résister aux accusations. Plus simplement, la parole de Panurge autorise Rabelais, « hors toute intimidation », à mettre sa « plume au vent ».

EPILOGUE

DU SIGNE À LA SIGNATURE

La parole de Panurge ne se tait pas. Sa veine satirique et provocatrice ne se tarit nullement après la disparition de Rabelais. L'enquête menée au sujet de l'héritage du personnage ne fut ni infructueuse, ni, contrairement à ce que imaginions, « plus toust faicte et expediée ». La question qui nous préoccupait était la suivante : quelle carrière a eu le nom, et surtout la voix de Panurge après la disparition de son créateur[1] ? Comment les échos ultérieurs de la parole de Panurge rendent-ils compte de ce qu'elle fut d'abord : a-t-elle été dévoyée, « récupérée », quels aspects en a-t-on retenus, en somme quelle tonalité a-t-elle gardé pour les hommes qui l'ont réutilisée ?

En effet, le nom de Panurge n'a cessé d'être présent au cours des époques qui ont suivi sa création : la « pierre vive » est resté vivante, elle a roulé en traçant un chemin sinueux à travers les siècles.

On pourra objecter que bien des noms d'autres personnages rabelaisiens demeurent vivants dans l'imaginaire français. Combien de restaurants et d'hôtelleries ont choisi de faire figurer Pantagruel ou Gargantua sur leur enseigne, pour assurer le client de l'abondance de la bonne chère qu'il y fera ? Combien de vallées en U gardent le surnom de

[1] Nous savons que l'interprétation de Rabelais a été largement étudiée par Marcel de Grève, dans *L'interprétation de Rabelais au XVIe siècle*, Genève, Droz (*ER* III), 1961, et dans un article intitulé « François Rabelais et les libertins du XVIIe siècle », *ER* I, 1956, p. 120-128. Cependant, l'auteur a concentré ses recherches sur la réception des idées du romancier, mais non pas sur les suites données aux *personnages* de l'univers romanesque.

« siège de Gargantua »[2] ? La toponymie française se nourrit de références rabelaisiennes, comme si les géants de Rabelais avaient modelé le paysage de la France.

Le nom de Panurge a également connu de multiples emplois tant dans le monde littéraire que dans la vie courante. Nous pourrions les distribuer en trois ensembles :

- Panurge personnage de fiction
- Panurge élément d'une locution proverbiale, « les moutons de Panurge »
- Panurge pseudonyme

Le premier ensemble, dans lequel Panurge reste un personnage imaginaire, regroupe tous les pastiches ou les suites constituées d'après le texte de Rabelais. Le personnage de Panurge éveille des vocations, et stimule plus que les autres l'imagination des écrivains, puisque ses aventures demeurent inachevées dans l'œuvre rabelaisienne. Son mariage n'a pas eu lieu et sa femme est inconnue, si bien que plusieurs possibles narratifs sont ouverts. Les auteurs se plaisent à mettre en scène ce personnage, imaginant le mariage malheureux, la femme acariâtre qu'on lui avait prédit, voire le divorce du malheureux cocu. Les suites sont nombreuses, dans les genres romanesque et dramatique. Le XVIIe siècle assiste à l'apparition de ballets et de pièces de théâtre, comme celle de Jacques Pousset de Montauban, qui en 1674 écrit *Les Advantures et le mariage de Panurge*. La pièce comique a pour argument la cour faite par Panurge en vue de son mariage, et ses efforts pour paraître instruit aux yeux de sa future femme ; grotesque, il apparaît comme un lointain parent de Monsieur Jourdain[3]. Un siècle plus tard, *Panurge dans l'île des Lanternes*, comédie lyrique en trois actes de Morel, est une variation sur le même thème, représentée pour la première fois à l'Académie Royale de Musique le 25 janvier 1785. La pièce expose Panurge en séducteur volage. Alors qu'il a fait naufrage dans l'île des Lanternes, il retrouve – sans la reconnaître – son épouse légitime (qu'il avait abandonnée avant de s'embarquer sur mer). Voyant que Panurge séduit les jeunes filles du lieu comme s'il n'était pas marié, celle-ci fomente une vengeance. Quelques déguisements et situations confondantes plus tard, le couple se réconcilie, et Panurge, pardonné, promet d'être

[2] Surnoms sans doute antérieurs à l'œuvre de Rabelais, mais réactivés par celle-ci.

[3] La pièce a été éditée, avec des annotations, par M. F. Chevalier, *A Dramatic adaptation of Rabelais in the Seventeenth Century. J. Pousset de Montauban, Les Advantures et le mariage de Panurge, with a study of his life and other plays*, parue dans la revue *John Hopkins Studies in Romance Literature and Languages*, vol. VI, 1933. Pour les adaptations antérieures, voir H.-E. Clouzot, « Ballets tirés de Rabelais au XVIIe siècle », *RER* 5, 1907, p. 90-95.

désormais fidèle. D'autres contes présentent Panurge, au XXe siècle, comme un héros qui sauve des jeunes filles prisonnières avec l'aide de son compagnon frère Jean[4]... Nous ne nous appesantirons pas sur ces œuvres mineures qui présentent un intérêt limité, d'autant que le mouvement a été, en fait, amorcé du vivant de Rabelais, lorsqu'est paru en 1538 *Le Disciple de Pantagruel. Les navigations de Panurge*, première « suite » anonyme reprenant la veine joyeuse du personnage rabelaisien pour le mettre en scène dans des navigations extraordinaires d'inspiration lucianesque[5].

Le deuxième ensemble d'écrits ne cite Panurge qu'en référence à ses fameux moutons. L'expression « moutons de Panurge » est utilisable dans tous les domaines, aussi trouve-t-on dans cette catégorie de textes des titres cocasses, comme *Les Baisers de Panurge* (un baiser en entraîne un autre dans le théâtre de boulevard), *Les Brebis de Panurge*, qui désignent ces femmes qui ne tombent amoureuses d'un homme que s'il est courtisé par d'autres femmes ; *Les Dindons de Panurge* exposent une variation sur l'expression « être le dindon de la farce », laquelle s'applique ici à ceux qui, comme les moutons, suivent l'opinion du plus grand nombre[6]. Outre la comédie, les pamphlets s'emparent de la locution devenue proverbiale : *Les Electeurs seraient-ils destinés à jouer le rôle des moutons de Panurge ?* s'exclame le docteur Arthur Ledentu le 3 juin 1848 ; *L'Opposition de Panurge*, en 1869, met en garde la foule contre l'irresponsabilité et le

[4] Voir par exemple Emile Gebhart, *D'Ulysse à Panurge, contes héroï-comiques*, Paris, Hachette, 1905 (« Le mariage de Panurge », p. 215-263), ou encore, par Georges Spitzmuller et Maurice Boukay, *Panurge, Haulte farce musicale en trois actes (d'après Rabelais)*, Musique de Jules Massenet, Paris, Heugel et Cie, 1913. Un opéra-bouffe intitulé *Pantagruel*, et écrit par A. Jarry, paraît dans les mêmes années. Panurge y tient un rôle mineur de valet, mais il noie tout de même les moutons, ce qui donne lieu à des péripéties cocasses.

[5] Pour plus de précisions sur les sources et l'auteur de ce texte, voir la riche introduction de l'édition de G. Demerson et C. Lauvergnat-Gagnière (Paris, Nizet, STFM, 1982). Selon les auteurs, « Panurge (...) n'a de commun avec le personnage rabelaisien que le nom » (p. XLI) : il aurait arbitrairement été baptisé ainsi par un artifice publicitaire permettant au livre de se placer dans la zone d'attraction du succès récent du *Pantagruel*. Il est vrai qu'une branche entière des éditions de ce texte remplace le nom de Panurge par celui de Bringuenarilles, laissant supposer que « Panurge » est mis là comme n'importe quel autre nom. De fait, les ressemblances entre le personnage mis en scène sous ce nom et le Panurge de Rabelais restent superficielles : il est d'humeur joyeuse, il s'entoure de brigands et de marginaux, il dit des balivernes. Les liens entre cette « suite » et le personnage créé par Rabelais demeurent donc effectivement assez lâches.

[6] Voir H. Meilhac et L. Halévy, *Les Brebis de Panurge, Comédie en un acte*, Paris, Michel Lévy frères, 1863, G. de Pierrefeux, *Les Dindons de Panurge, comédie en trois actes*, Paris, Librairie théâtrale, 1923, et R. Coolus et A. Rivoire, *Les Baisers de Panurge, comédie en trois actes*, Paris, Librairie théâtrale, 1926.

culte des tribuns[7]. Tous ces textes entendent mettre en scène leur version de l'esprit grégaire, en le fustigeant parfois, ou alors pour en rire et s'en servir comme d'un ressort dramatique.

C'est ainsi que Panurge est associé dans le[illegible]au refus du grégarisme. Dans la fiction rabelaisienne, le personnage est effectivement p[illegible]omme l'exemple même de la singularité, du rejet des idées consensuelles dont Panta[illegible]e fait l'apôtre, en bref comme un irréductible original que rien ne semble capable de faire entrer dans le rang. Marginal, vaurien, son comportement est fondamentalement hors normes, nous l'avons souligné. Panurge est celui qui n'est d'aucun troupeau. La solitude, l'individualisme lui confèrent une absolue liberté d'expression, car sa parole n'est asservie à aucune école, aucun parti : sa langue bien pendue n'est jamais de bois.

Le nom de Panurge représente pour ceux qui l'utilisent cette voix insoumise et vagabonde. Certains écrits se réapproprient ainsi le nom de l'audacieux franc-tireur de l'œuvre rabelaisienne : quand un journal porte le nom de « Panurge », ou l'emploie comme pseudonyme pour signer des articles, ce n'est jamais indifférent. Un tel choix correspond à une ligne éditoriale qui se revendique comme anticonformiste, voire polémique et/ou satirique. Les textes dont il est question contiennent tous ce qu'il est convenu d'appeler des « vérités bonnes à dire ». Ils dénoncent, raillent, épinglent, contestent, se font un devoir de révéler au peuple ce qui lui est dissimulé. Ils traquent le mensonge, l'imposture, la supercherie des puissants, déterrent des scandales. Panurge est donc, de tous les noms rabelaisiens, celui qui est repris par des publications extrémistes, parfois clandestines, d'un goût éventuellement douteux, qui touchent à tout et égratignent ce qui passe à leur portée. L'esprit satirique du personnage rabelaisien, ainsi que sa parole de vérité, si dérangeante soit-elle, sont restés intacts dans cette tradition polémique.

En 1862, 1885, 1912, 1921, 1928, 1944, 1948 ou 1963, paraissent des journaux de toutes tendances qui se donnent le nom de « Panurge »[8]. Par ailleurs, nous avons eu entre

[7] Voir le pamphlet d'A. Ledentu : *Les Electeurs seraient-ils destinés à jouer le rôle des moutons de Panurge ?* paru à Cherbourg, le 3 juin 1848, et Fernand Giraudeau, *L'Opposition de Panurge*, Paris, E. Dentu, 1869.

[8] Nous voudrions signaler le cas particulier d'un journal intitulé *Pantagruel*, qui a eu une importance toute particulière pendant la seconde guerre mondiale, puisque, fondé en 1941, il a été le premier journal clandestin de la Résistance. Son objectif était de transmettre à ceux qui ne possédaient pas de poste de radio les informations de la BBC. C'est le seul journal politique que nous ayons rencontré portant le nom du géant de Rabelais. Il nous semble que si Pantagruel a été alors choisi, c'est en raison de son gigantisme, gage de force et de victoire ; c'est aussi, pour ceux qui avaient lu Rabelais, en souvenir de ses batailles et stratégies

les mains des pamphlets édités à la fin du XVIe siècle ou au début du XXe siècle, et dont le titre comporte le nom du héros. Nous classerons les écrits dont il est ici question à l'aide de trois fonctions non exclusives :

(a) fonction satirique

(b) fonction d'audace

(c) fonction polémique

En ce qui concerne la première des trois fonctions, Panurge est un nom utilisé par une presse qui entend faire preuve de fantaisie et d'humour. *Panurge illustré, journal de ceci et de cela, ni politique, ni littéraire*, dont nous avons pu consulter quelques numéros parus en 1862, consacre ses pages à l'exercice de la fatrasie, jouant avec les traditions journalistiques, avec la typographie notamment :

GRRRRANDE LOTERIE DE SAINT POINT en cinq points ! ! : . ?

peut-on lire, en caractères énormes, en page 3 du n° 57. Dans ce journal de pastiches, les contes pour rire côtoient les faits divers les plus bizarres, dans une rubrique intitulée « Des grandes, belles, petites, laides, drôles, burlesques, grotesques, abracadabrantes choses que vit Panurge et de ce qu'il en advint ». On y trouve aussi des énigmes, de faux proverbes, tout un ensemble de conseils plus divertissants les uns que les autres. Cette tradition de presse récréative se retrouve en 1921 dans un opuscule nommé *La Gazette de Panurge, Revue mensuelle et encyclopédique. Spécialité de réclame humoristique*. Cette gazette est un supplément de la *Tribune Nationale*, journal « d'enquête et d'opinion » qui laisse ses colonnes à ses lecteurs afin qu'ils y exposent librement leurs points de vue. Les publicités fantaisistes qui paraissent dans *La Gazette de Panurge* sont proposées aux annonceurs comme une manière originale de faire passer leur réclame, car elles sont mises en scène dans une petite histoire, ou sous la forme d'un article encyclopédique : le faux est voisin du sérieux, provoquant un mélange comique qui doit être favorable à la marque. Dans la rubrique des pastiches de La Rochefoucauld, on lira par exemple : « L'élévation est au mérite ce que le 'Yaourt Nestlé' est à un bon repas ». De la rubrique « Encyclopédie. De toutes choses nécessaires à connaître, renouvelée du Latin Plinius, de Denis Diderot et du

victorieuses contre les envahisseurs qui constituaient certainement, pendant l'Occupation, un espoir très vif, enfin parce que le géant représente un mythe français des plus solides, en qui chaque Français pouvait, en cette époque troublée, se reconnaître avec fierté.

Sieur La Rousse, par « Frère JEHAN DES ENTOMMEURES, savant Thélémite », nous retiendrons deux exemples, dont l'orthographe pseudo-ancienne, notamment, fait sourire :

> BANYULZ. – Moult sucrée et charmante liqueur qui esjouit les entrailles, ravigotte bellement les souffreteux et chasse les mélancholieuses pensées. Pour le meilleur à 7 fr. la bouteille, écrire : 'MASPY', 107, Boulevard Magenta, Paris.
>
> QUENELLE. – Savoureuse viande, hachée menuz et tournée en chétives boulettes. Les plus friandes, dist Hérodote, sont les dénomées '*Quenelles Petit Jehan*' (*La Gazette de Panurge*, 1921, n°1, p. 231-232)

Un journal qui se nomme Panurge doit donc divertir ses lecteurs. Il n'est pas jusqu'aux petites annonces matrimoniales qui ne soient concernées : *Panurge. Du rire, de l'humour, de la satire*, hebdomadaire de 1948, propose à ses lecteurs un espace « rencontres » qu'il envisage ainsi :

> Bien sûr, Panurge ne peut accepter que de futurs conjoints ayant bon estomac et gracieux sourire ; les personnes atteintes d'hypocondrie ou de neurasthénie n'ont aucune chance auprès de nos lectrices et lecteurs. Panurge rit et veut que tous ses amis soient gais, aussi sommes-nous certains que tous les couples unis sous la houlette de Panurge prépareront à notre pays une génération de bons et joyeux vivants (9 décembre 1948, n°1, p. 11)

La voix riante n'est pas dénuée d'excentricité, remue le paradoxe avec délectation, et pratique le calembour sans se donner de limites. Le même journal, qui s'inscrit dans la veine satirique du *Canard Enchaîné*, fait figurer sur sa une des formules telles que « Madame Tchang Kaï Chek... sans provisions ». Quand les articles ne sont pas signés Panurge ou Jehan des Entommeures[9], on trouve des noms humoristiques, comme Sui-Gene Eric ou Camera Tatouille. Les jeux fondés sur le paradoxe envahissent les colonnes du journal, comme en témoigne le règlement de ce concours de dessins :

> Un concours de Panurge. Le meilleur dessin de la semaine.On publie souvent des dessins 'sans légende'. 'Panurge' publiera chaque semaine UNE LEGENDE SANS DESSIN. Aux dessinateurs humoristes et caricaturistes en herbe de s'exercer. Qu'ils envoient à 'Panurge' un dessin illustrant la légende proposée (...). Chaque concurrent peut adresser autant de dessins qu'il lui plaît (...). Première légende proposée :
>
> SANS LEGENDE
>
> (*Panurge. Du rire, de l'humour, de la satire*, 9 décembre 1948, n°1, p. 3)

[9] Dans ce type de presse, frère Jean est souvent cité dans le cortège de Panurge, comme l'autre joyeux luron rabelaisien.

Les chroniques amusantes mises au compte de Panurge peuvent néanmoins, dans des écrits qui paraissent à première vue légers, se transformer en moqueries plus acerbes. Dans un ouvrage anonyme de 1871, intitulé *Chroniques de l'Abbaye de Thélème*, Panurge évoque sa « ménagerie » ; celle-ci est composée des âmes confuses, qui par la métempsycose se sont logées dans le corps du premier animal venu. L'ensemble est divertissant jusqu'au moment où le dialogue du héros avec un crapaud se déroule ainsi :

> P -- Vous avez la tête de quelqu'un ? C -- De Louis-Philippe. P -- Le menton ? ? C -- napoléonien (...) P -- Pourquoi êtes-vous couleur vert-pomme ? C -- Je me suis fait teindre pour plaire à la gent féminine. P -- Alors vous avez dû être paillard et dévôt ? C -- En diable. (...) P -- Vos opinions politiques ? C -- Argentifères. (chapitre 2, p. 95)

La pratique du portrait-charge nous amène à la seconde fonction évoquée plus haut, la fonction d'audace attachée au nom de Panurge. Se réclamer de Panurge permet de braver les interdits, de passer les limites du bon goût et des convenances, de s'adonner à la grivoiserie[10]. Le nom évoque l'innovation sans préjugés, et permet dans cette mesure de tenir des discours provocateurs à l'égard des institutions. Un exemple intéressant nous est fourni à ce titre par *Panurge*, une pièce de théâtre de Paul Demasy, parue en 1935 dans *Les Œuvres Libres*, revue qui « ne publie que de l'inédit », comme le clame son slogan[11]. La comédie en trois actes est directement inspirée des questions politiques du moment, à savoir notamment la montée des extrémismes et la Révolution d'Octobre. Cette fable chante les vertus du pacifisme et appelle à la rénovation des institutions. C'est justement Panurge qui est le porte-parole de ces doctrines et qui, par son éloquence, met la foule de son côté. L'histoire le fait venir de France en Utopie, où il expose ses idées. Mais alors qu'il harangue la foule, les gendarmes sont annoncés par un guetteur :

> Un homme -- Vingt-deux ! V'là les flics !
> Panurge -- Merci ! très peu pour moi ! (il veut partir) Tout ce qu'on voudra, mais je ne veux pas voir ces gens-là ! (...) J'em... les flics (...) mais je ne veux pas être em... par eux. (...) Les flics ont des brownings et je n'ai que ma langue.

---

[10] Les *Contes à Panurge* de Jean-Louis Dubut de Laforest (Paris, E. Dentu, 1891) contiennent en effet des histoires galantes, récits d'aventures scabreuses, polissonneries en tous genres, où il est bien entendu question d'adultères dans lesquelles les maris sont cocus.

[11] *Les Œuvres Libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit*, Paris, Fayard, n° 167, mai 1935. Le nom de Panurge peut être directement lié à l'idée de l'inédit. En témoigne une revue littéraire anglaise récente (1985) publiant des nouvelles et poésies d'auteurs inconnus : elle se donne pour nom *Panurge* pour marquer son esprit « tolérant et non partisan (...) encourageant toutes sortes de genres littéraires courts et bien écrits (...) par des talents montants et prometteurs plutôt que par ceux qui sont déjà établis et consacrés par le succès » (n°1, 1985, éditorial ; nous traduisons). La revue est sous-titrée « New writing by new writers », et revendique le refus de « l'establishment ».

La foule - Mais tu sais t'en servir, hé, Panurge ! (p. 88)

Non content de braver l'autorité policière, Panurge se fait ici très nettement le représentant de la *vox populi*, comme chez Rabelais où il incarnait le point de vue des petits : on lui lance, « Vas-y Panurge ! Cause au nom du peuple ! Dis-leur-z-y ce qu'on pense ! (...) Laissez jacter Panurge ! » (*ibid.*). Le héros populaire, dont le discours s'oriente alors vers une tendance anarchisante, relève volontiers le défi :

> Du moment qu'il n'est question que de gueuler, je gueulerai plus fort que n'importe qui. (...) Je vous renverrai chez vous aphones (...). Sur ce terrain là je suis imbattable : Panurge ne craint ni dieu ni diable. (p. 111)

La voix de Panurge a pour rôle de dénoncer les injustices, en jetant bas les masques. Dans la pièce que nous venons de citer, seule la parole de Panurge se permet des exclamations telles que « En France comme partout, Excellence, c'est le pognon qui gouverne » (p. 100) ou encore « Frappez donc le capital, et que le riche paie pour le pauvre ! » (p. 110). Les vérités brûlantes se placent sous le patronage de formules rabelaisiennes placées en exergue : « Par Dieu, je ne vous en mentiray de mot » (rubrique « Pantagruéline Pronostication », signée Panurge, dans *La Tribune Nationale*, 1er juin 1921). La question de l'argent manquant revient dès lors de façon bien prévisible et réellement récurrente, comme chez le Panurge du *Pantagruel*. Cet argent mal distribué incite l'éditorialiste nommé « Panurge » à ironiser sur les misères du contribuable :

> Contribuables attention !
> Voici le moment de faire vos déclarations d'impôts. Sachez exactement quels sont vos droits et vos devoirs. N'oubliez pas que
> 1°) Le transport de la feuille d'impôts est à votre charge à l'aller et au retour. (...)
> 4°) Les fraudeurs sont priés d'indiquer, avec exactitude, le montant des sommes sur lesquelles porte la fraude. (...)
> 8°) Pour tout autre renseignement, s'adresser à qui de droit, qui ne vous les donnera pas.
> 9°) Il est recommandé de se munir d'un tube d'aspirine au moment de rédiger sa déclaration. La dose prescrite est d'un cachet par paragraphe. Le prix du tube d'aspirine ne doit pas être déduit du montant des revenus. (*Panurge. Du rire, de la satire, de l'humour*, n°6, 3 mars 1949, page de une)

Le sujet est une constante : chaque numéro de ce journal l'honore d'un texte ou d'un dessin (pleine page de une du n°1 du 9 décembre 1948). De fait, les billets qui débusquent des scandales politiques ou financiers sont généralement signés « Panurge » dans toute la presse citée. Les éditoriaux les plus engagés s'appellent « Panurgeries », ou s'intitulent

« Le mérinos enragé » dans *Panurge, Hebdomadaire régional politique, littéraire et artistique*, journal gaulliste qui paraît à la Libération à Bordeaux[12]. La voix de Panurge devient celle de la contestation des pouvoirs en place, et se charge de porter les idées d'une presse dissidente. Ainsi, quelques étudiants lyonnais fondent une revue artisanale en 1963 qu'ils nomment *Panurge : journal de sciences et lettres*, pour clamer l'injustice syndicale qui les touche. Ils s'en expliquent dans l'éditorial, en déclarant qu'ils forment un groupe dissident de l'UNEF, démantelé par ce dernier parce qu'ils voulaient rester apolitiques : ils ont pour cette raison été exclus, et traités par le syndicat majoritaire de « vilains déviationnistes brisant le mouvement ». Le *Panurge* qu'ils fondent leur donne, à les croire, la seule tribune qui leur soit autorisée ; ce journal amateur, alimenté de dessins ronéotés, s'est choisi ce nom pour l'indépendance et la libre parole qu'il suppose.

Le nom de Panurge est donc garant d'une voix audacieuse, qui se range aux côtés des démunis, du peuple écrasé ou muselé par de puissantes institutions qui le dépassent. Cette voix, qui se décline en discours, contes ou même en chansons (« Donnez, le peuple est malheureux », signé Panurge, chanson publiée en 1863[13]) est la pierre d'achoppement qui dérange des élites, qui les malmène, et qui paye souvent son audace par l'interdiction qui la frappe. Aussi provocante qu'éphémère, cette presse ne craint pas de dire sa vérité haut et fort, quitte à s'engager dans des polémiques réelles.

La libre parole de Panurge lance en effet des brûlots contre les autorités, assurant dans les textes où elle se manifeste une fonction polémique très importante. C'est par la voix de Panurge que les journalistes se permettront de jeter l'anathème sur certaines positions du gouvernement, sur des choix politiques. Ainsi le plébiscite de Haute-Silésie est violemment mis en cause dans une « Pantagrueline Pronostication » signée « Panurge » de *La Tribune Nationale* :

> Estant de nature non amère et mélancholieuse, je treuve les escrits des journaulx me rester sur le stomach et traicter maintes fois de trinquenilles, fariboles et niaiseries. (...) Sûr que le Boche est contraire et ennemy aux Polonnais que n'est la teigne et cuscute au lin (...) Advisez, amis, si vos yeux ne sont esblouis, qu'il n'est pas la matière à estre gay comme un papegay. (...) Sus mon honneur je m'interroge parfois si ce n'est Triboullet qui conduict par adventure la Respublique de l'Europe & crois que Messer Wilson feroit pis ! (avril 1921)

[12] Ces titres d'éditoriaux deviennent plus réguliers à partir du 6 avril 1946.

[13] Extrait du *Panurge* du 4 janvier 1863, la chanson est imprimée séparément par l'imprimerie A. Varigault à Lagny. Elle est « en vente au bureau central, chez M. Godet, libraire, 9 Place des Victoires, au bénéfice des ouvriers sans travail de l'industrie cotonnière ».

La pseudo-langue du XVIe siècle, quelques formules rabelaisiennes que l'on reconnaît au passage, ainsi que la signature de Panurge, permettent de faire passer les campagnes de dénigrement les plus anti-gouvernementales. La parole du personnage se place ainsi au-dessus des partis, plus que jamais indépendante des pressions et des luttes intestines. Le journal bordelais qui paraît sous ce nom à la Libération revendique cette qualité, tout en exprimant une haine revancharde envers l'Allemagne nazie, brocardée par des dessins et des formules dans chaque numéro[14]. Panurge est le pseudonyme derrière lequel s'abritent les scripteurs lorsque les idées qu'ils expriment peuvent représenter un danger – nous avons illustré cette fonction du personnage, « excuse » pour Rabelais, dans notre dernier chapitre. Le nom a cette vertu dès le début du XVIIe siècle, lorsque des libelles sont publiés anonymement pour protester contre la politique de la régente Marie de Médicis : la *Conférence d'Antitus, Panurge et Guéridon*, opuscule pamphlétaire publié sans doute en 1614, en cette période agitée marquée par la réunion des Etats Généraux, dénonce par la voix de Panurge les impostures et les discours mensongers des puissants, qui couvrent les pillages pour se protéger, tandis que les victimes, d'honnêtes fermiers, n'ont plus rien à manger. Panurge tient alors un discours pacifiste, et exprime tout son mépris pour les gouvernants qui ne savent pas, ou ne veulent pas, empêcher la guerre civile de faire rage.

Toutefois, Panurge n'est pas seulement celui qui lance des polémiques contre des décisions gouvernementales : sa voix est également employée à mettre en question certaines doctrines. Elle est alors des plus virulentes. *Le Nouveau Panurge* est un ouvrage exemplaire de ce point de vue. Publié anonymement à La Rochelle, sans date, chez Michel Gaillard, un éditeur dont tout porte à croire qu'il s'agit d'un homme de paille, le livre est attribué, grâce à quelques indices disséminés dans le texte, à Guillaume Reboul[15]. L'auteur supposé est originaire d'une famille protestante de Nîmes ; en publiant anonymement à La

[14] Quelques exemples de formules écrites en caractères gras au beau milieu des pages suffiront à comprendre la ligne idéologique que se donne ce journal : « Ils nous ont pris notre vin pendant quatre ans, ils prennent aujourd'hui la piquette », « collaborer avec l'Allemagne est une faute de français ». Le climat de l'épuration s'y fait également sentir, dans des phrases qui ne prennent pas de précautions pour désigner les coupables : « Quoiqu'il passe des drapeaux à l'entracte de son cinéma 'Petite Gironde', M. Sédard n'arrivera pas à nous faire prendre des parapluies pour des parachutes » (écho signé « Le mouton perfide »).

[15] Nous tenons ces informations du livre de L. Audiat, *Essai sur l'imprimerie en Saintonge et en Aunis*, Pons, Noel Texier, 1879 (chapitre I : La Rochelle, p. 30). M. Gaillard, apocryphe, figure en tant qu'éditeur sur des ouvrages entre 1615 et 1623, ce qui permet de dater approximativement *Le Nouveau Panurge*. Une édition concurrente paraît à Lyon en 1616, « jouxte la copie imprimée à La Rochelle », in-16

Rochelle chez un éditeur qui n'existe pas, il a vraisemblablement cherché à faire en sorte que l'on perde sa piste. En outre, le premier discours étant adressé à « Messieurs les Ministres du Dauphiné », le brouillage géographique est achevé. La publication à La Rochelle révèle-t-elle un Panurge protestant ? Pas le moins du monde. C'est un leurre supplémentaire : la biographie mouvementée de G. Reboul nous apprend en effet que ce protestant, après avoir semé la division dans le consistoire de Nîmes, a été excommunié pour avoir abjuré et s'être converti au catholicisme à la faveur d'un voyage à Paris. Plus tard, parvenu à Rome grâce à son mécène le cardinal Baronius, il écrira une satire violente contre le pape, et redeviendra huguenot, avant d'être condamné à mort et exécuté le 25 septembre 1611[16].

L'argument du livre est le suivant : Panurge, le narrateur de l'ensemble, aborde sur l'Isle Imaginaire, où il lui est permis de rajeunir. Pendant l'opération, qui dure un mois, son corps est endormi tandis que son esprit voyage dans l'autre monde. De retour dans ce monde-ci, Panurge raconte son voyage à Thaumaste et Epistémon, en dépeignant les merveilles qu'il y a vues Descendu aux Enfers par le trou de la sibylle, Panurge est accompagné d'un trucheme .. et se rend dans chaque ville ; il y contemple les suppliciés. Chose étrange, ce sont tous des réformés notoires, comme Théodore de Bèze, condamné, parmi les Sodomites, à recevoir un fer rouge dans le fondement ; tout en purgeant sa peine, il ne cesse de maudire un certain Reboul, « parce qu'en se reboultant il avoit aussi reboulté plusieurs autres reboultez » (p. 118), et il promet de s'en venger dès qu'il le rencontrera. Juste après cette ville nommée Luxure, Panurge bénéficie au chapitre 14 d'une faveur de Proserpine qui lui accorde des autorisations inattendues pour visiter certaines chambres secrètes. Parmi ces privilèges, figure celui, insigne, placé au centre de l'ouvrage, de se rendre dans la cellule où l'on tient enfermé « le thresor de l'heresie », Luther et Calvin. La visite est édifiante. Elle commence par une longue description de la colonne de section carrée, de marbre noir, sur laquelle sont juchés les deux protagonistes condamnés à s'entre-dévorer à coups de dents pour l'éternité (leur chair renaît « aussi villaine que jamais » à mesure qu'elle est déchirée). Sur les quatre faces de la colonne figurent les peintures de quatre allégories surmontées de leur nom : Ambition, Paillardise, Inobedience, et Liberté

(BNF : RES-Y2-2154, et RES-Y2-2155 pour l'édition de La Rochelle, RES-Y2-2156 et RES-Y2-2157 pour l'édition lyonnaise).

[16] Voir *Nouvelle biographie générale* de F. Hoefer, Paris, Firmin Didot frères, 1862, t. 41.

de conscience ou Témérité. Comme Panurge a l'autorisation de parler à ces « mangeurs de chair pourrie », il les interroge en ces termes :

> O Luther, ô Calvin, respondez à mon dire
> Je veux sçavoir de vous l'estat de cest Empir
> Qui vous a logez là, d'où vous nait ceste faim,
> Qui vous fait l'in à l'autre estre tant inhumain ?
> Respondez, respondez, soyez moy veritables
> Que je cueille de vous quelques discours notables,
> Qui vous fit revolter, et l'Eglise quitter ?
> Fut ce le saint Esprit, ou si fut Lucifer ? (p. 124)

On pourrait supposer que la voix de Panurge propose là une tribune qui va permettre aux Réformateurs d'exposer leur doctrine. Leur réponse, décevante de ce point de vue, consiste uniquement dans la répétition du dernier mot prononcé par leur interlocuteur : « Lucifer ». Ensuite, ils ne répondront plus que par « nenny » à toutes les questions que posera Panurge (par exemple : « devons nous observer le caresme ? Nenny »), ce qui permet à l'auteur d'exposer toutes les idées de la réforme comme des idées négatives. Ce qui paraissait pouvoir être une tribune protestante s'avère en fait une accusation sévère. Panurge, après avoir entendu ces réponses, s'adresse à Luther et Calvin, et indirectement au lecteur afin de le mettre en garde. Il ne mâche pas ses mots :

> Perdus, contentez vous d'estre perdus, et ne faites perdre les autres. Damnez, ne soyez plus la cause de la damnation des autres. Ha, traitres, desloyals, perfides, carnassiers, libertins, ambitieux, n'aurez vous point quelque remors de conscience, quelque pitié, quelque compassion de voir qu'a vostre occasion descendent tous les jours ça bas tant de pauvres Ames ? Envoyez, envoyez vostre Mercure consistorial la haut en l'autre monde, et escrivez voz patentes aux quatre coins de la terre, je diz aux lieux et provinces, ou vous avez semé vostre zizanie : et sur tout aux François, que la religion que vous leur avez reformée est toute difformée. Advertissez les de la peyne que vous, et tous les vostres qui sont ça bas souffrent : afin qu'ils quittent ceste reformation nouvelle : qu'ils se despoüillent de ceste damnable heresie : (...) que secoüant casaque toutes ces erreurs, ils tournent casaque de l'autre party : qu'ils se jettent en sauvegarde de l'ancienne Eglise, puis qu'il n'y a au monde aucun azile plus asseuré. (p. 127-128)

Le discours de la Contre-Réforme s'exprime sans nuances, très radical. Dans le même souffle, Panurge s'indigne du mensonge et de l'obstination des deux individus, qui sont restés fixés sur la même réponse, négative, et qu'aucun argument ne peut fléchir. Le ton, là encore, est extrêmement virulent :

> Canaille que vous estes ; estre en la peyne que vous estes ? souffrir la peyne que vous souffrez : se manger l'un l'autre comme des Cannibales, (...) et encores mentir impudemment comme vous faites, vendre la foy en un si faux poix, et meschante mesure : voiler la verité d'un ombre ? trahir son Dieu, faire

> banqueroute à l'Eglise, nourrir ainsi les pauvres Ames d'erreurs, pour les faire precipiter en ces abismes, et vous sçavez bien que tout ce que vous dites, la foy que vous prechez, la loy que vous soustenez, l'Evangile que vous annoncez, que tout cela est faux : que ce n'est que mensonge, qu'erreurs, et heresies. (*ibid.*)

Panurge s'adresse ensuite aux amis qui l'écoutent, et regrette que ses discours, pourtant si clairs, n'aient pas eu gain de cause sur ces esprits obstinés :

> Helas mes amis encores que je fisse ces belles remonstrances à ces hommes impies, je ne profitay rien : leur cœur est un vray marbre d'obstination, et leur plus forte raison negative.
>
> *C'est combattre les vents, c'est peindre dessus l'onde*
> *C'est parler aux rochers, pour avoir un nenny.* (p. 129)

Après cette rencontre, les occasions se multiplient de discréditer « l'hérésie », et de prévenir le lecteur contre les dangers qu'elle comporte. Les termes sont forts :

> L'Heresie en apparence à le regard fort doux & charmant, la voix pipeuse & attrayante, d'autant qu'elle ne chante que liberté, fais ce que tu voudras : mais au surplus, ce n'est que defformité, ses habits mesmes et les plus precieux, ne sont qu'une rapsodie et repetasserie de plusieurs sectes qui ont fini malheureusement. Aussi sa demeure n'est qu'un Carypde ou Capharé rocher, ou à la fin celuy qui en est pipé & charmé fait naufrage (p. 160)

Panurge parle de la réforme comme de « ce malheur modernement arrivé en la France, ceste peste, ces guerres, ceste hérésie », et il en lit la recette dans un grimoire qu'il découvre dans la ville des Universités. Là encore, les termes sont choisis pour déconsidérer cette religion et la traîner dans la boue. En somme l'hérésie, terme désormais synonyme de la Réforme, est composée d'un concentré des sept péchés capitaux, et d'autres encore viennent leur donner du piquant :

> Recipé, 3. l. de graine d'Ignorance, et les pillés dans le mortier d'Opiniatreté puis, 2. l. de graisse d'Incontinence, avec 6. onces du lard de Concupissence, que vous ferés fondre au feu d'Inobedience. Apres prendrés, une bonne poignee d'Ambition, deux dragmes de Vanité, autant d'Avarice, que vous jetterés dans la Cuve de Gourmandise, laquelle vous tiendres sur les charbons d'Envie, et faudra mesler tousjours ceste mixtion avec le baston de Paillardise, en y adjoustant les poudres et graisses de dessus. Puis ces choses estant bien et deüement composées et incorporees, ce que vous cognoistrés si la mixtion s'attache à la langue de mensonge, vous la tirerés à part, et prendrés 3. quarts de Medisance 2 de Blaspheme, et tirant un nouveau feu du bouclier de Mars, avec le Fusil de Belonne, vous bastirés un grand feu de Sedition, que vous soufflerés perpetuellement des soufflets de Rebellion, jusques à ce que vous en ayés tiré la quintessence des demolitions. Puis choisirés 2. poignées de Sigües, 3. Daconit, 4. d'Helebore, les os d'un Ciron, les cervelles d'un Enclume, les trippes d'un Landier, les plumes d'une chauve-Souris, une douzaine de langues de Limaçons, les pieds de l'oyseau dit Manuque, le poil d'un œuf, et jetterés toutes ces choses

> dans l'alambic de cautelle ; que vous couvrirés pour un certain temps du voille de Morphee, à la chambre de taciturnité, sous les rideaux de Silence, et avant que les descouvrir, jeusnerés pour le moins une nuit, entiere. Puis tramperés dans l'eau qui distillera de c'est alambic, les glaives de vostre malice et puis en hacherés tout le demeurant, et le meslant avec les drogues que dessus les paistrirés ensemble, et jetterés le tout dans la fournaise de liberté de conscience : de laquelle mixtion chacun de vous prendra tant seullement le poix d'un escu, et en mesme temps que l'aurés avalé, vous voilà heretique bien asseuré. (p. 209-211)

La préparation et ses ingrédients montrent que l'hérésie est hautement venimeuse, elle est considérée comme un poison. Les individus qui y ont goûté sont condamnés pour l'éternité, et entrent dans le cortège des fils spirituels de Caïn, que Panurge énumère tels qu'il les trouve dans un registre des « chronologies infernales ». Comme Calvin arrive en 55e position, il est prouvé que son nom signifie en fait « le cinquante-cinquième Caïn », car si on retire du centre de son nom les lettres L et V, qui en chiffres romains signifient 55, les lettres restantes forment le nom de Caïn. Il est donc montré ainsi que les Calvinistes reproduisent les erreurs funestes de Caïn. De la liste infernale qui recense les descendants de celui-ci, nous retiendrons un personnage qui apparaissait chez Rabelais dans le prologue du *Quart Livre*, Pierre du Coignet[47]. Il figure ici au 48e rang, pour avoir dégusté du brouet d'hérésie décrit plus haut :

> 48. En l'an 1329, parut maistre Pierre du Cugner, Advocat du Roy à Paris ; mais par ce qu'il n'avoit pas assez avalé de la composition de nostre heresie, il fut vaincu, et gist son simulachre au coing du cœur de nostre Dame de Paris, et son ame en nostre ville de Paresse, au logis d'Ignorance. (p. 237)

Cette féroce dénonciation des thèses réformées, placée dans la bouche de Panurge, s'achève sur une exhortation à la concorde civile. Le rusé Panurge, ayant fait l'expérience de l'obstination des Réformés, considère qu'il vaut mieux tenter de les convertir par la douceur, plutôt que par des discours radicaux et violents. Ainsi se manifeste l'ultime arme du discours de ce personnage, la ruse (« ne sçavez vous pas qu'on prend tousjours plus de mouches avec un peu de miel qu'avec un pot de vin aigre ? », p. 249), secondée par l'éloquence persuasive. Le héros se réclame finalement de « Henry le grand » – Henri IV – dont il célèbre les vertus de « l'Edict de Pacification ». Mais le grand roi est mort, et

[47] Dans le prologue de Rabelais, Pierre du Coignet était pris comme comparant pour régler le différend des deux Pierre (Gaillard et Ramus) dont les disputes incessantes agacent Jupiter ; était alors rappelée la mésaventure « Pierre du Coignet, puni par le clergé qu'il avait osé attaquer en justice. Le malheureux avait été condamné à avoir son portrait représenté dans la pierre pour y moucher les chandelles, dans une enseigne de Notre-Dame de Paris. Il est remarquable que dans cette œuvre apocryphe Panurge creuse le chemin de celui qui devint une « pierre molle »

pendant la Régence, Panurge souhaite que l'agitation cesse, il imagine donc des solutions pratiques aux troubles que traverse le royaume.

Le pamphlet du *Nouveau Panurge* est d'abord très déroutant parce qu'il éparpille la voix du héros au point de déconcerter celui qui y cherche un message précis. Donnant la parole à ceux qu'il appelle des hérétiques, Panurge dénonce ensuite leurs excès. Si elle accuse ensuite leur opiniâtreté, n'est-ce pas encore un leurre, destiné à être lu au rebours comme l'éloge de la foi indéfectible des protestants ? Panurge conseille de recourir à la conversion des réformés – cependant la seule tentative qu'il ait faite dans ce sens (tenter de convertir Luther et Calvin en personne) était évidemment vouée à l'échec. Faut-il donc prendre ces exhortations au second degré ? A quel camp profite finalement cette parole paradoxale ?

Quelles que soient les réponses apportées à ces interrogations, que les questions se posent. En cela, la voix du « Nouveau Panurge » est fidèle au personnage rabelaisien, en raison précisément du paradoxe qui rend le sens des discours prononcés parfois problématique. Enfin, nous souhaitons retenir la présence de Pierre du Coignet, la troisième des « trois pierres mortes » dont on fait les fours en Limousin[18]. Le « Nouveau » Panurge, qui rencontre ce Pierre couché sur le papier, montre que le nom de Panurge est demeuré une pierre vive, encore capable d'allumer les feux de faction bien après la disparition de son créateur. Qu'elle soit drôlatique, satirique, grivoise ou polémique, la voix de Panurge conserve son essentielle singularité pour résonner, intacte et vive, jusqu'au XXIe siècle.

[18] D'après le Priape du prologue de Rabelais : voir Qpr, 528

CONCLUSION

« Hors toute intimidation, je mectz ma plume au vent » (Qpr, 520)

« Vous aurez ma plume, vous n'aurez pas ma peau »
(devise du *Canard Enchaîné*, 1915)

L'éloquence et le masque

Panurge, ce personnage sans constance, pourrait être défini par ses revirements, ses métamorphoses, son infidélité à soi-même. Il ne s'agit pas cependant de prendre la mobilité de son statut en mauvaise part, et moins encore de considérer qu'il n'y aurait là que gratuité vouée à alimenter une esthétique de la surprise ou de la fantaisie. Cette image changeante que la plume de Rabelais se charge de faire évoluer offre la possibilité d'une situation d'énonciation toujours imprévisible, donc tout à fait exceptionnelle. Caméléon en diable, Panurge n'est « personne » en particulier, se parant des discours de tous, expérimentant nombre de « parlures » sociales ou culturelles de son temps. La langue est le

premier sujet de perplexité, et son élection ne va pas de soi. Si Panurge parle français, c'est qu'il le veut bien, et que la décision en est prise explicitement dans le texte. Sa langue une fois définie, la parole s'avère inassimilable à une tendance identifiable, elle ne suit aucun discours construit ou accrédité. De fait, elle s'ingénie à détourner les différents types de discours, de manière à les rendre méconnaissables et à leur faire dire ce qu'ils n'ont pas coutume de laisser paraître. L'exercice du pastiche et une aptitude prononcée pour la sornette caractérisent le personnage : Panurge est façonné par Rabelais comme un beau parleur qui ne se contente pas de se parer de son éloquence. Le discoureur sophiste s'en sert également dans la fiction comme d'un attribut essentiel, comparable à l'épée et au destrier du héros épique. Chevalier armé seulement de ses paroles, Panurge fait tourner le monde romanesque au rythme de ses incartades, au bruit de ses discours rians ou colériques. Il est ainsi capable de renverser les points de vue les plus légitimes, les plus sérieux, les moins contestables, à l'aide d'une moquerie facile ou au gré d'une finesse rhétorique. Sa parole, farceuse, exubérante, est celle d'un vaurien ou d'un fou. Qui songerait dès lors à lui accorder le moindre crédit ? Bien plus, qui oserait soutenir que le filou porte la parole de Rabelais ? L'auteur est rapidement mis hors de cause, bientôt disculpé : la parole de Panurge, par trop cousue de balivernes, se détache de la sienne. Il s'agit bien de la parole insensée et peu vraisemblable d'un être de fiction. Sa liberté absolue lui est conférée par l'imaginaire propre au roman, qui renverse le vrai, et à sa suite les valeurs du monde réel.

« Nemo loquitur » : la parole de Panurge est un masque linguistique qui se reconnaît comme tel. Le personnage assume et défend, en particulier dans le *Tiers Livre*, des déguisements singuliers, des prises de position injustifiables et foncièrement personnelles, puisque personne d'autre, dans le monde pourtant étrange que ménage la fiction, ne les partage. Certains discours semblent prononcés à tort, hors de propos, et pourtant les solutions avancées par Panurge dans ses interprétations contestables et ses décryptages charlatanesques sont paroles d'or ; à l'entendre elles sont aptes à résoudre les énigmes du monde. Qu'importe si le point de vue du héros est choquant, ou si personne ne l'approuve : Rabelais le fait figurer dans ses livres, lui donnant autant, sinon parfois plus d'importance qu'à celui des personnages dits sérieux. L'éloquence bavarde, brillante, ou creuse du Nemo rabelaisien tient une place de choix dans le roman, car elle fabrique un masque qui, comme le faisait la *Stultitia* d'Erasme, ôte avec pertinence tous les masques. La provocation que suppose un tel choix de la part de l'auteur lui permet cependant de faire figurer dans ses

romans une parole paradoxale, dépourvue des préjugés qui conditionnent les autres discours, risible certes, mais complice et proche de celle du narrateur anagrammatique Alcofrybas, et qui peut être jugée porteuse d'une forme de vérité. L'auteur avance ainsi protégé par son fou, par ce masque d'histrion fanfaron, de pitre bouffon, dont il est si difficile de savoir s'il faut en rire et le traiter avec dédain, ou au contraire le considérer comme subtil, voire plein d'enseignements.

Le labyrinthe interprétatif, ou comment « avoir son vin »

Au titre des enseignements importants, l'une des leçons qu'il est permis de tirer de cette parole déconcertante touche la question de l'interprétation. Les actes interprétatifs déroutants de Panurge permettent à l'auteur d'organiser, par sa voix, une véritable mise en scène de la variabilité du sens. Selon les livres, le personnage n'a certes pas toujours le même visage. Mais les modifications que Rabelais lui fait subir affectent également le discours : l'observation montre que l'attitude interprétative de Panurge varie aussi en fonction de l'ouvrage.

Dans le premier livre, tout d'abord, ses interprétations se font sur un mode ludique. Elles s'attachent à des objets sans importance, rencontrés au hasard du chemin, comme les murailles de Paris, les lieues de France, ou une bague énigmatique, qui suscitent la curiosité amusée de son compagnon le géant. D'autres explications données sous la forme d'interprétations, dans le même livre, relèvent encore davantage de la faribole, ou du jeu de devinettes, comme la fameuse histoire de la couille longue des *fratres*, qui représente, à sa manière, une lecture interprétative du monde.

Dans le *Tiers Livre*, l'interprétation intervient sur un terrain que l'on pourrait oser qualifier d'« existentiel », puisqu'elle est mise au service d'un choix de vie : elle est chargée de décrypter des signes en vue d'une réponse à la question du mariage de Panurge. A la différence de ce qui advenait dans le *Pantagruel*, l'interprétation est alors lourde de conséquences. La solution qu'elle fournira est en effet censée entraîner *ipso facto* une décision qui influera sur la trame du roman. En ce sens, l'enjeu de l'exercice interprétatif, et des querelles que ce dernier suppose, est en réalité d'ordre narratif. Il est de ce fait âprement discuté, le protagoniste essentiel étant tout à la fois juge et partie. Le « bricolage » herméneutique auquel se livre Panurge n'hésite pas à mettre à profit toutes

les ressources de son agilité intellectuelle, voire de sa mauvaise foi, afin de détourner les lois sémantiques, ou de forcer les passages sémiotiques, pour trouver des arrangements avec le sens. La voix interprétative de Panurge a recours à toutes sortes d'artifices, si bien que l'interprétation qui en résulte ressemble davantage à une somme de fantaisies qu'à une discussion sérieuse. Même si la méthode des interprètes, ainsi que le commentaire qui en est issu, sont traités, dans le *Tiers Livre*, sur le mode de la farce, la voix panurgienne a le mérite de mettre en doute l'univocité du sens. Les gloses de Panurge roulent le tonneau fictil de tous les possibles sémantiques, dénichant même des significations totalement étrangères au contexte dont il est question, obtenant des solutions dont la drôlerie tient à l'invraisemblance. Le rebours, devenant loi de fonctionnement, n'est pas sans rapport avec le comique de répétition. L'attitude questionnante de Panurge, qui s'emploie à remettre en question systématiquement les interprétations d'autrui, le rapproche cependant aussi de l'image idéale du lecteur tracée par Rabelais dans ses prologues. La voix de Panurge prend une nouvelle orientation, s'assimilant à une voix de lecteur critique qui entend n'être dupe d'aucun discours, d'aucun compromis. Rien n'arrête sa contestation.

Les commentaires panurgiens du *Quart Livre* interviennent dans un contexte où le discours interprétatif pèse d'un poids nouveau. Le ton a changé, l'interprétation se déplace sur un terrain politique, et le discours que Rabelais prête à Panurge n'en paraît que plus audacieux. Le contexte est en effet lourd de menaces. Les interventions du glossateur se font plus rares, mais se mêlent de situations graves. L'épître adressée à Monseigneur Odet cardinal de Chastillon exprime le découragement de l'auteur de 1552 qui n'est plus libre de s'exprimer sans craindre les foudres de la censure, et qui redoute de devoir choisir le silence, tant chaque parole qu'on peut supposer non conforme à la voix officielle représente un risque insensé. Manifestement, la parole interprétative du rebours qui était celle de Panurge dans le *Tiers Livre* s'apparente à présent à un virage dangereux, source de malentendus aux conséquences potentiellement funestes. Un discours déviant, intervenant sur ce terrain miné, s'expose à être puni. Une erreur d'interprétation fait aussi condamner le commentateur imprudent pour hérésie, et le mène au bûcher. L'interprétation panurgienne s'ingénie pourtant à ne pas dévier de sa ligne contestataire, de sorte que le personnage devient véritablement celui qui dans l'œuvre est porteur de la parole la plus libre, et à la fois la plus insoumise. Ses remarques anti-papistes prononcées au sein même de la Papimanie, et au nez de son chef spirituel Homenaz, montrent assez que le personnage se fait un devoir de formuler la vérité, même si elle n'est pas conforme au

dogme attendu. Son discours n'est entravé par aucune sorte d'opportunisme, et les dangers qu'il brave en prononçant de telles accusations ne lui font pas peur. Sa peur de bouffon reste cantonnée au domaine de l'action. En paroles, sa hardiesse ne connaît pas de limites. La preuve la plus retentissante s'en trouve sans doute dans le dernier épisode du livre, dans lequel Panurge se fait l'artisan d'un renversement radical du sens, transformant, au contraire des « calumniateurs » dénoncés dans l'épître liminaire, le vil en splendeur, et la honte en gloire. Ce mouvement inverse, placé par Rabelais à l'autre extrémité de l'ouvrage, est rendu possible par le discours à rebours de son personnage. Il est certainement teinté d'optimisme. Si les sévères « agelastes », « poinct ne rians » (BD, 703), occupaient le début du livre, le dernier mot est en effet laissé aux éclats de rire du rieur (« Ho, ho, hic », Q67, 701), interprète joyeux de sa propre déconfiture. Tout comme l'auteur dans la *Briefve Declaration*, Panurge est porteur d'un discours qui donne un sens personnel et parfois singulier aux mots, sens dont il est seul garant et qu'il peut ainsi en quelque sorte maîtriser. L'interprétation fonctionne alors comme un discours capable d'éviter ou de résoudre certaines tensions : porteuse d'une vérité quelquefois difficile à faire entendre, elle a quitté le domaine des élucubrations amusantes, sophistes, grandiloquentes, brillantes, pour devenir une arme.

Le *Cinquième Livre*, dont la fin a vraisemblablement été écrite à la même époque que le *Tiers Livre*[1], montre le retour à un ton interprétatif plus léger. Il n'est question que de savoir quel vin l'on préfère boire, si bien que l'interprétation procède de nouveau du divertissement. Par elle s'exprime la joie de la fiction, dans ce qu'elle contient de possibilités illimitées d'invention. Le tonneau ficil est de nouveau d'actualité : « or imaginez, et beuvez », dit la pontife Bacbuc (C42, 829). Si le boire est la métaphore de l'acte de lire, et qu'à l'instar de Panurge – le premier à obéir à l'injonction de la prêtresse – les personnages boivent un breuvage dont ils peuvent choisir le goût selon la fantaisie de leur imagination, cela implique que la glose dépend de la volonté de chacun. L'un boit du vin de Beaune, l'autre de Mireveaux, de Grèce... Chacun, en buvant la même eau, a tout de même « eu son vin » ; l'expression signifie au sens figure que l'on est bien traité, donc que l'on a obtenu ce que l'on désirait[2]. De fait, les gloses saugrenues de Panurge dans le *Tiers*

[1] Voir nos remarques à ce sujet en introduction.

[2] L'expression est utilisée dans ce sens figuré par frère Jean lorsqu'il commente le dialogue qui a eu lieu entre Panurge et Fredon. Alors que le méchant Fredon vient d'avouer, par monosyllabes, que tout

Livre s'efforçaient de faire correspondre les messages entendus à ce qu'il désirait entendre : le personnage a tenté, tout au long du livre, d'« avoir son vin », c'est-à-dire en l'occurrence de faire valoir son point de vue. Or, ce n'est que dans le dernier livre qu'il aura véritablement la possibilité légitime d'imposer l'interprétation qu'il désire, sans que celle-ci semble hors de propos. Le bonheur du futur marié, chanté en vers, est une version ultime de la glose maintes fois ricochée et fredonnée dans le corps du *Tiers Livre*, sans que personne, alors, n'y accorde crédit. Au terme de la quête, les conditions sont réunies pour que cette glose soit enfin écoutée et acceptée par les autres personnages. Nous assistons alors, dans une mise en scène heureuse, au retour de la fonction créatrice du lecteur, lequel est invité à remplir à sa guise la glose du livre qu'il « dévore ». L'exemple de Panurge et des autres personnages de cet épisode persuade que la liberté du lecteur commentateur est entière : elle doit être saisie.

L'histoire de la parole de Panurge semble dès lors aller de pair avec celle des interprétations. La voix du personnage a le rôle de montrer toutes les formes que peut prendre le discours herméneutique. Le *Pantagruel* est le lieu de l'invention burlesque de gloses fantaisistes, qui sont à mettre au compte de la pitrerie du personnage. Dans le *Tiers Livre*, il ajoute toujours une couche interprétative supplémentaire à la suite des commentaires amoncelés, sans tenir compte du sens commun. Dans le *Quart Livre*, il brave l'univocité des interprétations dogmatiques toutes puissantes. Au terme du *Cinquième Livre*, le désir et l'enthousiasme guident seuls une « joyeuse glose » illimitée. Bacbuc précise en effet que l'expérience imaginative gagne à être renouvelée : à chaque fois, si le buveur songe à un nouveau cru, il l'aura sur la langue :

> -- Beuvez, dist Bacbuc, une, deux, trois fois. De rechef changeans d'Imagination tel le trouverez au goust, saveur ou liqueur comme l'aurez imaginé. (C42, 829)

L'interprétation change d'orientation en fonction du désir de l'interprète. Il importe simplement, dit plus tard la pontife Bacbuc, que l'individu soit interprete de son entreprise. Le vin n'est pas le même selon les buveurs, ni le livre selon les lecteurs, dont chaque glose est foncièrement individuelle, ne dépendant que de sa volonté singulière, laquelle peut évoluer d'un moment à un autre au gré de ses humeurs, comme est appelée à varier l'imagination du buveur qui souhaite goûter différentes sortes de vins. Le trajet de la voix

---

hérétique devait être brûlé vif, le bon moine de Seuillé rit et conclut en disant « A [illegible]eure (...) as tu ton vin, pauvre Panurge » (C18, 799).

de Panurge dans l'œuvre s'apparente à la conquête d'une parole – interprétative ou discursive – qui ne dépendrait que du bon plaisir de son énonciateur.

Panurge ne se contente jamais d'une seule interprétation (dans le *Tiers Livre* notamment). Il faut souligner cependant que ses digressions herméneutiques se formulent dans un climat d'euphorie, où le lecteur perçoit l'exercice de style : les joutes des glossateurs construisent des querelles bientôt réparées, et les protagonistes ne sont antagonistes qu'au bénéfice du ton comique que cela engendre. Au fond, le heurt des interprétations qui se superposent en vain ne prend jamais de caractère dramatique, contrairement au ton dont l'affectera plus tard Montaigne lorsqu'il écrira, non sans ironie car il étend cette remarque à lui-meme : « Nous ne faisons que nous entregloser (...). Nos opinions s'entent les unes sur les autres. La première sert de tige à la seconde, la seconde à la tierce. Nous eschellons ainsi de degré en degré »[3]. Le fait que le commentaire fasse partie de la fiction chez Rabelais lui fournit sans doute un cadre d'apparition plus jovial : la machine romanesque alimente une glose infinie, dont l'architecte principal est Panurge, et les variations sémantiques qui en résultent participent au fonctionnement comique de l'ensemble, en accusant les traits des personnages, et en réservant à l'ironie une place de choix.

Une « pierre vive »

Si Rabelais emprunte à l'imaginaire collectif pour transfigurer Gargantua, pour réinventer le petit diable populaire Pantagruel, il leur offre en outre des compagnons nouveaux, parmi lesquels Panurge, créé de toutes pièces en 1532. En formant ce personnage original, l'auteur ne se doute peut-être pas qu'il pose la « première pierre » d'un curieux édifice. La voix que Rabelais donne à ce personnage connaîtra en effet une fortune si considérable dans les siècles suivants que cet héritage consacre réellement la singularité de la parole de Panurge.

[3] Montaigne, *Les Essais*, III, 13, p. 1069

Nous avons rappelé que, dès 1549, le nom commun « panurge » entrait dans le dictionnaire de R. Estienne[4], acte qui élève le personnage de Rabelais au rang de stéréotype. Cette définition prend la suite de la tradition aristotélicienne de la « panourgia », forme d'habileté audacieuse qui pourrait être une qualité de l'homme prudent si elle s'exerçait à bon escient. Le mot « panurge » rentre dans la langue pour désigner tout individu rusé et provocateur, ou dont le comportement coïncide avec la catégorie intellectuelle définie par Aristote. Le phénomène touchera d'autres personnages littéraires que la postérité a consacrés en tant qu'archétypes ou modèles, s'il est vrai qu'on peut dire d'un séducteur invétéré qu'il est un « don Juan » ou appeler « tartuffe » un hypocrite. Ces entrées figurent dans un dictionnaire de noms communs. Lexicalisé peu après sa création, si singulier et déjà commun aux yeux du lexicographe, le personnage de Panurge est sans doute aussi animé que ces « pierres vives » dont il se dit bâtisseur[5] : son image, vive et mobile, luit de diverses nuances – nous avons observé qu'elle était sans cesse changeante dans l'univers rabelaisien – et sa voix si riche reste vivante longtemps après la disparition de son auteur.

D'un siècle à l'autre, l'épilogue a montré que la voix de Panurge résonnait d'échos approchants. Audacieuse, polémique, ou simplement fantaisiste, elle est toujours aussi anticonformiste que celle du Panurge de Rabelais, dont nous avons montré qu'il était si excentrique et insolent qu'il était capable de tout dire. Cette parole hors norme est utilisée comme une arme offensive, pseudonyme des plumes les plus acerbes, aussi bien que défensive, bouclier derrière lequel s'abritent les auteurs qui gardent l'anonymat :

> Au reste toy qui me lis, recorde toy que tu as Panurge en ton logis. Panurge qui porte *un front effronté*, et sur lequel tu peux lire le passe port de passe par tout. Escris pour luy, ou contre luy ce que tu voudras, il portera son nom par tout, voire jusques en l'autre monde, bon pour toy si tu t'en scais servir et en faire ton proffit : *avec mon baston, tu pourras aussi bien assaillir que te deffendre*. Que si ta foiblesse te rend timide, ou si ton courage est par trop lasche à l'entreprinse : donne moy à quelque autre plus hardy et mieux entendu que toy. (*Le Nouveau Panurge*, « Au lecteur » ; nous soulignons)

[4] Voir notre chapitre 8, A3.

[5] En paraphrasant et reprenant d'une part l'*Apocalypse*, XIII, 8, et d'autre part 1 *Pierre*, II, 5, Panurge détourne les textes de leur sens originel et s'exclame : « les beaulx bastisseurs nouveaulx de pierres mortes ne sont escriptz en mon livre de vie. Je ne bastis que pierres vives, ce sont homes » (T6, 370). Rappelons que dans la fiction rabelaisienne, cette expression détournée de son contexte biblique désigne plaisamment aussi les nouvelles « pierres » à l'aide desquelles Panurge proposait dans le premier livre de bâtir les murailles de Paris, à savoir les callibistris des femmes. Le sens, lui aussi très animé, que prend l'expression dans la bouche de Panurge est donc extrêmement espiègle, en ce qu'il célèbre l'union sexuelle en faisant mine de rappeler l'écriture sainte.

Parole courageuse, la parole de Panurge sert ainsi à clamer, grâce à la rhétorique qu'elle sait déployer, toutes les vérités cachées, dans la liberté et l'indépendance les plus intègres. C'est une voix alternative, empruntée par les auteurs de pamphlets ou par une presse généralement politique et satirique, qui nourrit ses colonnes de propos extrémistes.

La voix panurgienne reste donc fidèle, à travers ses multiples et lointains échos, à la création foncièrement singulière de Rabelais. Deux traits, des plus optimistes, nous le rappellent expressément. Si nous avons pu observer d'une part que la peur du personnage rabelaisien est généralement réinvestie dans le refus de la guerre, et les appels au pacifisme, il est vrai d'autre part que les auteurs qui parlent au nom de Panurge ne manquent pas, pour désamorcer certains propos trop engagés qui pourraient les menacer, de souligner qu'il est « au demeurant le meilleur fils du monde ».

ANNEXE

Le lexique grivois

LE LEXIQUE GRIVOIS

Tableau n°1

Mots ou expressions de sens grivois[1] *classés par ordre d'apparition*[2]	*Locuteurs*			
	Panurge	Frère Jean	Narrateur (a-p)[3]	Autre
couilles / couillons / couillu	P14(264) P15(271) 27(310) T8(375 5 oc) C45(935)	T26(434) T28(442)		gouvernantes de Garg : G11(35) Jupiter : Qpr(527) Priape : Qpr(528) Xéno : Q31(611)
penil	P14(264)			
haire (mon pauvre)	P14(266)			
callibistrys	P15(268)		(p)P16(274)	
braquemart /bragmard(t)	P15(269)			
vietdaze / viet d'aze	P15(269)	T28(440)	(a)P7(241) (p)C17(7°4 2 oc)	Jupiter : Qpr(527)
solution de continuité	P15(270)		(p)Q47(648)	
comment-a-nom	P15(270)	T28(443)	(p)Q47(648)	
esmoucher (et dérivés)	P15(270, 22 oc)			
embourrer	P15(271) C45(835)			Carpa : P26(307)
membre	P16(275 3oc) T2(360) T18(407) C27(796)		(a)P1(218) (p)P22(296) (a)G8(25)	Pant : P15(271) Grandg : G6(21) Gargam : G6(21) Xéno : Q31(611)
jouer du serrecropiere	P17(279)		(a)G33(15) (a)P5(231)	
à cul levé	P17(279) T19(411) T46(494)			Priape : Qpr(530)
saccader	P17(279)	G45(123)		
biscoter	P17(279) P23(298) T6(370) T27(437)	G45(123) C28(798)		
arresser	P17 279) (éd 1534)			Pant : P26(307)
bubajaller	P17 279) (var éd 1542)			
en ruyt	P17(279) T27(437)			
en chaleur / chaulde	P17(279) P22(297 les 2 mots)			
besogner	P17(279)			Priape : Qpr(530)
fretinfretaillier un bon coup	P17(279)			
braguette	P19(288) P21(292-295) P26(308) T16(401) T27(437)	G39(108) T28(438)	(a)G9(29) (a)G11(35)	Garg : P3(235)
venir au dessus (d'une dame)	P21(291)			
couvrir (de ma race)	P21(292) P22(297)			
jouer des mannequins à basses marches	P21(292)			
faire un transon de chère lie / chère et demie / bonne chère	P21(292) T31(452) C7(741) C27(795)		(a)P34(337) « chère Dieu sait quelle »	
maistre Jean Jeudy	P21,292)			

[1] Si le mot ou l'expression apparaît dans un sens non grivois, l'occurrence n'est pas retenue dans ce tableau. Les termes métaphoniques sont en caractères gras

[2] L'ordre d'apparition est pris en compte dans le discours de Panurge, choisi comme point de référence. Un autre tableau suit, pour les mots ou expressions de sens grivois n'apparaissant pas chez Panurge. Ceux-ci seront classés dans l'ordre chronologique de leur apparition dans l'œuvre. Tous les mots (panurgiens ou non) peuvent être retrouvés dans un troisième tableau où ils sont classés par ordre alphabétique, et suivis pour certains d'une annotation critique

[3] (a) est précisé lorsque le narrateur prend la parole en tant qu'auteur, c'est-à-dire lorsque c'est Rabelais qui parle ; (p) indique que c'est le narrateur-personnage qui parle, soit Alcofrybas. Pour les autres abréviations, voir la liste figurant après le tableau n°2

	Panurge	Frère Jean	Narrateur (a-p)	Autre
sonner une antiquaille	P21(292)			
trouver les alibitz forains et petitz poullains grenez en la ratouere	P21(292) C29(800 « poullains grenés »)			
bouttepoussenjambions	P21(293)			
baiser	P21(293) T14(393)	Q10(561 2 oc)		
vit / vistempenard	P21(293) T29(444) T38(472)		(a)P1(221) (a)P7(230) (a)Q40(632)	Pant : P13(261)
con	P21(293)			Garg :P3(74)
frotter son lard / lart	P21(293) P15(269 « frotter » seul)	Q9(557)	(a)G3(15)	
mon couteau	P21(293)			
mon sergent	P21(294)			
maistre Jan Chouart (qui demande logis)	P21(295)			
accoler	P21(293-295) T14(393)			
chevaucher	P21(295) P26(307) C7(743)			Epist :P26(307)
faire la combrecelle	P22(296)			
jocqueter	P22(297)			
fanfrelucher	P23(298)			
paillard / paillarder	P23(299) P29(316) T3 (362) T5(369) T12(386) T20(414) T23(422) T26(434) T27(437) Q22(592) C46(838)	T31(452) Q39(630) C27(795)	(p)P16(272) à propos de Panurge (a)G11(35) (a)G21(56) (p)C32(807)	Loupgarou : P29(316) Epist : P30(325) T34(460) C28(797) Rond : T31(450) T33(457)
bellner	P23(299) T12(386 3 oc) Q5(549) C[illegible](813)		(a)Qpr(535)	
garse	P[illegible](298 3 oc) C27(792-796)	C27(796)	(a)G22(64)	
braquemarder	[illegible]4(302) P26(307)			
tabourer	P26(307)	T28(442)	(a)G3(16) « taboureurs »	HTr T25(430) « taboureurs »
sainct Balletrou	P26(308)	C15(760)		
tétins	P27(310) C27(793)	G40(112 2 oc)		
virolet	T2(360) T9(378) T14(394)			
appetitz sensuelz	T2(359)			Pant C28(787)
vases spermaticques	T2(359) T6(370) T26(435) C27(796)			Xéno Q30(609)
génitoires	T2(360) T4(367) T8(375) T27(437) C27(795) T26(433) « génitif »		(a)T1(353)	Xéno Q31(611)
dresser	T2(360) Q12(565)			Eusth : P26(307)
talocher	T6(370)			
dépuceller	T6(370) T12(386)		(p)Q2(541)	
labourer	T7(373) C45(835)	T27(436) « labouraige »	(a)P1(218) «laboureur »	
pelotons	T7(373)		(a)P7(236)	
Priapus	T8(375) Q5(549)		(a)Q38(628) (p)C39(820) « priapisme », « priapiser »	
le pot au laict	T8(375)			
baston	T8(376) T18(406)			
paquet de mariage	T8(376)		(a)P7(237)	
beluter / belutaige	T11(384) T19(410) T26(434) Q44(640)		(p)C30(803)	
saucer son pain (en la soupe)	T12(386)			
ruffien / ruffiennerie	T12(386)			Rond T31(450) Epist C28(797)
bordelier	T12(386)			
tastoner	T14(393)		(a)G11(35)	

	Panurge	Frère Jean	Narrateur (a-p)	Autre
esbatement	T14(393)		(p)T50(503)	Rond : T31(450)
sugcer	T18(406-407 3 oc)			Panzoust : T17(404)
bout (le bon)	T18(179-181) C7(743) C27(795)		(a)C32(807)	Panzoust : T17(404)
félicité de mariage	T18(406)			
chosette / chose	T18(406)		(a)G11(35)	
amourettes / amours	T18(406) « fruit de amourettes »			Rond : T31(450) Carpa : T33(458)
picotin	T18(406)			
à plein guogo	T18(407)			
gluber	T18(407)			
caverneux	T18(408) Q12(565)			Rond :T31(450)
culletant / culleta'ge	T18(407) T26(434) Q25(598) C27(795) C28(798)		(a)P34(337) (a)Tpr(352)	
culletis	T19(410)		(p)C29(802)	
Ithyphalle	T19(410) T27(437)		(a)Q38(628)	
venerien / venereique	T19(410) T27(436) T38(470) C45(835)			ec lim :P6(233) Rond : T31(449-450-452) Pant : C28(797) Epist : C28(797)
cul	T19(411)			
sabouler / sabourrer	T25(427) C45(834-835)			
brimballer	T25(427)			HTr : T25(429)
masculiner / masculer	T26(434)		(a)G3(16)	
roussiner	T26(434) C7(743 : 3oc)		(p)Q52(660) (p)C2(732)	
baudouiner	T26(434 : add 1552) C7(742-743 : 4 oc)		(p)Q52(660)	
culbuter	T26(434)			
brisgoutter	T26(435)			HTr : T25(245)
bas et roydde (opérer)	T27(436) Q5(549) Q49(653)			gouvernantes de Garg G11(35)
copieux	T27(437)			
l'estre (des femmes)	T27(437)			
mon naturel	T27(437)			
Messer Cotal d'Albingues	T27(437) T38(471)			
ferrement	T27(437)			Priape :Qpr(530)
le prime d'el monde	T27(437)			
queue	T28(438) « verte, droite et vigoureuse »			gouvernantes de Garg G11(35)
coucher	T36(464) Q44(640) C27(795)			
revenir	T38(471) « revenu de queue »		(a)G11(3[illegible]) « faire revenir e ure leurs mains »	
mentule	T38(471)	T27(436)	(a)G17(48)	Jupiter Qpr(527) Priape Qpr(530 2 oc)
maujoint	T46(494)			Garg G13(39) Epist P30(325)
sacsacbezevezinemasser	Q5(549)			
estriller	Q9(557)			
accoupler	Q9(558)		(p)P16(274) à propos de Panurge	
lanterner	Q9(559)			
fesses / fessier	Q44(640) Q49(653) C27(795) + « Fessue » T19(410 411)	T28(442)	(a)Tpr(352)	
cons fesser	Q49(653)			
roidir (le bout)	C7(743) /enroiddir P15(269)			
valoir un péché ou deux	C7(743)			
sacquement	C27(795)			
remuement	C27(795) « des fesses »		(p)C29(802) croions'	

	Panurge	Frère Jean	Narrateur (a-p)	Autre
instrument	C27(795)			
trousser	C27(795)			
habiter	C27(795)			Pant : T20(412)
cas	C27(795) : (« penser au jolly cas »)			Fredon : C27(796)
ladre verd	C27(796)	Q66(690) à propos de Panurge		
déduit	C27(796)			Homenaz : Q51(658)
courtaut / courtault	C29(800)			Garg : G12(38)
farbouller / fatrouiller (var.) / farfouiller (var.)	C29(800)			
(trou) mephitique	C29(801)			
corne nerveuse	C29(801)			
esmonder	C29(801)			
débat	C45(835)			
esbat	C45(835)			gouvernantes de Garg : G11(35)
combat	C45(835)		(a)Tpr(347)	diable : Q45(644)
faire les doux accords	C46(838)			
espine / espiner	C46(838 les deux mots)			
monter sus le corps	C46(838)			

Tableau n°2

Termes à connotation grivoise non employés par Panurge[4]	Panurge	Frère Jean	Narrateur (a-p)	Autre
ricquracque			(a)Ppr(215)	
aguille				Eusth : P26(307)
monter jusques sur les dix ou unze heures				Eusth : P26(307)
sensualité		T31(452)	(a)P34(337)	Rond : T31(448)
bestes à deux dos			(a)G3(15) (p)C29(802)	
rataconniculer			(a)G3(16)	
le douzil			(a)G3(16)	
lever les aureilles			(a)G11(35)	
exercer		T27(436) « ta mentule »	(a)G11(35) « sa braguette » (a)Tpr(347) « son penard »	
pine				gouvernantes de Garg : G11(35)
dille				idem
branche de coural				idem
bondon				idem
bouchon				idem
pendilloche				idem
poussouer				idem
vibrequin				idem
teriere				idem
dressouoir				idem
andouille (vermeille)[5]			(a)Q38(628)	idem
caiche		G39(107)		
ad te levavi		G40(112)		
coupler			(a)Tpr(352) (p)Q2(541) à propos de Panurge	
cheville (vivificque)		Q9(559) 2 oc	(a)Tpr(352)	
pistolandier		Q54(666)	(p)T20(412) à propos de Panurge	
consommer (mariage)				Pant T20(412)
coubler				Pant T20(412)
bas et menu populaire Troglodyte		T27(436)		
congnoistre charnellement		T28(443)		
anneau		T28(443 6oc)		
courir l'aiguillette				Rond T32(454)
couilloniforme / couillonique / couilloniquement				Priapc Qpr(528)
gimbretiletolletée				Priape Qpr(530)
emmanchouoir				idem
coingnoir dodrental				idem
coingner				idem (3oc)

[4] Voir note 2

[5] Tous ces synonymes métaphoriques (depuis « pine ») sont employés avec une nuance affective (« ma petite dille », « ma petite andouille vermeille ») par les gouvernantes qui s'amusent à « tastoner » et « exercer la braguette » du jeune Gargantua. Certains trouvent leur origine dans le champ lexical du tonneau (dille, bondon, bouchon) ou de l'outillage (vibrequin), mais l'usage ici obscène de ces mots ne se reproduit pas dans l'œuvre.

Termes à connotation grivoise non employés par Panurge[6]	Panurge	Frère Jean	Narrateur (a-p)	Autre
coingnée				Priape : Qpr(531)[7]
le manche			(p)Q2(541)	Priape : Qpr(531) Carpa : Q9(557)
s'emmancher				Priape : Qpr(531) Carpa : Q9(557)
encoingner				Carpa : Q9(557)
boursavitz			(a)Q38(628)	
saigner		Q54(666)		
faire la folie aux guarssons				Homenaz : Q54(666)

Liste des abréviations

Titres et références
(la lettre est suivie d'un chiffre qui indique le numéro du chapitre, et d'un deuxième chiffre entre parenthèses qui renvoie au numéro de page dans l'édition choisie – pour cette dernière, voir la bibliographie)
P : *Pantagruel* ; G : *Gargantua* , T : *Tiers Livre* , Q : *Quart Livre* , C : *Cinquième Livre* , pr : prologue ; oc : occurrence ; éd : édition , add : addition , var. : variante
Personnages.
Pant : Pantagruel
Garg : Gargantua
Grandg : Grandgousier
Gargam : Gargamelle
Carpa : Carpalim
Epist : Epistémon
Eusth : Eusthène
Xéno : Xénomane
ec lim : écolier limousin
Rond : Rondibilis
HTr : Her Trippa
Outils utilisés pour le tableau n°3
A.Rey : *Dictionnaire historique de la langue française*
BTMF : base textuelle du moyen français (cnrs/inalf)
CNN : *Cent nouvelles nouvelles*
GC : Guillaume Coquillart, *Œuvres*
MdeP : *Moyen de Parvenir*, de Béroalde de Verville
S : L. Sainéan, *La Langue de Rabelais* (t. II, ch. VII, p.293-313)
SJ : *Sermons joyeux* (éd J. Koopmans, 1984 et 1988)

[6] Voir note 2
[7] Le mot « coingnée » apparaît plus tôt dans le prologue du *Quart Livre*, mais c'est sa première mention avec une connotation obscène (voir note 1) qui se situe à la page 80

CLASSEMENT DES TERMES PAR ORDRE ALPHABETIQUE AVEC ANNOTATIONS

Tableau n°3

Termes à connotation grivoise	LOCUTEUR				Notes
	Panurge	Frère Jean	Narrateur	Autre	
accoler	P21(265) P22 T14(393)				Synonyme d'« embrasser ».
accoupler	Q9(558)		(p)P16(274) à propos de Panurge		
ad te levavi		G40(112)			Début d'un psaume, signifiant « Vers toi j'ai levé », (désignation facétieuse du phallus) La citation en latin fait mieux ressortir la dernière syllabe, équivoque
aguille				Eusth P26(307)	aiguille de la pendule qui monte vers 10 ou 11 heures, métaphore de l'érection masculine.
amourettes / amours	T18(406) « fruit de amourettes »			Rond T31(450) Carpa T33(458)	
andouille vermeille			(a)Q38(628)	gouvernantes de Garg G11(35)	Terme métaphorique employé dès le XVe s. ; on le trouve notamment dans le *Grand testament* de Villon et dans le MdeP
anneau		T28(443 6oc)			Désigne, par analogie de forme, l'orifice du sexe féminin
à plein guogo	T18(407)				Mot de la famille de « gogue » (gaieté, bonne humeur) ; « goguelu » joyeux, plaisant, gaillard, bouffon, mot adressé à Panurge par Grippeminaud (C13), et qui signifie aussi présomptueux ; « goguette » : propos joyeux.
appetitz sensuelz	T2(359)			Pant C28(797)	L'un des rares termes abstraits
arresser	P17(270) (éd 1534)			Pant P26(307)	Terme militaire, signifiant littéralement 'mettre la lance en l'« arrest »' (pièce de l'armure qui servait à appuyer la hampe), donc au figuré 'dresser' (en parlant du sexe en érection) En 1542, l'occurrence de Panurge est remplacée par « bubajaller »
baiser	P21(283) T14(393)	Q10(581 2 oc)			cf SJ pour rire, v.67
bas et roydde (opérer)	T27(436) Q5(549) Q49(653)	G39(107) roydde seul		gouvernantes de Garg G11(35)	Locution empruntée au vocabulaire du jeu de paume.
baston	T8(376) T18(406)				Les deux seules occurrences dans le sens métaphorique de sexe masculin se trouvent être prononcées par Panurge Les 70 autres, réparties dans l'œuvre entre les différents personnages, ont le sens usuel de morceau de bois. cf SJ pour une nopce (v 25) et pour rire (v.58)
baudouiner	T26(434 add 1552) C7(742-743 4 oc)		(p)Q52(669)		Au sens propre : saillir, en parlant des baudets. Dans le *Grand testament* de Villon, le coït est aussi appelé « jeu d'asne » (voir infra « vietzdaze »)
beliner	P23(299) T12(388 3 oc) Q5(549) C35(813)		(a)Qpr(537)		Au sens propre : faire comme les béliers. Rabelais en tire des dérivés : « belinaige » et « belinier » (débauché) Ce pourrait être aussi un italianisme (« belin » en dialecte ligure : membre viril).
beluter / belutaige	T11(384) T19(410) T26(434) Q44(640)		(p)C30(803)		Terme de boulangerie qui signifie au sens propre « tamiser ». Déjà employé au figuré dans la poésie galante du XVe s., il évoque tout acte mouvant
besogner	P17(270)			Priape Qpr(539)	Le mot a le même sens érotique dans le MdeP, où il est associé à « travailler ».
beste à deux dos			(a)G3(15) (p)C29(803)		S signale chez Plaute l'expression « quadrupedantem agere » : « faire la bête à 4 pattes » La « bête à deux dos » est une métaphore très usuelle au XIVe s. (Eustache Deschamps), au XVe s (GC, farces, mystères, CNN, SJ plaisant, v 112), au XVIe s. (MdeP) Notons que Panurge n'emploie pas cette image peu originale
biscoter	P17(270) P23(293) T6(370) T27(437)	G45(123) C28(798)			Dérivé poitevin de « biscot », chevreau « Biscoter » signifie donc « sautiller » (proprement : faire des cabrioles) Dans d'autres textes, on trouve la variante « bistoquer » dans le même sens
bondon				gouvernantes de Garg G11(35)	La bonde du tonneau, c'est-à-dire aussi bien le trou

					par lequel on remplit le tonneau que la pièce de bois qui le bouche (ce mot désigne le sexe masculin chez Rabelais, le sexe féminin ou le nombril dans le *Monologue Coquillart*)
bordelier	T12(306)				Individu qui fréquente les lieux de débauche
bouchon				gouvernantes de Garg G11(35)	Pièce entrant dans un trou pour le boucher (lexique vinicole, comme bondon et dille).
boursavitz			(a)Q38(628)		Bourse à vits : le bas-ventre.
bout (le bon)	T18(406) C7(743) C27(795)		(a)C32(807)	Panzoust T17(404)	Substitut classique pour phallus.
bouttepoussenjambio ns	P21(293)				Mot-valise composé des trois verbes très évocateurs « bouter », « pousser » et « enjamber ».
braguette	P19(288) P21(292-295) P26(308) T16(401) T27(437)	G39(108) T28(438)	(a)G9(29) (a)G11(35)	Garg P3(225)	« braguette » signifie sexe par métonymie (le contenant pour le contenu) 11 fois, sur 61 occurrences au total dans l'œuvre ; les autres occurrences désignent la pièce de vêtement.
branche de coural				gouvernantes de Garg G11(35)	Métaphore (domaine végétal) évoquant par la forme et la couleur le sexe masculin.
braquemarder	P24(302) P26(307)				Exercer son braquemard (voir ce mot).
braquemart / bragmard(t)	P15(269)				« braquemard » est employé ailleurs dans l'œuvre à 5 reprises dans le sens militaire le plus courant d'« épée », ou de « sabre » : ces emplois de Panurge sont les deux seules occurrences à connotation sexuelle, comme métaphores désignant le sexe masculin.
brimballer	T25(427)			HTr T25(429)	Au sens propre : sonner violemment les cloches. On trouve ce verbe dans le SJ de l'andouille (v.143).
brisgoutter	T26(435)			HTr T25(429)	Variante propre à Rabelais de « biscoter » (voir ce mot). D'après S, le mot renverrait à un primitif « brisque » : chèvre.
bubajaller	P17(279) (var éd 1542)				Mot-valise selon S : « bubaler » : faire comme les buffles + « jaller » : jouir. Variante de « arresser ».
caiche		C39(107)			Terme issu de l'italien « caccio », le membre.
callibistrys	P15(269)		(p)P16(274)		Mot désignant le sexe féminin, déjà connu en Moyen Français, composé selon S de « caille » (oiseau) et « bistri » (cheville de bois servant à boucher une barrique).
cas (joly)	C27(795)			Fredon C27(796)	Mot vague pour évoquer le sexe masculin ou féminin sans le nommer directement, comme « cela », « estre », « chose ».
caverneux	T18(408) Q12(505)			Rond T31(450)	Allusion grivoise renvoyant au sens érotique du latin « caverna » : le membre « caverneux » se plaît à visiter certaines « cavernes » féminines ; on le trouve aussi chez Villon et Marot. L'emploi médical de l'adjectif (« nerf caverneux ») semble l'emporter dans le discours de Rondibilis.
chevaucher	P21(295) P26(307) C7(743)			Epist P20(307)	Littéralement : aller à cheval. Terme équestre désignant la position érotique à califourchon (CNN).
cheville (vivificque)		Q9(559 2 oc)	(a)Tpr(352)		Vocabulaire de la menuiserie : tige dont on se sert pour boucher un trou.
chosette / chose	T18(406)		(a)G11(35)		Les deux mots sont employés dans le sens d'acte sexuel. On lit « faire la chosette » dans le *Cymbalum Mundi* de Des Périers, et « choser » dans les farces et chez Du Fail, « chouserie » dans MdeP.
coingnée				Priape Qpr(531)	Sens priapique : « la femelle bien à poinct ». Terme qui apparaît plus tôt dans Qpr, mais première mention à connotation obscène : dans ce discours de Priape.
coingner				Priape Qpr(530) (3oc)	Exercer son « coingnoir » : avoir un rapport sexuel.
coingnoir dodrental				Priape Qpr(530)	Voc. de la menuiserie : instrument pour « coingner » sa « coingnée » (voir ces mots).
combat	C45(835)		(a)Tpr(347)	diable Q45(644)	Sens érotique très fréquent de ce terme militaire : CNN, chez GC et dans SJ de Saint Velu : « con battre », v.179-182 ; « combattre », v.98.
comment-a-nom	P15(270)	T28(443)	(p)Q47(648)		Périphrase qui désigne par prétérition le sexe féminin.
con	P21(293)			Garg P3(225)	Terme libre pour le sexe de la femme, donnant lieu à de nombreux jeux de mots (voir ci-dessous), parfois remplacé par « connin » (MdeP), syn. de lapin (;par activité sexuelle frénétique, symbole de luxure)
cons fesser	Q49(653)				Isoler la première syllabe donne au verbe un tout autre sens, cf SJ de saint velu (v. 48)
congnoistre charnellement		T28(443)			Pratiquer un commerce charnel.

consommer (mariage)				Pant T20(412)	
copieux	T27(437)				Désigne ici l'abondante activité sexuelle.
corne nerveuse	C29(801)				« Corne » : par analogie avec licorne ; « nerveuse » laisse deviner la frénésie de son activité.
coubler				Pant T20(412)	« coubler ensemblement » : accoupler.
coucher	T30(464) Q44(640) C27(695)				
couilles / couillons	P14(264) P27(310) T8(375 5 oc)	T20(434)		gouvernantes de Garg G11(35) Jupiter Qpr(527) Priape Qpr(528) Xéno Q31(611)	
couilloniforme / couillonique / couilloniquement				Priape Qpr(528)	
coupler			(a)Tpr(352) (p)Q2(541)		Autre mot pour « accoupler ».
courir l'aiguillette				Rond T32(454)	L'aiguillette est le ruban qui retient les hauts de chausses au pourpoint ; « courir » : la rechercher...sans doute pour la dénouer.
courtaut	C29(800)			Garg G12(36)	« courtaut » désigne le sexe masculin. Il a déjà ce sens dans la poésie érotique du XVe s., chez Marot et G. Bouchet.
couteau (mon)	P21(293)				Métaphore, par analogie de forme et sans doute de dureté avec un sexe en érection.
couvrir (de ma race)	P21(292) P22(297)				Sur les 44 occurrences du verbe « couvrir » dans l'œuvre, seuls ces deux emplois – justement chez Panurge – ont un sens obscène (voir « braquemard », « virolet », « couverte », « baston », « trousser », « habiter », « espine »).
cul	T10(411)				
à cul levé	P17(279) T19(411) T40(494)			Pnape Qpr(530)	Précision concernant la position érotique.
culbuter	T26(434)				« Tomber, faire tomber à la renverse », mot composé de « culer » (pousser par derrière) et de « buter » (A. Rey) ; le mot « cullebute » désigne déjà le pénis en moyen-français.
culletant / culletaige	T10(407) T26(434) Q25(599) C27(795) C29(798)		(a)P34(337) (a)Tpr(352)		On trouve « cultant » dans le *Sermon plaisant* (v.162) et le *Discours joyeux en forme de sermon* (v.124) : jouer du cul
culletis	T19(410)		(p)C29(802)		Action de remuer le cul.
debat	C45(835)				Seule occurrence synonyme d' « ébat » amoureux. Les 19 autres occurrences de l'œuvre ont le sens usuel de discussion.
deduit	C27(796)			Homenaz Q51(658)	Plaisir souvent lié à la sensualité.
dépuceller	T6(370) T12(388)		(p)Q2(541)		Retirer à une jeune fille son pucelage.
dille				gouvernantes de Garg G11(35)	Ce mot s'applique aussi bien au trou fait à un tonneau pour le mettre en perce qu'à la cheville de bois qui bouche ce trou : au XVIe, le terme peut donc désigner selon les contextes le sexe féminin ou masculin ; c'est de ce dernier qu'il est question ici.
douzil			(a)G3(16)		Synonyme de « dille ». Le terme apparaît avec ce sens dans le MdeP.
dresser	T2(360) Q12(565)			Eusth P26(307)	Employé ici pour signifier l'érection.
dressoüoir				gouvernantes de Garg G11(35)	Partie anatomique destinée à se dresser.
embourrer	P15(271) C45(835)			Carpa P26(307)	Terme concret désignant l'acte de remplir.
emmancher (s')				Pnape Qpr(531) Carpa Q9(557)	Métaphore mécanique, syn. de s'emboîter, tandis que le manche désigne le sexe masculin (voir ce mot).
emmanchoüoir				Pnape Qpr(530)	Endroit où vient se loger le manche (sexe féminin).
en chaleur	P17(279) P22(297)				
en ruyt	P17(279) T27(437)				
encoingner				Carpa Q9(557)	Voir « coingner ».
esbat	C45(835)			gouvernantes de Garg G11(35)	Acte sexuel.
esbatement	T14(393)		(p)T50(503)	Rond T31(450)	Synonyme d' « ébat ».
esmonder	C29(801)				Nettoyer, en débarrassant de ce qui dépasse : désigne l'acte sexuel, qui est supposé ici curer le « trou mephitique » (voir ce mot).
esmoucher (et	P15(270 22 oc)				Chasser les mouches (avec le plumeau que constitue

dérivés)					ici la queue du renard), en passant et repassant entre les cuisses de la vieille femme.
espine / espiner	C40(838 les deux mots)				Seule occurrence obscène (désignant le membre viril). Les autres occurrences de « espine » dans l'œuvre s'appliquent soit à l'épine dorsale, soit à l'épine d'une plante.
estre (des femmes)	T27(437)				(n.m.) Euphémisme pareil à « chose », désignant le sexe féminin.
estriller	Q5(557)				Frotter (mouvement de va-et-vient) et soigner, éventuellement pour flatter (sens issu du *Roman de Fauvel*).
exercer		T27(430) « ta mentule »	(a)G11(35) « sa braguette » (a)Tpr(347) « son penard »		
faire la combrecelle	P22(296)				L'expression signifie « faire la culbute » (terme de manège).
faire la folie aux guarssons				Homenaz Q54(666)	Batifoler (pour un garçon) en se laissant aller à des folies (expression libre attestée dans Huguet).
faire les doux accords	C40(838)				Montrer une grande complicité.
faire un transon de chère lie / chère et demie / bonne chère	P21(292) T31(452) C7(741) C27(795)		(a)P34(337) « chère Dieu sait quelle »		Passer un bon moment.
fanfrelucher	P23(298)				Proprement : faire la bagatelle.
farbouiller / fatrouiller (var.) / farfouiller(var.)	C29(801)				« fatrouiller » se retrouve dans le SJ d'un fiancé (v 58) et le SJ de Saint Billouart (v.187) et chez GC. Syn. de « farfouiller » (sens libre), associé à « baiser » dans le texte.
félicité de mariage	T18(406)				Bonheur attaché aux relations entre époux.
ferrement	T27(437)			Priape Qpr(530)	Sens usuel : outil ou instrument de fer.
fesses / fessier	Q44(640) Q49(653) C27(795) + « Fesse » T18(410-411)	T28(442)	(a)Tpr(352)		
fretin/fretailler un bon coup	P17(279)				« Fretin » donne l'idée de bagatelle, amusement délassant ; sonorités proches de 'fatrouiller' ou 'fanfrelucher'. Pas d'entrée chez Godefroy ; seule occurrence attestée dans Huguet : celle du *Pantagruel*.
frotter son lard / lart	P21(293) P15(269 « frotter » seul)	Q9(557)	(a)G3(15)		Expression que l'on recontre chez Du Fail, G. Bouchet, E. Deschamps.
garse	P23(298 3 oc.) C27(792-796)	C27(796)	(a)G22(64)		Equivalent féminin de « gars » : sens usuel de « jeune fille », ou spécial et péjoratif de « jeune fille débauchée » (attesté dès 1165).
génitoires	T2(360) T4(367) T8(375) T27(437) C27(795) T26(433) « génitif »		(a)T1(353)	Xéno Q31(611)	Parties qui contiennent la semence : testicules.
gimbretiletolleter				Priape Qpr(530)	Faire l'amour ; composé burlesque où S reconnaît le verbe berrichon « gimberter », qui signifie « prendre ses ébats, sautiller » en parlant des bestiaux.
gluber	T18(407)				Emprunt avoué de Panurge à Catulle : « [Lesbia] glubit magnanimos Remi nepotes »(LVIII, V, 5). Le sens usuel de *glubere* est « écorcer » (sens libre ici)
habiter	C27(795)			Pant T20(412)	« habiter » signifie dans Huguet « avoir un commerce sexuel avec » (sens 2), dans Godefroy « posséder » (sens 1) ; il rappelle l'expression « demander logis » (P21, 242). Il existe 24 autres occurrences du verbe « habiter » dans l'œuvre, qui toutes sont chargées du sens commun de « vivre, occuper un lieu ».
haire (mon pauvre)	P14(260)				Ce mot désigne habituellement un homme de rien, un pauvre diable, cette occurrence rabelaisienne est la seule attestation de sens libre (= membre viril) relevée par Huguet. Pauvreté et sexualité sont du reste souvent associées (voir MdeP)
instrument	C27(795)				« instrument » a ici le sens de sexe masculin. Ce mot est ainsi employé dans le SJ pour une nopce (v.27) et le SJ pour rire (v.41 à 47).
lithyphalle	T19(410) T27(437)		(a)Q39(628)		Phallus de bois en érection, fabriqué par les Athéniens pour les fêtes de Dionysos.
jocqueter/ jocquer	P22(297)				Au sens propre : jouer dans sa douille (en parlant d'un manche d'outil). Variante de « jocquer » (éd.1533) ; terme que l'on trouve dans la *Farce d'un amoureux*

jouer des mannequins à basses marches	P21(292)				Combinaison de deux expressions : « jouer des manequins » (périphrase de sens libre que Huguet relève chez Du Fail et Des Périers), et « jouer des basses marches », expression érotique empruntée à la technique (les basses marches sont les pédales du métier à tisser, et métaphoriquement les parties naturelles de la femme), également présente dans SJ des barbes et brayes (v.56).
jouer du serrecropière	P17(279)		(a)G3(15) (a)P5(231)		Expression libre formée à partir de « croupière ».
labourer	T7(373) C45(835)	T27(436) « labouraige »	(a)P1(218) «laboureur »		Métaphore présente chez Du Fail et A. Paré, qui rappelle le « membre cultivateur dans le champ de la nature humaine ». On trouve ce verbe au sens sexuel dans CNN (55), Des Périers, G. Bouchet, Coquillart, SJ pour rire (v.63) et SJ pour une nopce (v.64).
ladre verd	C27(796)	Q66(696) à propos de Panurge			Le ladre verd est un lépreux considéré comme très libidineux. M. Simonin cite G. Bouchet (*Sérées*, liv. III, s.xxxvi, éd. de Rouen, L. Loudet, 1635, p.708-709) : « [...]les ladres ont plus de plaisir aux femmes que les autres, et sont quasi tousjours dessus, à raison de la chaleur estrange qui les brusle par le dedans, et aussi que leurs vases spermatiques sont remplis de grosses humeurs cruës, visqueuses et flatteuses, qui font enfler et dresser le trinquet : à cette cause plusieurs femmes ayans eu affaire à des ladres, ont souhaité que leurs maris le fussent. » (note 33 p.1440).
lanterner	Q9(559)				Selon Huguet, seul emploi de ce verbe au sens de posséder sexuellement. Voir S p.290-292, 308.
lever les aureilles			(a)G11(35)		Désigne l'érection du membre viril.
maistre Jan Chouart (qui demande logis)	P21(295)				Chouart, Billouart, ou Priape : noms donnés au sexe masculin dans les SJ : SJ des friponniers (v.115-117) et SJ de saint Billouart (v.28 à 30). « Chouart » figure aussi dans ce sens dans MdeP.
maistre Jean Jeudy	P21(292)				Personnification facétieuse du membre viril. A. Lefranc note que « 'Jean Jeudy' désigne encore dans le Berry le mari malheureux » (éd. cit., 1922, n. 8, p. 230).
manche			(p)Q2(541)	Priape Opr(531) Carpa Q9(557)	Objet de forme phallique, instrument qui sert à « emmancher » l'emmanchoüoir (voir ces mots).
masculiner / masculer	T26(334)		(a)G3(15)		Faire la fonction du mâle ; forme francisée de « masculare » latin (: rendre mâle). Latinisme inconnu de S en dehors de Rabelais.
maujoint	T46(494)			Garg G13(39) Epist P30(325)	Le « mal joint », c'est-à-dire le sexe féminin. Terme employé également au XVe s., chez Marot et dans les SJ (barbes et brayes, v.222 ; Saint Billouart, v.157-160).
membre	P15 (75 3oc.) T2(360) T18(407) C27(790)		(a)P1(210) (p)P22(296) (a)G8(25)	Pant P15(271) Grandg G6(21) Gargam G6(21) Xéno Q31(611)	Mot générique pour le sexe masculin.
mentule	T38(471)	T27(436)	(a)G17(48)	Jupiter Opr(527) Priape Opr(530 2 oc.)	Terme issu du latin, désignant couramment le sexe masculin.
Messer Cotal d'Albingues	T27(437) T38(471)				« Cotal » en italien : « quidam ». Ce terme vague désignerait le membre viril. Les hypothèses qui ont tenté d'expliquer cette expression sont nombreuses. Nous retenons celle de F. Giacone, pour qui Messer Cotal d'Albingues serait l'empereur Proculus, originaire de la petite ville d'Albenga, et qui pouvait se targuer d'être le plus grand « belineur » de femmes devant l'éternel (légende rapportée par Henry Corneille Agrippa et André Tiraqueau).
monter jusques sur les dix ou unze heures				Eusth P26(307)	Voir « aguille ».
monter sus le corps	C46(838)				
naturel (mon)	T27(437)				C'est ici la seule occurrence de cet adjectif substantivé dans le sens de sexe masculin. D'après F. Giacone, c'est un italianisme.
paillard / paillarder	P23(299) P29(396) T3 (362) T5(369) T12(386) T20(414) T23(422) T26(434) T27(437)	T31(452) Q39(630) C27(795)	(p)P16(272) à propos de Panurge (a)G11(35) (a)G21(56) (p)C32(807)	Loupgarou P29(316) Epist P30(325) T34(460) C28(797) Rond T31(450) T33(457)	Originellement, l'individu « paillard » couche sur la paille ; l'adjectif désigne une mauvaise vie, sans morale, donc également libidineuse ou licencieuse.

	Q22(592) C46(838)				
paquet de mariage	T8(376)		(a)P7(237)		Les organes sexuels, qu'un mari confie précieusement à son épouse lorsqu'ils se marient.
pendilloche				gouvernantes de Garg G11(35)	Syn. de pendeloque.
pelotons	T7(373)		(a)P7(230)		Autre mot pour les testicules.
penil	P14(264)				Diminutif du latin « pecten » (double sens de peigne et de pubis) Ici, « penil » signifie « pubis »
picotin	T18(406)				Métaphore commune de l'acte sexuel dérivé du domaine de la chevauchée ; on le trouve dans les SJ de l'andouille (v.121) et du fiancé (v.110).
pine				gouvernantes de Garg G11(35)	Membre du petit garçon assimilé à la pomme de pin. Ce sens érotique figurait déjà dans le *Roman de la Rose* (v.7443)
pistolandier		Q54(666)	(p)T20(412) à propos de Panurge		Au sens pr[illegible]s poignard
bas et menu populaire Troglodyte		T27(436)			Les Trog[illegible]euples vivant dans des trous, métaphorisent les parties génitales masculines, situées au bas du corps (« bas et menu »), et qui se plaisent à séjourner dans les trous...
pot au laict	T8(375)				« Ce sont les couilles », ajoute Panurge.
poussouer				gouvernantes de Garg G11(35)	Instrument qui a vocation à pousser ou à être poussé.
Priapus	T8(375) Q5(549)		(a)Q38(628) (p)C39(820) « priapisme », « priapiser »		Priapus est retenu parce qu'il désigne ici le sexe masculin, par antonomase et synecdoque (Priape, dieu des jardins, représente la fécondité)
prime d'el monde	T27(437)				Panurge évoque avec fierté son membre viril par cet italianisme qui signifie « le premier du monde ».
queue	T28(438) « verte, droite et vigoureuse »			gouvernantes de Garg G11(35)	Mot qui désigne couramment le sexe masculin.
rataconniculer			(a)G3(10)		D'après S, forme composée de « rataconner » (= raccomoder) et « connin », qui signifie lapin (animal fécond associé à la luxure) Se trouve très souvent doté dans les farces d'un sens érotique, à cause de ses trois premières lettres.
remuement	C27(705) « des fesses »		(p)C29(802) « de cropions »		Mouvement de l'acte sexuel.
revenir	T38(471) « revenu de queue »		(a)G11(35) « faire revenir entre leurs mains »		Dans le blason du fou, « revenu de queue » : oiseau dont la queue a repoussé après avoir été mutilée (G. Demerson, éd. cit., 1973) : désignerait donc une vigueur renouvelée
ricquracque			(a)Ppr(215)		S signale « ric à ric » chez Marot ; on trouve également « zic-zac » dans le SJ de Frère Guillebert (v.13) : action de se mouvoir l'un contre l'autre.
roidir (le bout)	C7(743) fensoddir P15(269)				
roussiner	T26(434) C7(743 3oc)		(p)Q52(660) (p)C2(732)		Littéralement : saillir comme le font les roussins (voir CNN 20)
ruffien / ruffiennerie	T12(386)			Rond T31(297) Epist C28(797)	Ruffien : débauché, souteneur (CNN)
sabouler / sabourrer	T25(427) C45(834-835)				« Sabouler » au sens propre : secouer violemment, tourmenter ; « sabourrer » : mot du vocabulaire de la marine, signifie lester un navire.
saccader	P17(279)	G45(123)			Donner un mouvement de saccade.
sacquement	C27(795)				Sacquer : tirer violemment ; sacquement : mise à sac, pillage (BTMF)
sacsacbezevezinemasser	Q5(549)				Mot-valise et hapax : S y reconnaît le redoublement de « sac », qui évoque le mouvement de saccade, « bouzine » (trompette), « veze » (cornemuse) et « masser » (pétrir avec les mains)
saigner		Q54(666)			Pour saigner, il faut percer ou fendre
sainct Balletrou	P28(308)	C15(760)			Saint fantaisiste, carnavalesque et obscène Pour le CL, le terme n'apparaît que dans le manuscrit et *l'Isle Sonante* Variante : saint hurlu burlu
saucer son pain (en la soupe)	T12(386)				Expression très imagée, où le pain désigne le sexe masculin
sensualité		T31(452)	(a)P34(337)	Rond T31(440)	
sergent (mon)	P21(294)				Celui qui monte la garde en se tenant bien droit ?
solution de continuité	P[illegible](276)		(p)Q47(648)		Désigne le sexe féminin, appellation familière à Du Fail et J Bouchet, terme de scolastique dans les autres occurrences
sonner une antiquaille	P21(292)				L'antiquaille est une danse, un « vieux branle » (S). On la retrouve dans la poésie de Des Périers.

sugcer	T18(406-407 3 oc.)			Panzoust T17(404)	Action faisant partie des ébats érotiques pour Panurge.
tabourer	P26(307)	T28(442)	(a)G3(16) « taboureurs »	HTr T25(430) « taboureurs »	Vocabulaire musical : jouer du tambour (Du Fail et MdeP l'emploient aussi dans un sens érotique)
talocher	T6(370)				Au sens propre : frapper avec un bâton.
tastoner	T14(393)		(a)G11(35)		Toucher en allant à tâtons, avec les mains.
teriere				gouvernantes de Garg G11(35)	On trouve l'orthographe « taraire » (n. m.) dans Huguet : instrument de menuisier, grosse vrille (:« tarière », n. f., dans Littré).
tétins	P27(310) C27(793)	G40(112 2 oc.)			Occurrences très fréquentes dans les fabliaux érotiques et les SJ.
trou mephiticque	C29(801)				Du latin « mephitis », exhalaison infecte, « méphitique » a le sens de « puant, dont l'exhalaison est malfaisante, toxique » (*Trésor de la langue française*)
trousser	C27(795)				Seule occurrence à connotation paillarde, qui veut dire « faire l'amour » ; les huit autres occurrences de l'œuvre ont pour signification « habiller », ou « retrousser un vêtement »
trouver les alibitz forains et petitz poullains grenez en la ratouere	P21(292) C29(800) « poullains grenés »				G. Defaux explique ainsi l'expression : « 'ratouere' : piège à rats, souricière ; les 'alibitz forains' sont en langage juridique, les incidents en dehors (latin « foras ») de l'argument principal : donc les petits jeux qui précèdent ou accompagnent l'accouplement proprement dit. Les 'petitz poullains grenez' sont les petits bubons écarlates, les tuméfactions purulentes rouge vif qui sont dans la 'ratière' » (éd. cit., 1994, n.7,p 300).
valoir un péché ou deux	C7(743)				
vases spermaticques	T2(359) T6(370) T26(435) C27(796)			Xéno Q30(609)	
venerien / venereique	T19(410) T27(436) T39(476) C45(835)			ec lim P6(233) Rond T31(449-450-452) Pant C28(797) Epist C28(797)	Qui se rapporte à Vénus.
venir au dessus (d'une dame)	P21(291)			gouvernantes de Garg G11(35)	Signifie à la fois, au sens figuré, triompher des résistances d'une dame (la séduire) ; et au propre, désigne la position de l'accouplement.
vibrequin				gouvernantes de Garg G11(35)	Outil qui sert à percer des trous
vietdaze / viet d'aze	P15(269)	T28(440)	(a)P7(241) (p)C17(764 2 oc.)	Jupiter Qpr(527)	Le vit d'un âne. La tradition ovidienne, reprise dans les textes du XVIe s., met en compétition l'âne et Priape pour la taille leur membre. Son apparition dans un contexte grivois ne surprend donc pas, d'autant que l'âne est par ailleurs l'un des animaux traditionnels du charivari.
virolet	T2(360) T6(370) T14(394)				Il existe dans l'œuvre 4 autres occurrences de « virolet » au sens de moulin à vent, de vrille, ou d'épée à lame dentelée. Donc 3 occurrences sur 7 apparaissent dans le discours de Panurge, et ce sont les trois seules dans l'œuvre entière qui sont chargées d'un sens obscène (pour désigner le sexe masculin) – voir « couvrir », « braquemard », « baston », « trousser », « habiter », « espine ».
vit / vistempenard	P21(393) T29(444) T39(472)		(a)P1(221) (a)P7(236) (a)Q40(632)	Pant P13(261)	Plumeau monté sur un long bâton (Cotgrave)

BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES ABREVIATIONS

BHR : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*

BNF : Bibliothèque Nationale de France

ER : *Etudes Rabelaisiennes*

PUF : Presses Universitaires de France

RER : *Revue des Etudes Rabelaisiennes*

RHR : *Réforme Humanisme Renaissance*

STFM : Société des Textes Français Modernes

THR : *Travaux d'Humanisme et Renaissance*

TLF : Textes Littéraires Français

I. SOURCES PREMIÈRES

A. ŒUVRES DE FRANÇOIS RABELAIS

Edition de référence

Œuvres complètes, éd. M. Huchon et F. Moreau, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994.

Autres éditions consultées

Œuvres de François Rabelais, éd. A. Lefranc, J. Boulenger, H. Clouzot, P. Dorveaux, J. Plattard, L. Sainéan, Paris, Champion, 1913-31 ; Genève, Droz, 1955-1966.

Œuvres complètes, éd. G. Demerson (1973), Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1995.

Œuvres complètes, éd. J. Céard, G. Defaux, M. Simonin, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1994.

Electro-Chronicques, éd. M.-L. Demonet à partir de la transcription du laboratoire EQUIL XVI, avec la collaboration de G. Demerson, CD-ROM, Paris, Les Temps qui Courent, 1995. (version en ligne disponible sur le site http://lolita.unice.fr)

Œuvres romanesques, éd. M.-L. Demonet, fac-dissimilé avec Index sur CD-ROM, Poitiers, La Licorne, « Textes rares », 1999.

Pantagruel, éd. V. L. Saulnier, Genève, Droz, 1965.
— éd. G. Defaux, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque Classique », 1994.
— éd. G. Demerson, Paris, Points-Seuil, 1996.

Gargantua, éd. M. A. Screech, Genève, Droz, 1970.
— éd. G. Defaux, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
— éd. G. Demerson, Paris, Points-Seuil, 1996.

Le Tiers Livre, éd. M. A. Screech, Genève, Droz, 1964.
— éd. J. Céard, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque Classique », 1995.
— éd. G. Demerson, Paris, Points-Seuil, 1997.

Le Quart Livre, éd. R. Marichal, Genève, Droz, 1947.
— éd. G. Defaux, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque Classique », 1994.
— éd. G. Demerson, Paris, Points-Seuil, 1997.

Pantagruéline prognostication, éd. G. Demerson, Paris, Mille et Une Nuits, 1994.

Le Cinquième Livre, éd. M. Huchon, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1994.
— éd. M. Simonin, dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1994.

B. AUTRES SOURCES PREMIÈRES

Œuvres anciennes (Antiquité – XVIIe siècle)

ALEMÁN Mateo, *Le Gueux ou La Vie de Guzman d'Alfarache* (1599), dans *Romans picaresques espagnols*, éd. M. Molho et J. F. Reille, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968.

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, éd. Jean Voilquin, Paris, Garnier, 1961.
— *Rhétorique*, éd. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
— *Métaphysique*, éd. J. Tricot, Paris, Vrin, 1953.
— *Histoire des animaux*, éd. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Les Aventures de Till Ulenspiegel (éd. de Strasbourg 1519 et Paris 1532), trad. P. Jannet, Paris-Genève, Slatkine, « Fleuron », 1995. Voir aussi ci-dessous *Ulenspiegel*.

BÉROALDE DE VERVILLE Fra[illegible] *Le Moyen de parvenir* (c. 1610-1620), éd. H. Moreau et A. Tournon, Aix-en-[illegible]c, Université de Provence, 1984.

BOAISTUAU Pierre, *Le Théâtre du monde* (1558), éd. M. Simonin, Genève, Droz, 1981.

BOURDIGNÉ Charles de, *La Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu* (1532), éd. F. Valette, Paris-Genève, Droz, 1972.

BRANT Sebastian, *La Nef des fous* (1494), trad. N. Taubes, Paris, Corti, 1997.

CASTIGLIONE Baldassar, *Le Livre du courtisan* (D'après la version de Gabriel Chappuis, 1580), éd. A. Pons, Paris, Garnier-Flammarion, 199[illegible]

COLONNA Francesco, *Le Songe de Poliphile* (selon la traduction de Jean Martin, 1546), éd. G. Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994.

Conférence d'Antitus, Panurge et Guéridon (s.l.n.d.), [1614 ?].

Conteurs français du XVIe siècle, éd. P. Jourda, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1965.

COQUILLART Guillaume, *Œuvres* (1517-1532), éd. M.-J. Freeman, Genève, Droz, T.L.F., 1975.

CORNEILLE Thomas, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences* (1694), dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

COTGRAVE Randle, *A Dictionarie Of The French And English Tongues*, Londres, 1611, dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

DANTE ALIGHIERI, *La Divine comédie* (1355), Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

DES PÉRIERS Bonaventure, *Nouvelles récréations et joyeux devis I-XC* (1558), éd. K. Kasprzyk (1980), Paris, Champion, S.T.F.M., 1997.

Dictionnaire de l'Académie françoyse (1694), dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles, CD-Rom version 1.0, Paris, Champion électronique, 1998.

Le Disciple de Pantagruel. Les Navigations de Panurge (1538), éd. G. Demerson et C. Lauvergnat-Gagnière, Paris, Nizet, S.T.F.M., 1982.

DU BELLAY Joachim, *Défense et illustration de la langue françoyse* (1549), éd. F. Desonay, Genève, Droz, T.L.F., 1950.

ÉRASME Désiré, *Eloge de la folie, Adages, Colloques, Réflexions sur l'art, l'éducation..., Correspondance*, éd. C. Blum, A. Godin, J.-C. Margolin, D. Ménager, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.

— *Œuvres choisies*, éd. J. Chomarat, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

ESTIENNE Robert, *Dictionaire Francoislatin, autrement dict Les mots Francois, avec les manieres duser diceulx, tournez en Latin. Corrigé et augmenté*, Paris, R. Stephanus, 1549, dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

Fabliaux érotiques, éd. L. Rossi, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1992.

Farces du Moyen-Age, éd. A. Tissier, Paris, Garnier-Flammarion, 1984.

FOLENGO Teofilo, *Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais* (1517-1552), nouvelle édition revue et corrigée sur l'édition et la traduction de 1606, Paris, Garnier frères, 1876.

Le Franc Archier de Baignollet, suivi de deux autres monologues dramatiques, Le Franc Archier de Cherré, Le Pionnier de Seurdre (1532), éd. L. Polak, Genève, Droz, T.L.F., 1966.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel* (1690), dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

LUCIEN de Samosate, *Œuvres de Lucian de Samosate, philosophe excellent, non moins utiles que plaisantes, traduites du grec, par Filbert Bretin, repurgées de parolles impudiques et profanes*, Paris, A. L'Angelier, 1582.

— *Histoire véritable de Lucien*, traduite et continuée par Perrot d'Ablancourt, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984.

— *Philosophes à vendre et autres écrits satiriques*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

Maître Pathelin, dans *Recueil de farces (1450-1550)*, vol. 7, éd. A. Tissier, Genève, Droz, T.L.F., 1993.

MARGUERITE de NAVARRE, *L'Heptaméron* (1512), éd. M. François, Paris, Garnier, 1967.

MAROT Clément, *Œuvres poétiques* (1538), éd. Y. Giraud, Paris, Garnier-Flammarion, 1973.

MÉNAGE Gilles, *Les Origines de la langue françoise* (1694), dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

— *Dictionnaire étymologique* (1694), dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais* (1580-1595), éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, P.U.F., 1965, rééd. dans la collection « Quadrige », 1988.

NICOT Jean, *Thrésor de la langue françoyse tant ancienne que moderne*, (1606), Paris, Le Temps, 1979 ; *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles* 1998.

Le Nouveau Panurge Avec sa navigation en l'Isle imaginaire, son rajeunissement en icelle et le voyage que fit son esprit en l'autre monde pendant le rajeunissement de son corps. Ensemble, une exacte observation des merveilles par luy veuës tant en l'un que l'autre monde, La Rochelle, M. Gaillard, (s.d.). [1615-1623 ?]

— autre édition : Lyon, 1616.

Le Parangon des nouvelles honnestes et delectables (1531-32), éd. G. A. Pérouse, Paris-Genève, Droz, T.L.F., 1979.

Premiers combats pour la langue française, éd. C. Longeon, Paris, Livre de Poche, 1989.

PULCI Luigi, *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, Torino, Unioni Tipografico-Editrice Torinese, « Classici Italiani », 1997 ; vol. 1 : *Morgante I-XX* ; vol. 2 : *Morgante XXI-XXVIII e opere minori*

— *L'Histoire de Morgant le géant* (*Morgante Maggiore*) (1481-83), Paris, A. Lotrian, vers 1536, trad. 1517 (BNF : RES-YD-216).

— *L'Hystoire de Morgant le géant*, Paris, J. Bonfons, entre 1547 et 1566, trad. 1517 (BNF : RES-Y2-576)

— *L'Histoire de Morgant le géant*, Troyes, N. Oudot, 1625 (BNF : M-14133)

— *Morgante The Epic Adventures of Orlando and His Giant Friend Morgante*, trad. J. Tusiani, éd. E. A. Lèbano, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1998.

Quatre sermons joyeux (1460-1520), éd. J. Koopmans, Genève, Droz, T.L.F., 1984.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, t. VI, livres X et XI, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

Recueil des Repues franches de maistre François Villon et de ses compagnons (c. 1480), éd. J. Koopmans et P. Verhuyck, Genève, Droz, 1995.

Recueil de sermons joyeux (1460-1520), éd. J. Koopmans, Genève, Droz, T.L.F., 1988.

Recueil Trepperel (I. Les sotties - II. Les farces), éd. E. Droz et H. Lewicka, Genève, Droz, 1961.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire françois* (1680), dans *Dictionnaires des XVIe et XVIIe siècles*, 1998.

Le Roman de Renart (1175-1250), éd. J. Dufournet et A. Méline, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

Songes de la Renaissance, éd. F. Joukovsky, Paris, 10/18, 1991.

TABOUROT Estienne, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords* (premier livre). Fac-similé de l'édition de 1588, éd. F. Goyet, Genève, Droz, 1986.

TORY Geoffroy, *Champ fleury au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnées selon le corps et visage humain* (1529), éd. J. W. Jolliffe, Paris, La Haye, Mouton, 1970.

Traités de rhétorique et de poétique de la Renaissance, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

TROYES Nicolas de, *Le Grand parangon des nouvelles nouvelles* (1535-46), éd. K. Krasprzyk, Paris, Didier, 1970.

TYARD Pontus de, *Solitaire premier* (1552), éd. S. F. Baridon, Genève, Droz, T.L.F., 1950.

Ulenspiegel, de sa vie de ses œuvres. Edition critique du plus ancien Ulespiègle français du XVIe siècle (1532), éd. J. Koopmans et P. Verhuyck, Rotterdam, Antwerpen, 1988.

La Vie de Lazare de Tormès (1554), Paris-Genève, Slatkine, « Fleuron », 1997.

VIGNEULLES Philippe de, *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. C. Livingston, Genève, Droz, 1972.

VILLON François, *Poésies complètes*, éd. P. Michel, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

[VINET Elie,] *Le Safran de la Roche-Foucaut*, Poitiers, Engilbert de Marnef, 1568.

Œuvres modernes (XVIIIe-XXe siècles)

Chroniques de l'abbaye de Thélème [signé Panurge], Nîmes, Roger et Laporte, 1871 (1ère partie : « La Ménagerie de Panurge »).

COOLUS Romain et RIVOIRE André, *Les Baisers de Panurge, comédie en trois actes*, Paris, Librairie théâtrale, 1926.

DEMASY Paul, *Panurge, comédie inédite en trois actes*, parue dans *Les Œuvres Libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit*, n°167, Paris, Fayard, mai 1935.

DUBUT DE LAFOREST Jean-Louis, *Contes à Panurge*, Paris, E. Dentu, 1891.

Donnez, le peuple est malheureux [Chanson signée Panurge]. En vente au bureau central, chez M. Godet, libraire, 9, place des Victoires, au bénéfice des ouvriers sans travail de l'industrie cotonnière, Lagny, Imprimerie A. Varigault, 1863.

La Gazette de Panurge. Voir *La Tribune Nationale*.

GEBHART Emile, *D'Ulysse à Panurge, contes héroï-comiques*, Paris, Hachette, 1905 (« Le mariage de Panurge », p. 215-263).

GIRAUDEAU Fernand, *L'Opposition de Panurge*, Paris, E. Dentu, 1869.

JARRY Alfred, *Pantagruel* (1897-1905), éd. P. Besnier, dans *Œuvres complètes* (t. 3), éd. H. Bordillon, P. Besnier, B. Le Doze, M. Arrivé, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988.

LEDENTU Arthur, *Les Electeurs seraient-ils destinés à jouer le rôle des moutons de Panurge ?*, Cherbourg, Imprimerie Paul Dupont, 3 juin 1848.

MEILHAC Henri et HALÉVY Ludovic, *Les Brebis de Panurge, Comédie en un acte*, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

MOREL DE CHÉDEV[illegible]enne, *Panurge dans l'île des Lanternes*, comédie lyrique en trois actes, musiqu[illegible]ûrety, représentée pour la première fois à l'Académie Royale de Musique le 25 janvier 1785 : *Suite du répertoire du théâtre français, avec un choix de pièces de plusieurs autres théâtres*, arrangées et mises en ordre par M. Lepeintre, Paris, Dabo, 1823.

Panurge la Chronique amusante, Paris, n°1-2, avr. 1912.

Panurge. Du rire, de l'humour, de la satire. Tous les jeudis, Paris, n°1-7, 9 déc. 1948-mars 1949.

Panurge. Hebdomadaire régional politique, littéraire et artistique [sous-titre : « Au demeurant, le meilleur fils du monde » Rabelais], Direction : Henri George, Bordeaux, n°1-26 :15 sept. 1944-17 nov. 1945 n°27-40 : 6 avr.-13 juil. 1946.

Panurge Illustré. Journal de ceci et de [illegible]la, ni politique, ni littéraire, Rédacteur en chef : Fortuné Henry, Paris, n°57-65, 12 nov. 1862-15 jan. 1863.

Panurge : journal de sciences et lettres (de [illegible] Fédération Générale des Etudiants Lyonnais – FNEF), n°1, Lyon, 1963.

Panurge. Journal quotidien, Gérant : Henry Vaudemont, Paris, Imprimerie Schiller, 10 & 11 Fbg Montmartre, 1er décembre 1885, n°1, *Divers journaux éphémères du XIXe siècle*, BNF : MICR D-499 (284), bobine n°8.

Panurge « New writings by new writers », n°1, 1985.

PIERREFEUX Guy de, *Les Dindons de Panurge, comédie en trois actes*, Paris, Librairie théâtrale, 1923.

POUSSET DE MONTAUBAN Jacques, *Les Advantures et le mariage de Panurge*, pièce jouée en 1674, édition M. F. Chevalier intitulée *A Dramatic Adaptation of Rabelais in the Seventeenth Century, with a study of his life and other plays*, publiée dans la revue *John Hopkins Studies in Romance Literature and Languages*, vol. VI, 1933.

La Presse Baboutne. Voir *La Tribune Nationale*

SPITZMULLER Georges et BOUKAY Maurice, *Panurge. Haulte farce musicale en trois actes (d'après Rabelais)*, Musique de Jules Massenet, Paris, Heugel et Cie, 1913.

Le Stylo de Panurge. Organe mensuel des Escholiers Turons, Tours, n°1, mars 1928.

La Tribune Nationale. Courrier d'enquête sur les opinions de la France cortemporaine. Revue mensuelle avec un supplément bimensuel, Directeur : Henri Lallemant, Orléans-Paris, n°1, 1er avril 1921.

— *La Presse Babouine. Supplément bimensuel de* La Tribune Nationale, Gérant : M. Urbain, Paris, n°1, 1er mai 1921.

— *La Gazette de Panurge. Revue mensuelle et encyclopédique. Spécialité de réclame humoristique* [anciennement *Presse Babouine*], Paris, juin 1921.

VALMONT DE BOMARE Jacques-Christophe, *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle, contenant l'histoire des animaux, des végétaux et des minéraux, et celle des corps célestes, des météores et autres principaux phénomènes de la nature, avec l'histoire et la description des drogues simples tirées des trois règnes et le détail de leurs usages dans la médecine, dans l'économie domestique et champêtre et dans les arts et métiers*, Paris, Didot-le-jeune, 1764.

II. SOURCES SECONDES

Ouvrages et articles consultés

ÁREL Pierre, « La psychologie et le tempérament de Quaresmeprenant », *ER* IV, 06, p. 49-58.

ÍDA Ivan, « Un corps devenu réeit », *Etudes de Lettres*, 2, avril-juin 1983, p. 7-18.

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

AQUIEN Michèle, MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche « La Pochothèque », 1996.

AUBAILLY Jean-Claude, *Le Monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen-âge et du début du XVIe siècle*, Paris, Champion, 1984.

AUBENQUE Pierre, *La Prudence chez Aristote*, Paris, P.U.F., 1963.

AUDIAT Louis, *Essai sur l'imprimerie en Saintonge et en Aunis*, Pons, Noel Texier, 1879.

AUERBACH Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, « TEL », 1968 (p. 267-286).

L'Automne de la Renaissance 1580-1630, éd. J. Lafond et A. Stegmann, XXIIe Colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, Paris, Vrin, 1981.

Babel à la Renaissance, éd. J. Dauphiné et M. Jacquemier, Actes du XIe colloque international de la Société Française d'Etude du XVIe siècle, Toulon, mars 1997, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1999.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des Idées », 1970.
— *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.

BALDINGER Kurt, *Etudes autour de Rabelais*, *ER* XXIII, Genève, Droz, 1990.

BASTIAENSEN Michael, « La rencontre de Panurge », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* LII, 3, 1974, p. 544-565.

BATANY Jean, « Langage et identités culturelles dans la France médiévale. Du Concile de Tours à la Touraine de Panurge » (1979), dans *Approches langagières de la société médievale*, Caen, Paradigme, 1992, p. 77-94.

BEAUCHAMP Pierre-André, « Procédés et thèmes carnavalesques dans les *Cent Nouvelles nouvelles* », *Le Moyen Français*, 1, 1977, p. 90-118.

BEAUJOUR Michel, *Le Jeu de Rabelais*, Paris, L'Herne, « Essais et philosophie », 1969.

BEAULIEU Michèle et BAYLÉ Jeanne, *Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364-1477)*, Paris, P.U.F., 1956.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale* (1939), Paris, Gallimard, 1983.

BERLIOZ Marc, *Rabelais restitué*, Paris, Didier Erudition, 1979.

BLOCH Oscar, WARTBURG Walther von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1975.

BON François, *La Folie Rabelais. L'invention du* Pantagruel, Paris, Minuit, 1990.

BONICATTI Maurizio, « Le concept de la déraison dans la tradition de la culture musicale non religieuse à l'époque de l'Humanisme », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 11-26.

BOWEN Barbara C., *The Age of Bluff Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana-Chicago-London, University of Illinois Press, 1972.
— « Rabelais and the Rhetorical Joke Tradition », dans *Rabelais's Incomparable Book*, 1986, p. 213-224.

BRUNOT Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1947 (t. II « le seizième siècle »).

BUTOR Michel, « Les hiéroglyphes et les dés », dans *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1974, p. 121-192.

CALMANN Gerta, « The Picture of Nobody. An Iconographical Study », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, p. 60-104.

CAMILLE Michael, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval* (1992), Paris, Gallimard, « Le temps des images », 1997.

CAVE Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne* (1979), Paris, Macula, 1997.
— *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.
— « Panurge and Odysseus », dans *Myth and Legend in French Literature. Essays in honour of Alan John Steele*, edited by K. Aspley, D. Bellos, P. Sharratt, London, 1982.
— « The Death of Guillaume Du Bellay : Rabelais's biographical representations », dans *Writing the Renaissance*, Lexington, French Forum Publishers, p. 43-55.
— « L'économie de Panurge : 'moutons à la grande laine' », *RHR* 37, 1993, p. 7-24.
— « 'Je pareillement' : instances de la première personne chez Rabelais », *Cahiers Textuel* n°15, 1996, p. 9-19.

CÉARD Jean, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1977, « Titre courant » 1996.
— en collaboration avec MARGOLIN J.-C., *Rébus de la Renaissance. Rébus de Picardie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
— « Folie et démonologie au XVIe siècle », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 129-147.
— « L'Histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de St Nicolas », dans *Etudes seiziémistes offertes à M. le Professeur V. L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 91-109.
— « Jeu et divination à la Renaissance », dans *Les Jeux à la Renaissance*, 1982, p. 405-420.
— « Le *Tiers Livre* édité par Mireille Huchon », *ER* XXXVII, 1999, p. 107-114.

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977 (p. 33-58 ; p. 263-288).

CHARPENTIER Françoise, « Variations sur les litanies : à propos du *Tiers Livre* de Pantagruel », *Revue des sciences humaines*, 131, 1968, p. 335-353.

CLOUZOT Henri-Etienne, « Ballets tirés de Rabelais au XVIIe siècle », *RER* 5, 1907, p. 90-95.

CLOUZOT Martine, « La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 42, 1999, p. 323-342.

COLEMAN Dorothy G., *Rabelais. A Critical Study in Prose Fiction*, Cambridge, 1971.

COOPER Richard, *Rabelais et l'Italie*, *ER* XXIV, 1991.
— « Les lectures italiennes de Rabelais, une mise au point », *ER* XXXVII, 1999, p. 25-49.

CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin* (1956), Paris, Presses-Pocket, 1991.

DAVIDSON Ellis R., « Loki and Saxo's Hamlet », dans *The Fool and the Trickster* (éd. Paul V. A. Williams, Cambridge-Totowa, D.S.Brewer & Rowman-Littlefield, 1979), p. 3-17.

DEFAUX Gérard, *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVIe siècle. L'exemple de Panurge (Ulysse, Démosthène, Empédocle)*, Lexington, French Forum Publishers, 1982.
— *Rabelais agonistes : du rieur au prophète*, Genève, Droz, *ER* XXXII, 1997.

DEMERSON Guy, *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991.
— *Humanisme et facétie. Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme, 1994.
— *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996.
— « Les calembours de Rabelais », *Bérénice*, 1, 1980, p. 5-17, dans *Humanisme et facétie*, 1994, p. 171-189.
— « Le plurilinguisme chez Rabelais », *RHR*, 14, 1981, p. 3-19, dans *Humanisme et facétie*, 1994, p. 191-217.
— en collaboration avec BELLOT-ANTONY Michel, « Formes et fonctions de l'anecdote exemplaire chez Rabelais » (1990), dans *Humanisme et facétie*, 1994, p. 55-78.
— « Rabelais et la violence », *Europe* n°757, 1992, p. 67-79.

DEMONET Marie-Luce, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.
— « Un roi, deux enfants et des chèvres : le débat sur le langage naturel au XVIe siècle », *Studi Francesi*, 72, 1980, p. 401-414.
— « Les 'miettes' du sens : La folie dans les proverbes français antérieurs au XVIIe siècle », dans *La Folie et le corps*, 1985, p. 31-48 (paru sous le nom de Marie-Luce Launay).
— « Le blason du fou (*Tiers Livre*, ch.38) : binarité et dialogisme », dans *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens*, éd. P. Aquilon, J. Chupeau, F. Weil, Tours, Université de Tours, 1988, p. 87-94.
— « 'Si mon mulet transalpin volait...'ou de la vérité en matière de langues », dans *Langage et vérité*, Genève, Droz, 1993, p. 223-235.
— « 'Si les signes vous fâchent...' : inférence naturelle et sciences des signes à la Renaissance », *RHR* 36, 1994, p. 7-44.
— « Rabelais métalinguiste », *ER* XXXVII, 1999, p. 115-128.

DÉMORIS René, *Le Roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975.

DENOYELLE Corinne, « Le discours de la ruse dans les fabliaux. Approche pragmatique et argumentative », *Poétique* n°115, sept. 1998, p. 327-350.

DEPAULIS Thierry (éd.), *Tarot, jeu et magie* (catalogue d'exposition), Paris, Bibliothèque Nationale, 1984.

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

DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, « Champs », 1974.

DIEGUEZ Manuel de, *Rabelais*, Paris, Seuil, 1976.

DIXON J. E. G & DAWSON John L., *Concordance des œuvres de François Rabelais*, *ER* XXVI, Genève, Droz, 1992.

DONALDSON-EVANS Lance K., « Panurge perplexus : ambiguity and relativity in the *Tiers Livre* », *ER* XV, 1980, p. 77-96.

DOWNES Michael, « Panurge, Ulysse et les 'gens curieux' », *ER* XIII, 1976, p. 139-145.

DUBOIS Claude-Gilbert, *Mythe et langage au XVIe siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970.
— *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1985.
— *Mots et règles, jeux et délires. Etudes sur l'imaginaire verbal au XVIe siècle*, Caen, Paradigme, 1992.
— « 'La chanson de Ricochet'. Fonctions de la réitération dans le *Tiers Livre* de Rabelais », *Rabelais, Cahiers Textuel* n°15, 1996, p. 19-32.

DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DUMÉZIL Georges, *Loki*, Paris, G. P. Maisonneuve & Cie, 1948.

DUMMETT Michael A. E., *The Game of Tarot : from Ferrara to Salt Lake City*, London, G. Duckworth, 1980.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984.

DURRER Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.

DUVAL Edwin M., *The Design Of Rabelais's* Pantagruel, New Haven & London, Yale University Press, 1991.
— *The Design Of Rabelais's* Tiers Livre de Pantagruel, Genève, Droz, 1997.
— *The Design Of Rabelais's* Quart Livre de Pantagruel, Genève, Droz, 1998.
— « Panurge, perplexity and the ironic design of Rabelais's *Tiers Livre* », *Renaissance Quarterly*, XXXV, 1982, p. 381-400.
— « La messe, la cène et le voyage sans fin du *Quart Livre* », *ER* XXI, 1988, p. 131-141.
— « De la dive bouteille à la quête du *Tiers Livre* », *ER* XXXIII, 1998, p. 265-278.

ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage* (1984), Paris, P.U.F., 1988.
— *Les Limites de l'interprétation* (1990), Paris, Grasset, 1992.
— *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, Seuil, « Faire l'Europe », 1994.
— *Interprétation et surinterprétation*, (en collaboration avec R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose), Paris, P.U.F., 1996.
— *Kant et l'ornithorynque* (1997), Paris, Grasset, 1999.

EMELINA Jean, « Comment définir le burlesque ? », dans *Poétiques du burlesque*, 1998, p. 49-66.

L'Érotisme au Moyen-âge, éd. Bruno Roy, Etudes présentées au troisième colloque de l'Institut d'Etudes Médiévales, Montréal, Editions de l'Aurore, 1977.

ÉTIENVRE Jean-Pierre, « Le symbolisme de la carte à jouer dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles », dans *Les Jeux à la Renaissance*, 1982, p. 421-444.

FERRONI Giulio, « Teofilo Folengo e la letteratura macaronica », *Storia generale della letteratura italiana*, dir. Nina Borsellino et Walter Pedullà, vol. IV, Rome, Federico Motta Editore, 1999, p. 379-438.
— « Le pecore e la tempesta : qualche appunto su Folengo e Rabelais », *ER* XXXVII, 1999, p. 51-59.

Figures de la gueuserie, éd. R. Chartier, Paris, Montalba « Bibliothèque bleue », 1982.

Folie et déraison à la Renaissance, éd. A. Gerlo, Bruxelles-Paris, Vrin, 1976.

La Folie et le corps, éd. J. Céard, Paris, Presses de l'E.N.S., 1985.

FORIERS Paul, « La condition des insensés à la Renaissance », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 27-40.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1966.
— *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1972.

François Rabelais, 1483(?)-1983, éd. G. Demerson et al., *ER* XVII, Genève, Droz, 1983.

François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort, 1553-1953, éd. M. François et al., Genève, Droz, 1953.

FRANCON Marcel, « Sur la langue de Rabelais. Quelques termes musicaux », *Le Français moderne*, 22, 1954, p. 175-179.

FREEMAN Morgan, « Panurge, Rondibilis et 'ce pasté de coings' », *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse*, 1997, p. 133-145.

FRITZ Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Age*, Paris, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1992.

FROIDEFOND Dominique, « La théâtralité dans le *Tiers Livre* », *ER* XXIX, 1993, p. 43-55.

FUMAROLI Marc, *L'Age de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994.

GAGNÉ Jean, « L'érotisme dans la musique médiévale », dans *L'Érotisme au Moyen-âge*, 1977, p. 83-107.

GAIGNEBET Claude, *A plus haut sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1986.
— en collaboration avec LAJOUX Jean-Dominique, *Art Profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1985.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

GEONGET Stéphan, « Le 'Y gregeois' et la quête du sens », à paraître dans les Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, « Rabelais, la question du sens ».

GIACONE Franco, « A tout seigneur tout honneur : sur quelques italianismes du *Tiers Livre* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 4, juillet-août 1997, p. 668-672.

GIRAUD Yves, « Deux notes rabelaisiennes », *ER* XIII, 1976, p. 191-195.

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

GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, Paris, Vieweg-Bouillon, 1881-1902.

GOUGENHEIM Georges, *Grammaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Picard, 1974.

GRAY Floyd, *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974.
— *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994.

GRÈVE Marcel de, *L'interprétation de Rabelais au XVIe siècle*, *FR* III, Genève, Droz, 1961.
— « François Rabelais et les libertins du XVIIe siècle », *ER* I, 1956, p. 120-128.

GRICE Paul H., « Logique et conversation », *Communications* n° 30, 1979, p. 57-72.

GRIFFIN Robert, « The Devil and Panurge », *Studi Francesi*, 16, 1972, p. 329-335.

GROSS Angelika, « La représentation de l'*insipiens* et la catégorisation esthétique et morale des parties corporelles dans le *Buch der Natur* de Konrad von Megenberg », *Le Beau et le laid au Moyen Age*, *Senefiance* n°43, CUERMA (Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 187-211.

GUELLOUZ Suzanne, *Le Dialogue*, Paris, P.U.F., 1992.

GUIRAUD Pierre, *Les Jeux de mots*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1976.

HOEFER Ferdinand, *Nouvelle bibliographie générale*, Paris, Firmin Didot frères, 1862.

HOFFMANN George, « Neither one nor the other and both together », *ER* XXV, 1991, p. 79-90.

HUCHON Mireille, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, *ER* XVI, Genève, Droz, 1981.
— « Archéologie du *Ve Livre* », *ER* XXI, 1988, p. 19-28.
— « La poétique dévoyée du *Tiers Livre* », dans *Rabelais et le Tiers Livre*, Colloque de Nice (2-3 fev. 1996), p. 97-115.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*, Paris, Champion puis Didier, 1925-1967.
— *Etude sur la syntaxe de Rabelais comparée à celle des autres prosateurs de 1450 à 1550* (1894), Genève, Slatkine Reprints, 1967.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1970.

JEANNERET Michel, *Des Mets et des mots*, Paris, Corti, 1970.
— *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
— *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.
— « Les paroles dégelées (Rabelais, *Quart Livre*, 48-65) », *Littérature*, 17, 1975, p. 14-30.
— « Quand la fable se met à table (Nourriture et structure narrative dans le *Quart Livre*) » (1983), dans *Le Défi des signes*, 1994, p. 147-165
— « Polyphonie de Rabelais : ambivalence, antithèse et ambiguïté », *Littérature*, 55, 1984, p. 98-111.
— « 'Ma patrie est une citrouille' Thèmes alimentaires dans Rabelais et Folengo », *Etudes de Lettres*, n°2, avril-juin 1984, p. 25-44.
— « La lecture en question : sur quelques prologues comiques du XVIe siècle », *French Forum*, 1989, p. 279-289.
— « La crise des signes et le défi de l'étrange », *Europe* n° 757, 1992, p. 36-46.
— « Commentaire de la fiction, fiction comme commentaire » (paru en anglais en 1992), dans *Le Défi des signes*, 1994, p. 33-52.
— « La sémiotique sauvage de Panurge (*Tiers Livre*, ch. 7-18) », *ER* XXXIII, 1998, p. 339-347.

Les Jeux à la Renaissance, éd. P. Ariès et J.-C. Margolin, Paris, Vrin, 1982.

JOUKOVSKY Françoise, « Les narrés du *Tiers Livre* et du *Quart Livre* », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, 1981, p. 209-222.

KAHN Laurence, *Hermès passe, ou les ambiguïtés de la communication*, Paris, Maspéro, 1978.

KAPLAN Stuart R., *La Grande encyclopédie du tarot* (1978), Paris, Sand, 1985.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les Interactions verbales*, tome I : *Approche interactionnelle et structure des conversations* (1990), Paris, Armand Colin, 1998.

KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie* (1964), Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.

KOOPMANS Jelle et VERHUYCK Paul, *Sermon joyeux et truanderie (Villon, Nemo, Ulespiègle)*, Amsterdam, Rodopi, 1987.

KOTLER Eliane, « La question du mariage de Panurge : une enquête sur les limites du dialogue », *Cahiers Textuel* n°15, 1996, p. 33-49.

KUSHNER Eva, « Le dialogue de 1580 à 1630 : articulations et fonctions », dans *L'Automne de la Renaissance*, 1981, p. 149-163.
— « Réflexions sur le dialogue en France au XVIe siècle », *Revue des sciences humaines*, XXXVII, n°148, déc. 1972, p. 485-501.

LA CHARITÉ Raymond C., « Recreation, Reflection and Re-Creation. Perspectives on Rabelais's *Pantagruel* », Lexington (*French Forum Monographs*, 19), 1980.
— « Panurge's heartbeat : an interpretation of *mitaine* (*Tiers Livre*, ch. XI) », *Romance Notes*, vol. XV, n°3, 1974, p. 479-485.

LA GUARDIA David, « 'Un bon esmoucheteur par mousches jamais esmouché ne sera' : Panurge as trickster », *The Romanic Review*, 88/4, nov. 97, p. 519-528.

Le Langage, éd. P. Ludwig, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 1997.

Langage et vérité. Etudes offertes à Jean-Claude Margolin, éd. J. Céard, Genève, Droz, 1993.

LANGER Ullrich, *Perfect Frienship. Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccacio to Corneille*, Genève, Droz, 1994.
— *Vertu du discours, discours de la vertu. Littérature et philosophie morale au XVIe siècle en France*, Genève, Droz, 1999.

LAUVERGNAT-GAGNIÈRE Christiane, *Lucien de Samosate et le Lucianisme en France au XVIe siècle. Athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988.

LE ROUX DE RINCY André, *Le Livre des proverbes français*, 2e éd., Paris, Delahays, 1859.

LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
— « Les quatre Apostoles : échos de la poétique érasmienne chez Rabelais et Dürer », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, 1995, p. 887-905.

LEFEBVRE Joël, *Les Fols et la folie. Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.
— « Les 'Volksbücher' (livres populaires) au XVIe siècle, d'*Eulenspiegel* à *Faust* », *RHR* n°11, 1980, p. 180-185.

LE GUERN Michel, « Sur le genre du dialogue », dans *L'Automne de la Renaissance*, 1981, p. 141-149.

LESTRINGANT Franck, *Ecrire le monde à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993.
— « L'insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel (Pour une lecture topographique du *Quart Livre*) » (1984), dans *Ecrire le monde à la Renaissance*, 1993, p. 159-185.

LEVER Maurice, *Le Sceptre et la marotte. Histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983.

LIVET Charles-Louis, *La Grammaire française et les grammairiens du XVIe siècle* (1869), Genève, Slatkine Reprints, 1967.

MALLARY-MASTERS George, *Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic tradition*, Albany, State University of New-York, 1969.
— « Panurge at the crossroads : A mythopoetic study of the Pythagorean Y in Rabelais's satirical romance (QL / 33-34) », *Romance Notes*, vol. XV, n°1, 1973, p. 134-154.

MARÉCHAUX Pierre, « Les noces de Panurge et de Mercure. Rabelais et la leçon de Martianus Capella », *ER* XXXIII, 1998, p. 161-175.

MARGOLIN Jean-Claude, *Rébus de la Renaissance, Histoire du rébus*, en collaboration avec J. Céard, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
— « Des lunettes et des hommes, ou la satire des mal-voyants au XVIe siècle », *Annales* n° 2/3, 1975, p. 375-393.
— « L'Histoire des lunettes à nez », *L'Histoire*, n°21, mars 1980, p. 14-21.
— « Rire avec Erasme, à l'ombre de Rabelais », *ER* XXXIII, 1998, p. 9-29.

MARI Pierre, « Une politique humaniste de la parole. L'interlocution rabelaisienne », *Etudes de Lettres* n°2, juin 1984, p. 63-72.

MARICHAL Robert, « Commentaires du *Quart Livre* », *ER* I, 1956, p. 151-202 & V, 1964, p. 65-162.

MARIJNISSEN R. H., « Bosch and Bruegel on Human Folly », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 41-52.

MARRACHE Myriam, « Les fascheries de Panurge », *RHR* n°42, juin 1996, p. 49-63.
— « Représentation et démonstration dans 'l'Eloge des dettes' », *Cahiers Forell*, n°10, *La représentation en linguistique et en littérature*, novembre 1999, p. 67-75.
— « Trois détours signifiants : les blasons de Rabelais » : à paraître dans *Le Détour*, éd. L. Louvel, Poitiers, La Licorne, nov. 2000.
— « Panurge, préfiguration du picaro » : à paraître dans les Actes du Colloque « Mateo Alemán et les voies du roman au tournant des XVIe et XVIIe siècles », éd. M. Michaud, Poitiers, Cahiers Forell, 2000.
— « Cornes et cornemuses : Panurge architecte et maître du sens », à paraître dans les Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, « Rabelais, la question du sens », éd. J. Céard et M.-L. Demonet.

MATORÉ Georges, *Le Vocabulaire et la société du XVIe siècle*, Paris, P.U.F., 1988.

MEHL Jean-Michel, *Les Jeux au royaume de France du XIIIe au début du XVIe siècle*, Paris, Fayard, 1990.

MÉNAGER Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1995.
— « Rabelais et le 'propre de l'homme' », *ER* XXXIII, 1998, p. 31-39.

MÉNARD Philippe, « Le burlesque dans la chanson courtoise, les sottes chansons », dans *Poétiques du burlesque*, 1998, p. 131-145.

MESCHONNIC Henri, *Des Mots et des mondes*, Paris, Hatier, 1991.

MICHEL Alain, « Faut-il louer la folie ? Quelques réponses de Cicéron à Giordano Bruno », dans *Langage et vérité*, 1993, p. 189-194.

MOAKLEY Gertrude, *The Tarot Cards painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza family : an iconographical and historical study*, New York, The New York Public Library, 1966.

MORAWSKY Joseph, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Champion, 1925.

MOREAU François, *Un aspect de l'imagination créatrice chez Rabelais : l'emploi des images*, Paris, SEDES, 1982.

MORRISON Ian R., « Aspects du dialogue dans *Pantagruel* », *ER* XXII, 1988, p. 123-135.

La Nouvelle française à la Renaissance, éd. L. Sozzi et V.-L. Saulnier, Genève, Slatkine, 1981.

OUDIN Antoine, *Curiositez françoises pour supplément aux dictionnaires*, Genève, Slatkine Reprints, (1640) 1971.

OUVRARD Jean-Pierre, « Jeu poétique, jeu musical, la chanson et sa 'responce' », dans *Les Jeux à la Renaissance*, 1982, p. 271-309.

PARIS Jean, *Rabelais au futur*, Paris, Seuil « Change », 1970.
— *Hamlet et Panurge*, Paris, Seuil, 1971.

PEACH Trevor, « Boccace, Panurge-poireau et Ronsard », *ER* XVIII, 1985, p. 177-178.

PEIRCE Charles S., *Ecrits sur le signe*, éd. G. Deledalle, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978.

PINEAUX Jacques, *Proverbes et dictons français*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1956.

PLATTARD Jean, « Le vocabulaire de la fauconnerie chez Rabelais », *ER* X, 1912, p. 356-374.

Poétiques du burlesque. Actes du colloque international du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 22-24 février 1996, éd. D. Bertrand, Paris, Champion, 1998.

POIRIER Charles A.-D., *La Langue de Rabelais. Les influences du Bas-Poitou*, Paris, A. Rontreix d'Artrey, 1944 (*Le Français Moderne*, avril-juillet 1944).

PONS Emile, « Les langues imaginaires dans le voyage utopique. Les jargons de Panurge dans Rabelais », *Revue de Littérature comparée*, 11, 1931, p. 185-218.

POT Olivier, « La mélancolie de Panurge », *Etudes de Lettres*, n°2, avril-juin 1984, p. 89-114.
— « Ronsard et Panurge à Ganabim », *ER* XXII, 1988, p. 7-26.

POUILLOUX Jean-Yves, *Rabelais. Rire est le propre de l'homme*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1993.
— « De l'interprétation : déraison des raisons », *Cahiers Textuel* n°15, 1996, p. 89-95.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* (1965), Paris, Seuil, « Points », 1970.

QUEMADA Bernard, *Les Dictionnaires du français moderne*, Paris, Didier, 1968.

Rabelais, éd. F. Charpentier, *Cahiers Textuel* n°15, janvier 1996.

Rabelais, éd. H. Moreau, *Europe*, n°757, 1992.

Rabelais, Gargantua *et* Pantagruel, *Cahiers Textuel*, n°4/5, 1989.

Rabelais, à propos du Tiers Livre. *Actes des 3e journées du Centre Jacques de Laprade*, éd. J. Dauphiné et P. Mironneau, Biarritz, J&D Editions, 1995.

Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse. Actes du colloque du Montpellier, 26-28 mai 1994, éd. M. Bideaux, Montpellier, Editions Jeanne Laffitte, 1997.

Rabelais en son demi millénaire. Actes du colloque international de Tours, éd. J. Céard et J.-C. Margolin, *ER* XXI, Genève, Droz, 1988.

Rabelais et le Tiers Livre. *Colloque de Nice, 2-3 février 1996*, éd. E. Kotler, Publications de la Faculté des Lettres de Nice Sophia Antipolis-CNRS, Nouvelle série n°25, 1996.

Rabelais pour le XXIe siècle. Actes du colloque du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, (Chinon-Tours, 1994), éd. M. Simonin, *ER* XXXIII, Genève, Droz, 1998.

Rabelais's Incomparable Book, éd. R. C. La Charité, Lexington, French Forum, 1986.

Rhétorique du proverbe, Revue des sciences humaines, 163-3, 1976.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998 (1992).

REY-FLAUD Bernadette, *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, Genève, Droz, 1984.

REY-FLAUD Henri, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985.

RIGOLOT François, *Poétique et onomastique, L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.

— *Le Texte de la Renaissance. Des Rhétoriqueurs à Montaigne*, Genève, Droz, 1982.

— *Les Langages de Rabelais*, *ER* X, Genève, Droz, 1972.

— « Cratylisme et pantagruélisme : Rabelais et le statut du signe », *ER* XIII, 1976, p. 115-132.

— « Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais », *ER* XIV, 1977, p. 277-286.

— « 'A plus bas sens interpréter' : frère Jean et la 'matière de bréviaire' », *ER* XXXIII, 1998, p. 41-53.

ROCHER Grégory de, « The fusion of Priapus and the Muses : rabelaisian metaphors in the Prologue to the *Quart Livre* », *Kentucky Romance Quarterly*, XXVII, 1980, p. 413-420.

— « Vers un nouvel humour rabelaisien », *ER* XXI, 1988, p. 301-308.

ROOTH Anna Birgetta, *Loki in Scandinavian Mythology*, Lund, C. W. K. Gleerups Förlag, 1961.

ROQUES Mario, « Aspects de Panurge », dans *François Rabelais. Ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort, 1553-1953*, 1953, p. 120-130.

ROSENTHAL Olivia, « Rabelais poète ou les modes d'insertion de la poésie dans l'œuvre de Rabelais », dans *La Constitution du texte : le tout et ses parties*, Poitiers, La Licorne, 1998, p. 209-228.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.
— *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, « Critique », 1977.
— *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, « Critique », 1979.
— *Le Philosophe et les sortilèges*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.
— *Le Démon de la tautologie* Paris, Minuit, « Paradoxe », 1997.

ROY Bruno, *Devinettes françaises du Moyen-Age*, Montréal et Paris, 1977.
— «L'humour érotique au XVe siècle », dans *L'Érotisme au Moyen-âge*, 1977, Montréal, Editions de l'Aurore, 1977, p. 153-171.
— « Rabelais : devinettes et questions naturelles », *ER* XXXIII, 1998, p. 327-338.
— « Rabelais, grand connaisseur de devinettes », dans *Cy nous dient. Dialogue avec quelques auteurs médiévaux*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 1999, p. 139-155.

RUSSELL Daniel, « A Note on Panurge's 'pusse en l'aureille' », *ER* XI, 1974, p. 83-87.
— « Panurge and his new clothes », *ER* XIV, 1977, p. 89-104.
— « Réponse à M. Giraud », *ER* XIV, 1977, p. 104-107.

SAINÉAN Lazare, *L'Histoire naturelle et ses branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, 1921.
— *La Langue de Rabelais*, Paris, De Boccard, 1923.
— « Un lecteur de Rabelais entre 1540 et 1549 », *RER* VIII, 1910, p. 188-190.
— « Les sources modernes du roman de Rabelais », *RER* X, 1912, p. 375-420.
— « Rabelaesiana », *RER* X, 1912, p. 458-462.

SAULNIER Verdun-Léon, *Rabelais I. Le dessein de Rabelais*, Paris, SEDES, 1982.
— *Rabelais II. Rabelais dans son enquête*, Paris, SEDES, 1983.
— « Pantagruel au large de Ganabin ou la peur de Panurge », *BHR* n°16, Genève, Droz, 1954, p. 58-81.
— « Pantagruel et sa famille de mots », *Information littéraire* 2, 1960, p. 47-57.
— « Histoire d'un conte rabelaisien », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXIV, 1962, p. 545-558.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1972), Paris, Payot, 1985.

SAUTMAN Francesca, « Les métamorphoses du fou à la fin du Moyen Age », *Pour une mythologie du Moyen Age*, Paris, Presses de l'E.N.S., 1988, p. 197-216.

SCHRADER Ludwig, *Panurge und Hermes*, Bonn, Romanische Seminar der Universität, 1958.
— « Panurge : théories récentes, observations méthodologiques, conséquences possibles », *ER* XXI, 1988, p. 145-156.

SCHWARTZ Jérôme, « Panurge's impact on Pantagruel (*Pantagruel*, chapter 9) », *Romanic Review*, vol. XLVII, n°1, 1976, p. 1-8.

SCREECH Michael, *Rabelais* (1979), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1992.

SIMONIN Michel, *Ronsard*, Paris, Fayard, 1990.

SMITH Paul J., *Voyage et écriture. Etude sur le* Quart Livre *de Rabelais, ER* XIX, Genève, Droz, 1987.

SOUILLER Didier, *Le Roman picaresque*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1980.

SPITZER Léo, « Rabelais et les 'rabelaisants' » (1960 - *Studi Francesi* IV), *Etudes de style*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des Idées », 1970, p. 134-165.

STAROBINSKI Jean, « Note sur Rabelais et le langage », *Tel Quel* 15, 1963, p. 79-82.

STEGMANN André, « Sur quelques aspects du fou en titre d'office dans la France du XVIe siècle »,dans *Folie et déraison à la Renaissance*, 1976, p. 53-73.

TETEL Marcel, « La valeur comique des accumulations chez Rabelais », *Romanic Review*, LIII, 1962, p. 96-104.
— « Pulci and Rabelais : a Revaluation », Studi Francesi n°25, 1965, p. 89-93.
— « Rabelais et Folengo : De Patria Diabolorum », ER XXI, 1988, p. 203-211.

Le Tiers Livre. Actes du colloque international de Rome (15 mars 1996), éd. F. Giacone, *ER* XXXVII, Genève, Droz, 1999.

TOURNON André, *« En sens agile ». Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995.
— « Le paradoxe ménippéen dans l'œuvre de Rabelais », *ER* XXI, 1988, p. 309-319.
— « Dynamique de la déraison. La symétrie faussée du *Tiers Livre* du *Pantagruel* », *Europe* n°757, 1992, p. 6-19.
— « Le Pantagruélisme, mode de lecture du *Tiers Livre* », *Littératures*, 33, 1995, p. 5-16.
— « Un silence signé Rabelais », *Cahiers Textuels* n°15, 1996, p. 77-87.
— « Les parages de l'improbable. Jeux de la déraison et du hasard », dans *Rabelais et le* Tiers Livre, *Actes du Colloque de Nice*, 1996, p. 45-59.
— « Jeux de massacre. La 'tragique farce' du seigneur de Basché », dans *Rabelais-Dionysos*, 1997, p. 43-50.
— en collaboration avec RISTORI Jean-Luc, « Les 'rencontres' selon Verville, ou le jeu de l'esprit et du hasard », dans *Poétiques du burlesque*, 1998, p. 183-192.
— « Le rire et l'énigme. Essai d'herméneutique pantagruélienne », à paraître.

TRAVERSO Véronique, *La conversation familière. Analyse pragmatique des interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Linguistique et sémiologie », 1996.
— *L'analyse des conversations*, Paris, Nathan « Université », 1999.

VAN GENNEP Arnold, *Le Folklore français* (1943-48), tome 1 : *Du berceau à la tombe. Cycles de Carnaval-Carême et de Pâques* ; tome 3 : *Cycle des douze jours. De Noël aux Rois*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998.

VOLPE Gerald Carmen, *Panurge : Artist and Fool*, Diss. Princeton Univ. 1963 ; *Diss. Abstracts* 25, 1 (1964/65), p. 488.

WALTER Philippe, « Renart le Fol. Motifs carnavalesques dans la branche XI du *Roman de Renart* », *L'Information littéraire*, 41/5, 1989, p. 3-13.

WEINBERG Florence M., *The Wine and the Will. Rabelais's Bacchic Christianity*, Detroit, Waine State University Press, 1972.

WIND Edgar, *Mystères païens de la Renaissance* (1958), Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992.

WIRTH Oswald, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age* (1927), Paris, Tchou, 1966.

ZAERCHER Véronique, *Le Dialogue rabelaisien. Le* Tiers Livre *exemplaire*, *E R* XXXVIII, Genève, Droz, 2000.

ZUMTHOR Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.
— *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
— *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
— *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

ZUPNICK Irving L., « The Meaning of Bruegel's 'Nobody' and 'Everyman' », *Gazette des Beaux Arts*, LXVII, 1966, p. 257-270.

Sites web visités

http://gallica.bnf.fr. Consultation des imprimés numérisés de la Bibliothèque Nationale de France.

http://www.bnf.fr. Consultation du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France.

http://www.ciril.fr/inalf.bin/dmfcgi. Lexique de Moyen Français établi par les chercheurs de l'INALF

http://lolita.unice.fr. Version en ligne des *Œuvres* de Rabelais d'après la version du laboratoire EQUIL XVI.

http://www.mshs.univ-poitiers.fr/Forell/Epistemon. Site consacré à la Renaissance fondé par M.-L. Demonet.

http://zeus.inalf.cnrs.fr. Base de données « Frantext ».

INDEX NOMINUM

INDEX RERUM

INDEX NOMINUM

AUTEURS, PERSONNAGES, TITRES D'ŒUVRES ANONYMES

Académie (dictionnaire) : 264

Achates : 360, 362, 476

Agrippa d'Aubigné : 382

Alciat, André : 278-279

Alcofrybas Nasier : 12, 16, 129, 139-148, 151-156, 163, 206, 327-329, 342, 344, 348, 355, 357, 359, 362-363, 372, 412, 414, 448, 482, 489, 492, 511

Aleman, Mateo : 317

Anarche : 137, 287, 299, 369

Antiloque : 331

Antitus : 503

Aristophane : 59, 91, 98

Aristote : 47, 93, 119, 176, 207-208, 215-216, 239, 335, 368, 370, 404, 406-407, 424, 516

Aubailly, Jean-Claude : 279, 386

Aubenque, Pierre : 407

Audiat, Louis : 503

Aulu-Gelle : 21, 201-202

Babel : 33, 66

Bachue : 103, 381, 392, 395, 429, 456, 513-514

Bakhtine, Mikhaïl : 63, 81, 116, 238, 353

Balde : 275, 316, 358, 360

Barthes, Roland : 296

Basché : 113-114, 116-120, 123, 133, 167, 354, 373, 488

Bastiaensen, Michael : 10, 31-32, 34, 38, 370, 462

Batany, Jean : 42

Beaujour, Michel : 9

Bellot-Antony, Michel : 114

Bembo, Pietro : 19-20

Béroalde de Verville, François : 71, 388-389, 524-529, 531

Bèze, Théodore de : 504

Boaistuau, Pierre : 414

Boccace : 99, 125, 367

Bonicatti, Maurizio : 395

Bosch, Jérôme : 379, 391, 398

Bouchet, Guillaume : 77, 224, 529

Bouchet, Jean : 322, 527

Boukay, Maurice : 496

Bourdigné, Charles de : 316-317, 327

Bovelles, Charles de : 18, 389

Bowen, Barbara C. : 461

Brant, Sebastian : 279, 322, 379, 384, 395-396, 398, 406, 430, 444

Bridoye : 59, 121, 375

Bruegel l'Ancien, Pierre : 379, 385-386, 393, 422-423, 456, 484-485

Budé, Guillaume : 18

Buzançay : 197, 227-228, 236

Caillois, Roger : 465-466

Caïn : 507

Calepin : 46

Calmann, Gerta : 387, 460, 468, 489, 491

Calvin, Jean : 504-505, 507-508

Camille, Michael : 161, 227, 259, 262, 265, 397, 423, 444

Canard Enchaîné (le) : 499, 509

Castiglione, Baldassar : 18-20, 291

Catulle : 232, 528

Cave, Terence : 4, 71, 75-76, 85-86, 112, 119 121, 128-129, 139, 147, 159, 355-356

Céard, Jean : 2, 54 72, 139, 157-158, 167, 177, 206, 211, 217, 222, 224, 229, 233, 268, 275, 282, 305, 322, 380, 407-408, 420-421, 432, 441, 453, 463-464

Charpentier, Françoise : 68

Chaucer, Geoffrey : 125

Chevalier, Marion F. : 495

Cicéron : 48, 123, 251, 278, 365, 367-368, 410

Cingar : 5, 87-88, 93, 275, 315-316, 319, 329-331, 333, 336, 344, 346, 348, 352, 354, 356, 360, 409

Clouzot, Henri-Etienne : 495

Clouzot, Martine : 227, 395-397

Coolus, Romain : 496

Cooper, Richard : 5, 88, 316

Coquillart, Guillaume : 69, 180, 524-526, 528-529

Corrozet, Gilles : 399

Court de Gébelin, Antoine : 465

Crétin, Guillaume : 54, 96, 187

Dante Alighieri : 18

Davidson, Ellis R. : 462

Defaux, Gérard : 4-5, 7-8, 20-21, 30, 58-59, 63, 67, 136, 164, 237, 250, 268, 271, 307, 367-369, 531

Deledalle, Gérard : 219-220

Demasy, Paul : 500

Demerson, Guy : 30, 33, 114, 342, 351, 391, 484, 496

Démocrite : 386

Demonet, Marie-Luce : 2, 10, 20, 23, 27-29, 34, 68, 91, 95, 110, 207, 221-222, 242, 295, 380, 384, 389-390, 402, 414, 429, 455

Démoris, René : 374, 450

Depaulis, Thierry : 464-466

Desrosiers-Bonin, Diane : 126

Detienne, Marcel : 331-332, 335-336, 370

Dindenault : 25, 174, 253, 275-276, 283, 287, 339, 355, 359, 425, 438, 459, 484

Dipsodes : 57, 135, 145, 347, 415, 457

Disciple de Pantagruel (le) : 455, 496

Dom Juan : 365, 516

Don Quichotte : 365, 383

Donaldson-Evans, Lance K. : 58, 250, 254

Downes, Michael : 4

Du Bartas : 188

Du Bellay, Joachim : 188

Du Fail, Noël : 457

Du Fouilloux, Jacques : 237

Dubois, Claude-Gilbert : 30, 33, 183

Dubut de Laforest, Jean-Louis : 500

Dumézil, Georges : 462

Dummett, Michael : 465

Dupriez, Bernard : 48

Dürer, Albrecht : 379

Duval, Edwin M. : 7, 9-10, 12, 126, 143, 159, 236, 251-253, 341, 351-352, 366, 401, 431, 484

Eco, Umberto : 233-234, 244

écolier limousin : 15, 21, 36, 484

Edouard V : 306

Emelina, Jean : 98

Empédocle : 8, 59

Enée : 93, 360

Epicure : 266-267

Epistémon : 30, 34, 52, 81, 92, 120, 122, 125, 137, 193-194, 196, 203, 206, 217, 232, 234-235, 253, 273, 292, 320-321, 356, 363, 372, 382, 387-388, 404, 411, 452, 482, 504

Erasme, Désiré : 18, 68, 71-73, 76, 85, 89, 91-92, 97, 139, 213, 282, 379, 386, 391, 411, 486, 510

Estienne, Henri : 58, 230

Estienne, Robert : 187, 332-333, 462, 516

Fabri, Pierre : 20, 53

Falstaff : 315

Ferroni, Giulio : 88, 316

Ficin, Masile : 99-100, 102, 104, 167

Folengo, Téofilo : 5, 87-88, 93, 275-276, 315-317, 319, 325, 354, 356, 360, 409

Fontenay-le-Comte : 455

Foriers, Paul : 376

Fou du tarot : voir Mat

Foucault, Michel : 322, 378

Franc Archier de Baignollet : 304, 440

Fredon : 12, 79, 81, 167, 182, 188, 190, 192-197, 404, 514

Freeman, Morgan : 5, 69, 180

Frérot : 418-419

Fritz, Jean-Marie : 376, 378-380, 382, 384, 396, 400, 411, 413-414, 423, 426-428, 434, 436, 438, 444-445

Froidefond, Dominique : 283-302

Furetière, Antoine : 154

Gagné, Jean : 227

Gaignebet, Claude : 63, 117, 394, 397, 463, 470

Galien, Claude : 48, 420

Gargantua : 45, 53, 82, 111, 144, 209, 232, 296, 312, 369, 382, 464, 494, 595

Gazette de Panurge (la) : 498-499

Gebhart, Emile : 496

Geonget, Stéphan : 305

Giraud, Yves : 277-278, 292

Giraudeau, Fernand : 496

Godefroy, Frédéric : 392, 454, 528

Goyet, Francis : 100, 193

Gray, Floyd : 7

Grève, Marcel de : 494

Grice, Paul H. : 178, 180, 240

Griffin, Robert : 4

Gringonneur : 469

Grippeminaud : 12, 167, 211-213, 215, 253, 273, 285, 390, 459

Guardati, Masuccio : 203

Guiraud, Pierre : 216-217

Guzman : 316-317, 358, 449

Halévy, Ludovic : 496

Hamlet : 5

Her Trippa : 167, 172-175, 183, 240, 246, 287, 321, 385, 403, 431, 463

Hercule : 305

Hermès : 3, 458-460

Hérodote : 28

Hibernie : 238-239, 255, 258, 268-272, 303, 307, 415, 417, 435, 445

Hippothadée : 190, 359, 442, 484

Hoefer, Ferdinand : 504

Holbein, Hans : 379, 468

Homenaz : 245-248, 253, 373, 487, 512

Homère : 59

Huchon, Mireille : 2, 12, 17, 20, 36, 49, 52, 59, 61, 79, 103, 185, 194, 203, 227 241, 345, 453, 455, 464

Huguet, Edmond : 153, 188, 190, 274, 454, 457, 461, 528-529, 531

Hütten, Ulrich von : 460, 483, 489

Jacques le Fataliste : 321

Jan Chouart : 74-75, 520, 529

Jarry, Alfred : 496

Jean Jeudy : 74-75, 519, 529

Jeanneret, Michel : 10, 113, 127, 245, 248, 256, 257, 284, 286, 299, 302, 307, 309, 316, 325, 402

Joker : 313, 450-451, 477, 488

Kahn, Laurence : 340

Kaplan, Stuart R. : 464-466

Kerbrat-Orecchioni, Catherine : 178

Klinkenberg, Jean-Marie : 64, 205, 209, 296

Koopmans, Jelle : 70, 316, 327, 335, 356, 460, 465, 470-471, 476, 478, 483-484, 486

Kotler, Eliane : 109, 167-168

La Charité, Raymond C. : 4

La Guardia, David : 461

La Perrière, Guillaume de : 389

La Rochelle : 455, 503-504

Labarre, Roland : 479

Lafcadio : 5

Lajoux, Jean-Dominique : 397

Langer, Ullrich : 10, 93, 305, 358, 361, 364-367, 406, 408, 410, 458

Lanternois : 275, 295, 308, 321, 451, 455, 457-458, 492-493

Lauvergnat-Gagnière, Christiane : 67, 171, 496

Lazare / Lazarillo de Tormès : 316-317, 358, 478

Le Caron, Louis : 99

Le Pogge : 89

Leber, Claude : 392

Lecointe, Jean : 71, 85, 91-92, 99-100, 102

Ledentu, Arthur : 496

Lefebvre, Joël : 379

Lefranc, Abel : 453

Lemaire de Belges, Jean : 217

Lestringant, Franck : 159, 399-400

Lever, Maurice : 377-378, 389, 424-425, 442-443, 476, 478-479

Loki : 462

Longeon, Claude : 42

Lucien de Samosate : 66-67, 131-132, 169-171, 181, 409, 425, 455, 496

Luther, Martin : 504-505, 508

Mallary-Masters, George : 8, 101, 305

Mantegna : 466

Marcoul : 443-445

Margolin, Jean-Claude : 89, 97, 206, 212, 214, 216, 275, 282, 287, 385, 444

Marguerite de Navarre : 123-125

Margutte : 315-319, 323, 328, 330-331, 336, 340, 343-344, 348-350, 352, 358, 360-361, 365, 369-370

Marijnissen, R. H. : 485

Marot, Clément : 52, 60, 96, 188, 310, 526-527, 529-530

Marrache, Myriam : 49, 68, 159, 221-222, 228, 354

Marseille : 394, 466-469

Martial : 50

Mat du tarot : 313, 394, 450-451, 463, 466-486, 492

Matamore : 56-58, 470

Medamothi : 149, 266, 269

Mehl, Jean-Michel : 463

Meilhac, Henri : 496

Ménager, Daniel : 98, 424-425, 489

Ménard, Philippe : 55

Mercure : 3, 318, 329, 347

Meschinot, Jean : 282

Midas : 390-391, 410

Moakley, Gertrude : 464

Momus : 489

Montaigne, Michel de : 367, 482, 515

Morawski, Joseph : 380, 427, 438

Moreau, François : 17

Moreau, Hélène : 388

Morel de Chédeville, Etienne : 495

Morgant le géant : 316-319, 323, 331, 350, 358, 360-361, 365, 369-370

Morrison, Ian R. : 359

Nazdecabre : 167, 172, 182, 239-240, 249-251, 261, 264, 422, 431

Neckam, Alexandre : 479

Nemo : 314, 387, 451, 459-460, 466-468, 470, 476-478, 480-481, 463, 485, 489-493, 510

Nicot, Jean : 454

Nouveau Panurge (le) : 503, 508, 516

Odet de Châtillon : 187, 242, 300-301, 303, 487, 512

Ovide : 267, 365

Panzoust : 167-168, 171-172, 182, 186-188, 191, 220, 231, 234, 249-250, 320

Paris, Jean : 5, 6

Pathelin : 328, 356

Peirce, Charles S. : 219-220, 226, 244, 254, 296

Pérouse, Gabriel A. : 339

Pétrarque : 54, 62, 365

Philomèle : 267, 269

Pichrocole : 408

Pierre du Coignet : 507-508

Pierre Faifeu : 316-317, 320, 327-328, 332, 335, 344, 358

Pierrefeux, Guy de : 496

Platon : 54, 99-101, 266

Plutarque : 106, 112, 207

Poitou : 244, 320, 455

Pons, Emile : 27-28, 36

Pot, Olivier : 4, 382, 393, 403, 417, 420-421

Pouilloux, Jean-Yves : 189

Pousset de Montauban, Jacques : 495

Priape : 78-79, 82, 425, 508

Propp, Vladimir : 119

Protée : 76, 458

Psammétic 28

Pulci, Luigi : 5, 88, 315-319, 326, 336, 340, 365

Quintilien : 86, 92, 99, 112, 114, 119, 121, 277

Radin, Paul : 462

Raminagrobis : 26, 53, 167-168, 186, 191, 215-217, 232, 321, 362, 404, 417, 419, 431

Reboul, Guillaume : 503-504

Renart : 5, 316-317, 329, 334, 356

Rey, Alain : 73, 479, 524, 527

Rey-Flaud, Henri : 117, 197

Reynier, Gustave : 374

Rigolot, François : 10-11, 33, 68, 77, 81, 107, 139

Ristori, Jean-Luc : 140

Rivoire, André : 496

Rocher, Grégory de : 83

Rondibilis : 180, 190, 295, 359

Ronsard, Pierre de : 99, 188, 272

Rooth, Anna Birgetta : 462

Roques, Mar[illegible] . 2, 6

Rosset, Clément : 440, 442

Roy, Bruno : 207, 209-210, 212

Russell, Daniel : 277-279, 281-284, 290-292

Sainéan, Lazare : 88, 96, 111, 315, 333, 454, 524

Salmigondin : 129, 142-143, 145, 153-155, 408, 411, 414-415, 482

Sancho : 365

Saulnier, Verdun-Léon : 139

Saussure, Ferdinand de : 84

Sautman, Francesca : 384, 386-387, 391-392

Schan, Georg : 387, 460, 490

Schrader, Ludwig : 2, 3, 59, 318

Schwartz, Jérôme : 7

Screech, Michael : 8, 139, 164, 375

Sébillet, Thomas : 99-100, 106

Sermons joyeux : 70, 354, 459, 524-526, 528-531

Sextus Empiricus : 175

Sganarelle : 365

Sicille : 279

Simonin, Michel : 77, 272, 414, 529

Smith, Paul J. : 89, 266-267

Socrate : 39, 169

Speroni, Sperone : 19

Spitzer, Léo : 1, 5, 88

Spitzmuller, Georges : 496

Starobinski, Jean : 9

Stegmann, André : 376-377, 390

Suidas : 58-59

Tabourot, Estienne : 193, 229

Tahureau, Jacques : 171, 188

Tetel, Marcel : 5, 88, 316

Thaumaste : 86, 134, 148, 167, 253, 259, 261-264, 269, 279, 334, 339-341, 422-423, 461, 475, 483-484, 504

Thélème : 150, 268

Thévet, André : 399

Till Ulespiègle : 5, 316-317, 320, 328, 332, 335-336, 339, 344-345, 348, 351-354, 356, 358, 379, 424, 477

Tiraqueau, André : 222, 379

Todorov, Tzvetan : 296

Tory, Geoffroy : 20-21, 25-26, 42, 450, 485

Touraine : 17, 23, 37, 42, 320, 359

Tournon, André : 4-5, 9-10, 30, 36-38, 59, 66-67, 83, 116-117, 120, 140-141, 143, 175-176, 308-309, 388, 421, 448, 454, 463, 477

Traverso, Véronique : 178

Tribouillet : 104, 144, 188, 218, 220, 225, 227-228, 235-236, 251, 255, 322, 375, 387, 393, 405, 429, 445, 453, 484

Tribune Nationale (la) : 498, 501-502

Trouillogan : 26, 175, 178-179, 182, 191

Tusiani, Joseph : 318, 340

Tyard, Pontus de : 99, 102, 382

Ulysse : 3-4, 93, 112, 133-134, 320, 438, 458-460, 476, 490

Valmont de Bomare, Jacques-Christophe : 268-269, 389

Van Gennep, Arnold : 455

Verhuyck, Paul : 316, 327, 335, 356, 460, 465, 470-471, 476, 478, 483-484, 486

Vernant, Jean-Pierre : 331-332, 335-336, 370

Vigneulles, Philippe de : 69

Villon, François : 50, 113, 117-119, 306-307, 310, 316-317, 327, 343-344, 353-354, 357, 488, 525-526

Vinet (le ménager) : 306

Vinet, Elie : 269, 389

Virgile : 59, 168, 220, 222, 225, 239, 244, 250

Visconti-Sforza : 464, 467-468, 470

Volpe, Gerald C. : 5

Walter, Philippe : 390

Weinberg, Florence : 8, 101

Wirth, Oswald : 465-466

Xenomanes : 322, 405

Zaercher, Véronique : 166, 171, 359, 363

Zupnick, Irving L. : 460

INDEX RERUM

absurde / gratuit : 5, 33, 173, 440

actio : 105, 138

ad placitum / à plaisir : 241, 295, 300

« agelaste » : 8, 127, 301-305, 309, 487, 491, 513

ambiguïté : 9, 39, 186, 200, 213, 226, 229, 243, 245, 258, 260-261, 272-273

amitié : 13, 15,140, 167, 241, 357-374, 458

atout : 13, 451, 463-466, 471-474, 481-485

bachique : 98, 100-102, 111-112, 120, 125-127

bavard : 3, 45, 54, 74, 163, 173, 177, 428-431

blason : 52, 60, 62, 104, 107, 109-110, 144, 195, 221, 375

bluff : 461-463

boniment : 56-57, 132-135, 147, 333, 355, 482

braguette : 48, 146-147, 277, 279-281, 289, 292, 297-299

bren : 94-95, 236-239, 270, 303

brevitas : 71-72

bure : 277-279, 281-282, 289, 292-295, 298, 386

burlesque : 55-56, 61, 69, 81, 95, 97-98, 116, 186, 259, 265

calembour : 96, 206, 300, 373

captatio benevolentiae : 92, 109, 122, 132, 139

cartes (jeu de) : 190, 310, 463-466, 485

censure : 486-487, 489-490, 492-493

chat : 393-394, 470

chèvre / bouc : 231, 261, 392-393

citation : 50-51

cloches : 183, 187-188, 191, 295

cocu : 104, 163, 174, 183, 221-222, 226, 251, 276, 283-284, 287, 294, 300

code : 38, 83, 204-205, 210, 253, 256, 273, 276, 299-300, 307, 309

collection : 44-45, 66, 144

comique : 2, 36, 91, 98, 117, 132, 137-139, 165-197, 210, 229, 233, 253-254, 271, 284, 431, 459, 490-492, 499

complicité / connivence : 9, 16, 97, 141, 149-152, 160, 184, 264

construction : 65, 114, 118, 130, 218-242

conte : 35, 87, 112-125, 130-139, 157-158, 430, 488

convenientia : 98, 289-291

convention : 41, 241, 252, 303

coopération (principe de) : 178-182, 240

copia : 16, 67-76, 83, 85, 427

coq : 392

cornemuse : 188, 197, 227-228, 236, 395-398, 457-458

cornes : 221-223, 225-227, 249, 283

couillon : 60, 62, 69, 78, 104, 107, 114, 144, 303

déguisement : 10, 54, 137, 171, 197, 274, 285-286, 290, 300, 381-382, 426, 449, 460

démonstration : 49, 64-65, 106, 113, 213

dettes : 46-49, 62, 64-65, 86-87, 137, 143, 151-152, 154-155, 157, 184, 362, 412-413, 416-417

devinette : 33-34, 36, 56, 205-210, 212, 285

diable : 4, 22, 46, 128, 301, 369, 417-421, 461

dialogue de sourds : 33, 35-36, 175

dialogue : 34, 38, 40, 41, 87, 97, 108-112, 120-125, 132, 140, 145, 152, 165-197, 221, 225, 234, 243, 253, 255, 264-268, 289, 307, 443-445

diamant faux : 199-206, 211, 213

dispositio : 105

divination : 167-169, 173, 177, 190, 218, 220, 250, 463-465

doxa : 230, 235

échecs (jeu d') : 471

ekphrasis : 266-267

éloge : 46, 48, 58, 62, 64-66, 86, 137, 142-143, 151-152, 155, 184, 446

émouchage : 69-71

enargeia : 19, 87, 90, 119, 410

energeia : 114, 119

énigme : 1, 27, 34, 38-39, 198-218, 220-221, 227, 232, 234, 269, 272, 274, 283, 285-286, 288, 307, 498, 510

épée : 386-387

épigramme : 49-50, 214

équivocité : 191-192, 218, 230, 245

excrément / scatologie : 263, 265, 271, 303-307 (voir aussi **merd**)

excuse : 474-493, 503

fabliau : 52, 69, 113

fâcherie : 85, 235

facundia : 83

farce : 4, 52, 150, 172, 176, 258, 283, 300, 337-352

faute d'argent : voir **misère**

feve : 214, 389-391

folie / fou : 13, 104, 108-109, 121, 144, 167, 185, 196, 197, 221, 229, 227-229, 255, 282, 310, 313, 379-448, 450, 468, 481, 486, 493

fredon : 182, 187-188, 190, 192, 197

fureur / *furor* : 99-100, 110-111, 116, 122, 159

géographie : 16, 23-24, 45, 47, 228, 399-400, 494-496

gestes : 86, 165, 138, 148-149, 172, 245, 249, 259, 261-260, 422-424, 426

grimaces : 259-262

grivoiserie / obscénité : 31, 54-55, 68-83, 96-97, 105, 113, 149-150, 156, 163, 172, 180, 207, 210, 227, 230-233, 241, 246, 261-262, 303, 305, 347, 425-426, 442, 448, 469, 500

gueuserie / truanderie : 310, 313, 315-374, 468, 470, 482, 489, 493

habileté / agilité : 30, 214-215, 218, 271

hellébore : 382, 388

hérésie / hérétique : 22, 301, 504-508

héroïsme : 478, 484

humeurs : voir **mélancolie**

hyperbole : 55, 57, 114, 116-117, 346, 355

hypotypose : 46

imitation : 29, 63, 66, 86, 108-112, 125, 157, 171, 175

implicite : 31, 179, 195, 205

impossibilia : 270-272

improvisation : 85, 87, 91-92, 95, 98-99, 105, 112, 148

imprudence : 405-409, 448

indice / icône/ symbole : 202, 277, 296-299

innocence : 374, 416, 434, 491

insolence : 175, 227, 257-310, 373, 487, 497

insolite / étrangeté : 10, 13, 27, 32, 36, 39, 42, 157, 166, 172, 179, 192, 262, 271, 274, 284, 286, 290, 301-302, 309, 380-384, 420, 448

inspiration / enthousiasme : 16, 84-86, 98-102, 104-108, 111-127, 143-144, 152, 171

interprétant : 219-220, 223, 226, 242, 244, 254

interprétation : 158, 161, 163, 172, 192, 198-310, 511-515

inventio : 71, 86, 105, 158

ironic design : 291-292

jargon : 25-26, 58, 171, 173, 175-177, 197, 244

langue latine : 18, 20-22, 30, 37, 96, 199, 226, 230, 258

langue naturelle : 19-26, 37, 42, 44

langue vulgaire (vernaculaire) : 18, 19, 22, 28, 41, 207, 307

langues étrangères : 10, 16, 27-29, 34-36, 78, 41, 54, 86, 203, 244, 334, 336, 431, 469

lanterne : 451-458, 495

liste : 40, 68, 78, 86, 104-105, 107-110, 114, 144, 173, 220, 238, 303, 430, 444-445

loquacitas : 99

lunettes : 134, 277, 281-282, 284, 289, 292, 384-386, 456

lyrisme : 11, 106, 176

marge : 13, 160-161, 259, 261-262, 309, 312, 450

marginalité / originalité : 157, 159-161, 310, 372, 471, 476, 489

médaille : 276, 300, 370,

mélancolie : 4, 375, 421-422, 428

mélange des genres : 45, 56, 64-66, 107

ménippée : 59, 66-67

« mesnaiger » : 278, 283, 293-294, 381, 443-434

métaphore : 72, 144, 156, 213-217, 223, 228, 292, 297, 303

mètis : voir ruse

mimétisme : voir imitation

mise en abyme : 51, 113, 118, 135, 445

misère / pauvreté : 27, 31, 39, 140-142, 153, 272, 327-329, 466-467, 469

moine : 194, 208, 216, 228-229, 233, 236, 279, 281, 283-285, 290, 292-294, 299

monosyllabe : 192-196

mot-valise : 71-72, 118

moutons : 40, 137, 293, 375, 496-497, 502

narrateur : 128-161, 164, 280

nef : 395, 398-400, 404

onomatopée : 90-92, 193

panourgia : 371, 516

pantagruélien : 3, 9-11

pantagruélion : 129, 143, 151-152, 154-155

pantagruélisme : 152, 217, 249-250, 464

pantagruélocentrisme : 7, 164

panurgie : 30, 58-59, 205, 218, 253-254, 332-337, 340-341, 370, 458, 462, 483, 516

panurgophobie : 3, 6, 9

paroles gelées : 44, 94, 129, 143-144, 207, 310

« passetemps » : voir plaisir

pastiche : 29, 58-67, 96, 161, 498

pâté de coings : 189

pédant : 16, 29, 33, 40, 174

perplexité : 2, 85, 163, 192, 203, 235, 242, 244, 254-255, 292, 303, 305, 308, 403, 405, 510

peur : 7, 56, 58, 91, 93-96, 147-148, 303-306, 419-420, 439-443, 448, 458, 517

philautie : 8, 11, 158, 164, 181, 250, 437-439, 484

picaro / picaresque : 5, 159, 316-317, 336, 354, 356-357, 372-374, 449, 470 (voir aussi vagabondage)

plaisir : 2, 98, 142, 153-155, 194, 337-344, 356, 413

plumes : 468

poésie, genres poétiques : 49, 52, 101, 103, 105-106, 111, 193, 214

polyglossie : voir langues étrangères

polysémie : 179, 214, 229, 242, 250-251, 254, 351-352

prodigalité : 86, 113, 414-415, 427, 446

prologue : 133-134, 146, 159, 230, 287

prosopopée : 274-276, 285, 289, 300

protéiforme : 2, 313, 432-436, 448-450, 458, 509

provocation : voir rebours

prudence : 6, 9, 358, 406, 408-409, 450

public : 2, 112, 114, 120-125, 132-136

puce à l'oreille : 102, 276-278, 289, 292, 296-297

pyrrhonien : 175-176, 191

quiproquo : 176, 178-179, 245, 431

rebours : 2, 25, 66-67, 151, 153-156, 161, 203, 216, 218, 222, 229, 249, 257, 286-287, 291-292, 312, 443-447, 470-476, 481, 489-490, 492, 497, 516

rébus : 203, 206, 210, 212, 214, 216, 227, 229, 269-270, 275-276, 283, 286-287

religion réformée : 504-508

representamen : 219-220

représentation : 64-66, 137

représentations picturales : 149-150, 266-269

rire : 63, 89, 99-100, 124, 138, 145, 165, 167-197, 210, 212, 253-254, 304, 352, 382, 425-426, 449, 469, 469, 511

ritournelle / ricochet / refrain : 182-187, 189, 195, 250, 252

rondeau : 49-50, 52-54, 186, 191

rôtisseur : 114-116

ruse : 1, 191, 225, 253, 329-332, 334-336, 339-340, 353, 459, 461, 479, 484, 490

safran : 238-239, 255, 258, 268-272, 303-304, 388-389, 415, 418, 446, 448

salmigondin : 84, 193-194

satire : 20, 192, 197, 217, 291, 337-339, 351-357, 490-492, 494, 498-511, 516

silène : 33, 38, 190, 287, 301

simple / rustique : 19, 20, 22, 228

singe : 61, 88, 171, 175, 212, 259-266, 286, 319, 356, 392, 397, 423, 426, 450

songe : 177, 223, 251

sophisme : 63, 66-67, 86, 164, 181, 190, 197, 233, 250, 309, 513

sot : 15, 25, 39, 150, 279, 282, 411

superstition : 4, 7, 248

syllogisme : 298-299

tarande : 435-436

tarot : 313, 450, 463-493

tautologie : 173, 176, 436-443

tempête : 87-95, 111, 120, 148, 304-305, 409-410, 418

théâtralité : 46, 91, 136-139, 170, 193, 283, 285, 300, 356

thélème / bon plaisir : 23-24, 241, 295-296, 300

toge : 278, 293-294, 297

topiques : 46-48, 109, 139, 221, 223-224, 252, 256

traduction : 21, 34, 49, 52, 59, 173, 203, 244, 308

transgression : voir **rebours**

trickster : 310, 461-462

tromper / trompeur : 40, 188, 190, 192, 202, 213, 253, 268, 283, 290, 315-316, 345-351, 457, 479-480

trophée : 60, 62

univocité : 245-248, 251, 301-302

vagabondage / chemin : 316-323, 466-468, 470-471, 473

varietas : 72

veau : 89, 391-392

vent : 125-127, 186, 191, 228, 260, 390, 398, 429-430

ventre / manger : 36, 41, 177, 317, 323-327, 437

véracité : 121, 131-132, 136, 501

vêtement : 258, 274-295, 301-302, 308, 352, 381-383

vin / boire : 62, 100, 106, 111-113, 125-127, 144, 154, 196, 242, 255, 511-515

violence : 116-117, 196, 247-248, 264, 266-267

vol : 141, 181, 315, 354-355

zéro : 465-466, 470-471, 483-484

TABLE DES MATIÈRES



INTRODUCTION - L'Homme sans qualités 1

LE BALLET DES ÉTIQUETTES 3

LA PANURGOPHOBIE 6

LA LECTURE « PANTAGRUÉLIENNE » 9

OBJECTIFS ET MÉTHODE 11

PREMIERE PARTIE – TROUVER UNE VOIX 14

CHAPITRE 1 - LA LANGUE EN QUESTION 17

A. LA QUESTION DE LA LANGUE NATURELLE 17

1 LA « LANGUE NATURELLE » AU XVIE SIÈCLE 18

2 LA LANGUE NATURELLE DANS LE DISCOURS DE PANURGE 22

B. LES CHEMINS QUI MÈNENT A LA LANGUE FRANÇAISE 27

1 L'INTRIGUANT « ESTRANGER » 27

Surprises 27

Paradoxes 30

2 DÉTOURS ET INCOMPRÉHENSION 33

Hasard et nécessité : le choix du français 40

CHAPITRE 2 - PANURGE LE COPIEUX 44

A. LA PAROLE COMME COMPILATION 45
1. EXERCICES DE STYLE 45
2. PASTICHES OU MÉLANGES 58
B. PANURGE LE COPIEUX 67
1. UNE *COPIA VERBORUM* ÉRASMIENNE 68
2. LE « HABIT VERT » 76

CHAPITRE 3 - L'IVRESSE D'UNE PAROLE INSPIRÉE 85

A. LA SURPRISE DANS LE DISCOURS : L'EXPRESSION DE LA PASSION 87
1. LE CHOIX DU DISCOURS DIRECT : PANURGE ET CINGAR 87
2. DÉFAILLIR OU RIRE : LA GAGES DU CORPS 94
B. LA DIVINE FUREUR : RIMES ET LISTES 98
1. FUREUR ET VÉRITÉ : LA PAROLE INSPIRÉE 98
2. L'EUPHORIE DE LA PROFÉRATION 104
3. IMITATION ET DIALOGISME 108
C. L'ENTHOUSIASME DU CONTEUR 112
1. L'*ENERGEIA* POUR L'*ENARGEIA* 112
2. LES EFFETS DE L'ENTHOUSIASME : LA QUESTION DU PUBLIC 120
3. INSPIRATION ET CONTRÔLE DE LA PAROLE 124

CHAPITRE 4 - PANURGE ET LE NARRATEUR 128

A. PANURGE AUCTORIAL : QUAND LE PERSONNAGE DEVIENT NARRATEUR 130
1. VÉRITÉ ET BONIMENT : LE DISCOURS DU BATELEUR 131
2. LE SOUCI DE LA MISE EN SCÈNE : DU NARRATEUR AU REGISSEUR 136
B. ALCOFRYBAS ET PANURGE : QUAND LE NARRATEUR DEVIENT PERSONNAGE 140
1. DIALOGUE DIRECT OU DIFFÉRÉ 140
2. PARTAGE DES ATTRIBUTS D'ACTANTS 145
3. DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE PANURGE 148
C. L'EXPÉRIENCE DE L'ALTÉRITÉ, OU LA PAROLE ALTÉRÉE 150

1. PANURGE, OU LA TENTATION DE L'ALTERITÉ 150
2. UN DISCOURS « AU REBOURS » : LES DÉLICES DE L'INUTILE 153
3. UNE PAROLE CONCURRENTE 157
La page et la marge 160

SECONDE PARTIE – LA LECTURE ET LE RIRE 162

CHAPITRE 5 - DE L'AIR ET DU BRUIT 166

A. LA RONDE DES FARFELUS 166
1. DRÔLES DE DIALOGUES 166
2. COSTUMES ET POSTURES FARCESQUES 170
3. LA COMÉDIE DU LANGAGE : DU BAVARDAGE AUX JARGONS 172
4. MIMIQUES DE PANURGE 176
5. LE « PRINCIPE DE COOPÉRATION » ET LE QUIPROQUO 178
B. FREDONS, CLOCHES ET RICOCHETS 182
1. UN FILTRE MÉLODIQUE : LA RITOURNELLE 183
2. INDISTINCTION DES PAROLES ET DES VOIX 188
3. A L'ÉCOUTE DU FREDON 192

CHAPITRE 6 - PROUESSES DE LECTURE 198

A. PANURGE ET LES ÉNIGMES 198
1. L'EXPÉRIENCE DE LA COMPLEXITÉ : LES CHEMINS DU DÉCHIFFREMENT 199
2. LA DEVINETTE ET L'ÉNIGME DU MONDE 205
3. VERTUS DU DÉCHIFFREMENT 211
B. PANURGE ARCHITECTE DU SENS 218
1. L'INTERPRÉTATION COMME INVERSION 219
Description théorique 219
Constructions panurgiennes : l'ouverture du sens 221
Constructions panurgiennes : le parallèle et le divergent 223
Construction du sens par la jonglerie sémantique et syntaxique

Les délices de l'implicite 226
2. L'INTERPRÉTATION COMME DÉDOUBLEMENT 230
3. AJOUTER DES SIGNES 234
4. L'INTERPRÉTATION PARASITÉE 239
C. LA SUSPENSION DU SENS : FONCTIONS DU DOUTE PANURGIEN 243
1. FONCTION HERMÉNEUTIQUE 243
Pourquoi Panurge ajoute-t-il son interprétation ? 243
Pourquoi Panurge inscrit-il son discours interprétatif dans la contradiction ? 249
2. FONCTION DIÉGÉTIQUE 252

CHAPITRE 7 - PANURGE L'INSOLENT 257

A. FARCES ET ATTRAPES 258
1. LES SINGERIES 259
2. DES OBJETS GLISSANTS 266
3. UNE SILHOUETTE EQUIVOQUE 272
B. ACROBATIES SÉMIOTIQUES 287
1. LA REMOTIVATION SÉMIOTIQUE 288
Déplacer les attentes 289
Motiver l'arbitraire 295
2. LE DÉRÈGLEMENT DE TOUS LES SENS 300

TROISIEME PARTIE - PANURGE EXCENTRIQUE 311

CHAPITRE 8 - LA FOURBERIE DU GUEUX 315

A. TRUANDERIE ET SURVIE 317
1. LE TYPE DU VAGABOND AFFAMÉ 317
Le vagabondage 317
La tyrannie du ventre 323
2. LE PARADIGME DE LA RUSE 327
Le manque d'argent 327

La mêtis 329
3. Πανουργος, l'« APTE À TOUT » 332
B. LES PLAISIRS DE LA FARCE : LA ROUERIE FACÉTIEUSE 337
1. L'ART DE LA FARCE, UN ART DE VIVRE 337
Le plaisir d'ourdir 337
« Passetemps beaucoup » 341
2. MALICE ET PROVOCATION 345
Des tours pendables 345
Des paroles trompeuses 347
3. DE LA FARCE À LA SATIRE 351
Prise de conscience des ambiguïtés du langage 351
Critique sociale 352
Les vérités bonnes à dire 354
C. LE CHARME DE LA CANAILLE 357
1. LE PARADOXE DU « PARFAIT AMI » 359
Naissance de l'amitié : le coup de foudre 359
Un attachement curieusement parfait 363
2. UNE PAIRE D'AMIS COMPLÉMENTAIRES 368
L'agréable : de l'identité à la différence 368
L'utile : un échange de qualités 371

CHAPITRE 9 - LES FREDAINES DU FOU 375

A. QUESTIONS D'APPARENCE : LA COULEUR DU FOU 380
1. LA FOLIE COMME ÉTRANGETÉ RADICALE 380
2. OBJETS ET COULEURS DU FOU 384
Objets de fou 384
Les simples du fou 388
Bestiaire du fou 391
3. LA NEF ET LA CORNEMUSE 394
B. LES ACTES DU FOU, TÉMOIGNAGES DE SA MARGINALITÉ 399
1. ERRANCE ET IMPRUDENCE 399
Les égarements de la fiction 399
L'imprudence de Panurge 404
2. PARADOXES ET INVERSIONS 409

Le fou fait tout à l'envers 409
Le fou est un vivant paradoxe 415
Le fou et les illusions 417
3. Outrance et bouffonnerie : démesure de la folie 421
C. La folie dans le discours 426
1. Impertinence et dispersion 427
Le fou a toujours autre chose à dire : la question de l'abondance 427
L'aliénation du discours 430
Infidélité à soi-même : les revirements imprévisibles 432
2. La circularité de la tautologie 436
Un système récurrent 436
Mouvement centripète du discours : philautie et réflexivité 437
La tautologie, entre comique et vérité 439
3. La liberté de parole 442

CHAPITRE 10 - UNE CARTE A JOUER, L'ATOUT 449

A. Panurge lanternois : parole et illusion 451
1. Le leurre et la lanterne 451
2. Panurge polymorphe 458
3. Le « bluffeur » 461
B. L'épaisseur d'une carte à jouer 463
1. L'imagerie du zéro 465
2. L'écart comme règle : Panurge et Mat 471
C. L'« Excuse » de Rabelais 480
1. L'atout indispensable 481
2. Des mots interdits 486
3. L'alibi tactique 490

EPILOGUE - DU SIGNE À LA SIGNATURE 494

CONCLUSION - "Hors toute intimidation, je mectz ma plume au vent" 509

L'ELOQUENCE ET LE MASQUE 509
LE LABYRINTHE INTERPRÉTATIF, OU COMMENT « AVOIR SON VIN » 511
UNE « PIERRE VIVE » 515

ANNEXE 518

LE LEXIQUE GRIVOIS 519
TABLEAU N°1 519
TABLEAU N°2 523
TABLEAU N°3 525

BIBLIOGRAPHIE 532

INDEX NOMINUM 555

INDEX RERUM 561

TABLE DES MATIERES 565



ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'A.N.R.T.