

“ Les portraits en expansion du Gargantua ”

Anne-Pascale Pouey-Mounou

► **To cite this version:**

Anne-Pascale Pouey-Mounou. “ Les portraits en expansion du Gargantua ”. “ Ces belles billevesées ”. Etudes sur le Gargantua, éd. S. Georget, Genève, Droz, p. 87-98., 2019. hal-03158473

HAL Id: hal-03158473

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03158473>

Submitted on 3 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les portraits en expansion du *Gargantua*

Le *Gargantua* s'ouvre sur un portrait. La description de Socrate en silène est tellement fameuse – comme le sont aussi les portraits dressés des géants par de célèbres illustrateurs – que l'on en oublierait presque ce que ce début a de rare dans la geste. Or qui recherche des portraits dans le *Pantagruel* n'y trouve guère que celui de Panurge ; le *Tiers Livre* n'en recèle pas davantage¹, malgré la galerie de personnages que comporte son intrigue : typés par une notation incidente, la majorité des personnages rabelaisiens sont moins décrits que mis en scène par leurs actes et par leurs discours. La postérité a pourtant retenu les descriptions de Panurge, de Socrate et de frère Jean comme des morceaux d'anthologie, ainsi que le tableau de l'enfance de Gargantua, différent sur ce point de son précédent dans le *Pantagruel*. C'est dans le portrait de Panurge qu'apparaît le terme de « physionomie »² ; c'est surtout à propos de lui et de Gargantua qu'il est question d'idiosyncrasie³. Je voudrais donc m'intéresser ici à quelques portraits célèbres du *Gargantua*.

Pour ces portraits, Rabelais avait le choix entre deux formes de présentation : par l'attribut – c'est ce qu'il fait principalement dans le portrait de Panurge, ainsi que dans les portraits d'enfance de Gargantua – et par les expansions du nom, notamment les expansions détachées, qui relèvent d'une forme de prédication attributive sous-jacente, ou « prédication seconde » – et c'est ce qu'il fait dans le *Gargantua*, pour les portraits de Socrate et de frère Jean. Or il me semble que cette rhétorique expansive contribue non seulement à l'incarnation des personnages, mais à la construction herméneutique du livre, à sa structuration narrative, et au pacte énonciatif dont dépend la puissance communicative du pantagruélisme. Mon axe d'analyse sera donc constitué par la distinction entre l'attribut et les expansions détachées du nom, ainsi que par l'ordonnement dynamique des différentes catégories grammaticales

¹ Une exception notable est constituée par la sibylle de Panzoust, Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon avec la coll. de F. Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, *Tiers Livre*, chap. 17, p. 402. Le *Tiers Livre* présente également le cas particulier des deux blasons des couillons (*ibid.*, chap. 26 et 28) et de celui des fols (chap. 38), les deux premiers sous la forme d'apostrophes expansées et le dernier sous la forme de prédicats attributifs, placés dans la bouche de personnages, ainsi que quelques rares notations sous la forme de compléments circonstanciels concernant Raminagrobis (*ibid.*, chap. 21, p. 416-417, « trouverent le bon vieillard en agonie, avecques maintien joyeux, face ouverte, et regard lumineux ») et Hippothadée (chap. 30, p. 446, « Le pere Hippothadée [...] répondit en modestie incroyable »). La situation est naturellement différente dans le *Quart Livre*, riche en descriptions naturalistes et en allégories.

² Rabelais, éd. cit., *Pantagruel*, chap. 9, p. 246. Voir J. E. G. Dixon, avec la coll. de J. L. Dawson, *Concordance des œuvres de François Rabelais*, Genève, Droz, 1992, s. v. Le portrait de Panurge s'inspire de celui de Louis II de La Trémoille dans le *Panegyric du chevalier sans reproche* (1527, f. 5 r^o), selon M. Huchon, « Rabelais, Bouchet et la *Nef des Folz* », *Les Grands Jours de Rabelais en Poitou*, éd. M.-L. Demonet avec la coll. de S. Georget, Genève, Droz, 2006, (p. 84-103), p. 103.

³ Voir O. Pot, « La mélancolie de Panurge », *Études de lettres*, 2, 1984, p. 89-114, et sa discussion par E. Naya, *Rabelais. Une anthropologie humaniste des passions*, Paris, PUF, 1998, p. 23-35 ; sur Gargantua *ibid.*, p. 14-23.

d'expansions à l'intérieur des listes descriptives rabelaisiennes. Je m'attacherai ainsi d'abord aux remaniements de l'adage *Sileni Alcibiadis* d'Erasme dans le portrait de Socrate, où se fait jour le choix énonciatif de la prédication seconde, puis aux descriptions de Gargantua enfant, où se définit une poétique qui parle aux yeux, et enfin aux portraits en action d'Eudémon et de frère Jean, où la saillance des personnages sert les contrastes de la narration.

Socrate, une figure qui passe : la force de l'incidence

On sait qu'au début du prologue de *Gargantua*, Rabelais exploite non seulement *Le Banquet* de Platon, mais l'adage *Sileni Alcibiadis* d'Erasme⁴, qu'il ne cite pas, exploité probablement à partir de la publication indépendante commentée qu'en avait donnée Froben⁵. Il se montre ici un remarquable adaptateur d'Erasme, dont il semble calquer les termes, tout en recomposant totalement la dynamique de l'adage⁶. C'est ainsi qu'il modifie l'ordre d'exposition d'Erasme pour privilégier le côté abrupt de la citation liminaire ; il la fait suivre, et non plus précéder, de l'explication actualisée du mot « silènes », qui ne réfère plus à des statuettes antiques à double fond, mais à des boîtes d'apothicaires⁷. Mais surtout, l'un de ses remaniements majeurs tient à la présence structurante des énumérations, des énumérations de grotesques, de matières précieuses, de laideurs et de vertus : deux couples d'énumérations antithétiques, deux pour les silènes, deux pour Socrate, dont chaque fois la première concerne l'aspect extérieur, et la seconde l'intériorité de l'objet décrit ; les deux premières dans des comparatives, les deux suivantes sous la forme d'expansions détachées. Cette nouvelle organisation infléchit la définition érasmiennne, qui se focalisait sur l'ingénieux mécanisme de la boîte et sur le clivage entre l'extérieur et l'intérieur :

⁴ Rabelais, éd. cit., prol., p. 5-6. Voir L. Delaruelle, « Ce que Rabelais doit à Erasme et à Budé », *RHLF*, 1904, (p. 220-262), p. 221-224 ; L. Thuasne, *Etudes sur Rabelais*, [1904], Paris, Champion, 1969, « Rabelais et Erasme », p. 27-29 ; W. F. Smith, « Rabelais et Erasme », (p. 215-264 et 375-378), *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, 6, 1908, p. 215-216.

⁵ Erasme, *Sileni Alcibiadis [...] cum scholiis Ioannis Frobenii*, éd. ut. Paris, R. Estienne, 1527 ; source signalée par A. Lefranc, « Notes pour le commentaire, I », *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, 7, 1909, p. 433-439. Voir pour les éd. modernes Erasme, *Opera omnia*, ASD [Union Académique Internationale et Académie Royale Néerlandaise des Sciences et des Sciences Humaines, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, II^e série, 9 vol., 1981-2005], II-5, éd.-trad. F. Heinimann et E. Kienzle avec la coll. de S. Seidel-Menchi, 1981, 2201, p. 159-162, et *Adages*, éd.-trad. J.-C. Saladin *et al.*, Paris, Belles Lettres, 2^e éd., 2013, 5 vol., t. III, p. 106-107.

⁶ Voir L. Delaruelle, « Ce que Rabelais doit à Erasme et à Budé », art. cit. p. 222-223, repris par A. Lefranc, « Notes pour le commentaire, I », art. cit., p. 433-434.

⁷ Voir T. Dagron, « Silènes et statues platoniciennes. A propos du prologue du *Gargantua* », *Etudes rabelaisiennes*, 33, 1998, (p. 79-90), p. 80-84 ; R. Menini, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève, Droz, 2009, p. 140-142.

*Aiunt enim Silenos imagunculas quaspiam fuisse sectiles et ita factas, vt diduci et explicari possent, et quae clausae ridiculam ac monstrosam tibicinis speciem habebant, apertae subito numen ostendebant*⁸.

Par la rhétorique énumérative, Rabelais cultive ici l'ambivalence entre les séductions très amplifiées de la surface et la promesse d'une « drogue » médicinale, substituée à la divinité (*numen*) que recelaient les antiques statuette bachiques : l'objet silénique, devenu boîte, se charge ainsi d'une ornementation proliférante de grotesques, librement inspirés des adjectifs *ridiculus* et *monstrosus* de l'adage⁹. Le souci d'équilibrer les promesses du « dehors » et celles du « dedans » est visible dans cette recomposition. L'est également le choix du rire, qui se substitue par l'infinitif prépositionnel « pour exciter le monde à rire », justifié par l'adjectif *ridiculus* et repris du commentaire de Froben au grec γελωτοποιούς¹⁰, à la valorisation de l'artisan auteur du silène qu'Erasme mettait en avant¹¹. Par-delà la dichotomie posée entre l'extérieur et l'intérieur de la boîte, le motif du rire médecin, développé dans le prologue de *Pantagruel*, n'est pas oublié : pour réconcilier la force du rire avec l'action bénéfique du contenu de la boîte, il suffit que le rire et le savoir s'incarnent en un même personnage, Socrate.

Il était aisé dans l'adage de passer de la statuette à l'homme. De la boîte à l'homme, la transition va moins de soi. Mais elle est favorisée par la figure de Silène, « maistre du bon Bacchus » (traduction de l'apposition latine *Bacchi paedagogo*)¹², qui, au lieu d'être donné comme sujet décoratif comme dans l'adage (*argumentum*)¹³, est ici campé dans son être, vivant, par le prédicat attributif ajouté « Quel fut Silene... », dont M. Huchon a souligné les

⁸ Erasme, *Adages*, ASD, II-5, p. 160A [dès 1508]. Trad. fr. (cit., p. 105) : « On dit en effet que les silènes étaient de petites figurines fendues par le milieu et fabriquées ainsi afin de pouvoir s'ouvrir et étaler leurs richesses, alors que, refermées, elles présentaient la silhouette ridicule et grotesque d'un joueur de flûte. Ouvertes, elles révélaient soudain la figure d'un dieu. »

⁹ Sur le rôle matriciel dans cette liste de syntagmes repris au portrait de Socrate, et la tentation du cortège bachique, voir R. Menini, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, op. cit., p. 147-148.

¹⁰ Erasme, *Sileni Alcibiadis [...] cum scholiis Ioannis Frobenii*, éd. cit., f. 14 v^o (*excitatores risus*), relevé par A. Lefranc, « Notes pour le commentaire, I », art. cit., p. 435-436. Voir aussi ici même R. Menini.

¹¹ Erasme, *Adages*, ASD, p. 160B [à partir de 1515] : *vt artem scalptoris gratiorem iocosus faceret error* (trad. fr. cit., p. 105 : « si bien que la plaisante méprise rendait l'art du fabricant d'autant mieux venu »). Le grec γελωτοποιούς, qui désigne les bouffons des dieux et des grands, se trouve dans le même ajout à propos des représentations de Silène (cité *infra*).

¹² Au détriment de l'autre apposition du texte d'Erasme, *numinumque poeticorum morione* (« et bouffon des dieux »), le texte de Rabelais s'orientant déjà à ce stade vers la valorisation de la figure philosophique du silène. Sur le thème bachique, voir le volume *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse*, éd. M. Bideaux, Marseille, J. Laffitte, 1997, et en particulier M. Huchon, « Libertés bachiques chez Rabelais », p. 121-132 ; ainsi que R. Menini, *Rabelais altérateur. « Græciser en François »*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 405-417.

¹³ Erasme, *Adages*, ASD, II-5, p. 160B : *Porro statuarum argumentum sumptum est a ridiculo illo Sileno, Bacchi paedagogo numinumque poeticorum morione* (trad. fr. cit., p. 105 : « En outre, le sujet de ces statuette était emprunté à ce célèbre et ridicule Silène, précepteur de Bacchus, et bouffon des dieux »).

arrière-plans lucianiques¹⁴. Dès lors, la proposition résonne à la fois, par l'apposition, avec la présentation inaugurale de Socrate comme d'un « precepteur [...] prince des philosophes », une précision ajoutée par Rabelais, et par l'attribut, avec la phrase de transition également ajoutée « Tel disoit estre Socrates ». Le parallélisme entre le philosophe et le Silène vivant est donc très net. Première occurrence d'une figure de pédagogue plaisant, cette allusion au dieu annonce le dépassement des dichotomies en Socrate : ce n'est plus une représentation feinte, un silène à l'antique, mais Silène en personne qui passe.

Or tel est précisément l'effet que produit le portrait de Socrate, régi par un regard (« le voyans... »), puis par une découverte (« ouvrans ceste boyte »), prêtés à l'allocutaire à l'irréel du passé. C'est ici qu'interviennent les expansions détachées du nom. De l'adage où Erasme décrivait Socrate à grand renfort d'anecdotes (tirées du *Banquet* et de l'*Apologie*), Rabelais ne retient que ce qui se prête à la rhétorique expansive. Trois faits méritent ici d'être remarqués. Le premier est le recours à la prédication seconde, de préférence aux attributs d'Erasme :

*Facies erat rusticana, taurinus aspectus, nares simae muccoque plenae. [...] Cultus neglectus, sermo simplex ac plebeius et humilis, vt qui semper aurigas, cerdones, fullones et fabros haberet in ore [...]. Fortuna tenuis, vxor qualem ne vilissimus quidem carbonarius ferre posset. [...] Videbatur ineptus ad omnia reipublicae munia [...]*¹⁵

Rabelais suit l'ordre de déploiement de l'adage ; mais il fait le choix de caractérisations incidentes qui réfèrent toutes à Socrate, et confèrent à son portrait saillance et unité, là où l'adage procédait à des notations plus éparses. Il s'ensuit également une mise à distance énonciative, par la suggestion d'une parole en retrait, parenthétique, glosant les traits et l'allure de Socrate tandis que passe la silhouette puissante du philosophe.

Une seconde remarque touche à l'ordre de succession grammaticale des notations descriptives reprises à l'adage. Dans le portrait de Socrate par Rabelais, interviennent d'abord des constructions absolues (« le nez pointu, le regard d'un taureau : le visaige d'un fol »), déployées dans un ordre inverse à celui d'Erasme (*facies [...] rusticana, taurinus aspectus, nares simae muccoque plenae*), dont la description se focalisait sur les détails les plus repoussants du visage de Socrate, animalisés et souillés ; avec Rabelais, au contraire, le

¹⁴ Voir M. Huchon, « Libertés bachiques chez Rabelais », art. cit., p. 126 ; P. Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 224-226.

¹⁵ Erasme, *Adages*, ASD, II-5, p. 162B. Trad. fr. cit., p. 105-107 : « Il avoit le visage d'un rustaud, des yeux bovins, un nez camard aux narines morveuses. [...] Aucun souci de son apparence, un langage simple et terre à terre, celui du peuple et d'un homme qui ne cessait de parler de cochers, de gagne-petit, de foulons, d'artisans. [...] Une situation matérielle bien médiocre, une femme que même le plus misérable des charbonniers n'aurait pas pu supporter. [...] Il était apparemment inapte à toute fonction publique [...] ». Toutes ces constructions sont attributives ; l'ellipse du verbe copule dans l'énumération a pu favoriser le passage à la prédication seconde chez Rabelais.

portrait de Socrate s'élargit de ses traits saillants – d'une bestialité déjà plus atténuée¹⁶ –, jusqu'à l'image globale d'une figure humaine précise, celle du fou (*morio*), plus assumée que chez Erasme qui dégageait celle-ci de la réception du personnage par la foule¹⁷. Puis viennent des épithètes, piochées dans l'adage, qui se rassemblent par paires jusqu'au groupe adjectival conclusif « inepte à tous offices de la republique »¹⁸. Enfin, une série de participes dénotant une joie toute pantagruélique (« tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant, tousjours dissimulant son divin sçavoir »), montre le personnage en action, buvant et riant ; ils sont réinterprétés à partir du récit de la mort de Socrate transmis par l'adage, capable « de boire la ciguë du même air qu'un verre de vin, au point de plaisanter avec son ami Phédon à l'instant même où il allait mourir »¹⁹, ce qui donne un sens fort à l'adverbe « tousjours », tout en réorientant vers l'extérieur le regard jeté sur le personnage. Le portrait s'anime ainsi progressivement, des détails saisis sur le vif dans les constructions absolues aux caractérisations morales amenées par les épithètes détachées, et à une jovialité plus sympathique que repoussante, couronnée par les participes et leur réaction verbale. Il rejoint par là l'esprit de l'adresse aux buveurs et vérolés, composant une ambiance bien différente de celle de l'adage : le philosophe est un homme qui boit et qui rit, ce qu'Erasme ne disait pas dans cet esprit.

Un dernier remaniement est enfin constitué par le détaillage des vertus de Socrate, sous la forme d'une liste d'appositions (« entendement plus que humain, vertus merveilleuse, courage invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaite, deprisement incroyable... ») qui s'ajoute à une formule calquée d'Erasme :

¹⁶ En particulier, son nez, de camus et morveux qu'il était chez Erasme, devient « pointu ». R. Menini, *Rabelais altérateur*, op. cit., p. 555-556, analyse cette substitution comme une façon de rejoindre la tradition lucianesque du moqueur, de l'ironiste au nez fin et pointu. Sur le nez de Socrate, voir aussi M.-L. Demonet, « Le signe physiognomonique dans le livre III des *Essais* », *Des signes au sens : lectures du livre III des Essais*, éd. F. Argod-Dutard, Paris, Champion, 2003, (p. 151-178), p. 164.

¹⁷ D'après Erasme, *Adages*, ASD, II-5, p. 162B : *Sannionem quempiam bardum ac stupidum dixisses* (trad. fr. cit., p. 105 : « On aurait dit quelque clown balourd et stupide »), et surtout *Denique iocus ille perpetuus nonnullam habebat morionis speciem* (trad. fr. cit., p. 107 : « Enfin, des plaisanteries continuelles lui donnaient bien un air de bouffon »).

¹⁸ Il faut souligner ici le travail de recomposition opéré à partir d'Erasme : Rabelais ne relève que les notations descriptives à l'exclusion des précisions parenthétiques érasmienne (présentes dès 1515, même si la seconde est amplifiée en 1528). La constitution de la liste par binômes de caractérisations est visible dans la permutation des deux premières notations (*Cultus neglectus, sermo simplex ac plebeius et humilis* / « simple en meurs, rustiq en vestimens ») ainsi que dans la figure de dérivation qui unit les deux suivantes (*fortune > infortuné*) ; la formule conclusive « inepte à tous offices de la republique », calquée d'Erasme (*ineptus ad omnia reipublicae munia*), est prise plus loin dans l'adage. Sur le détail du pluriel des *femmes* de Socrate, voir A. Lefranc, « Notes pour le commentaire, I », art. cit., p. 433-435.

¹⁹ Erasme, *Adages*, ASD, II-5, p. 162B : *in tantum vt cicutam eodem ebiberit vultu quo vinum solet, vtque iam moriens etiam in Phaedonem suum iocaretur*.

*videlicet numen inuenisses potius quam hominem, animum ingentem, sublimem ac vere philosophicum, omnium rerum, pro quibus caeteri mortales currunt nauigant sudant litigant belligerantur, contemptorem*²⁰

Si l'énumération de verbes détaillant les activités des hommes vient, à peu de choses près, d'Erasme, en revanche cette liste de vertus reformule sous forme d'inventaire un portrait que l'adage présentait sous la forme plus unifiée d'une caractérisation de l'esprit (*animum*) du philosophe, expansé par des épithètes puis par l'apposition (*omnium rerum... contemptorem*) reprise par Rabelais. De nouveau l'ordre de déploiement rabelaisien inverse celui d'Erasme : c'est à partir de la figure déjà unifiée du bon buveur que se développe cet inventaire. Ce n'est donc plus, comme dans l'adage, une figure de philosophe qui se dévoile dans le paradoxe, ni la mise en scène d'un clivage ; mais c'est la mise en scène d'une figure cohérente de bon pantagruéliste, de la rencontre avec qui jaillissent, en une révélation profuse, subtile et désordonnée, des richesses virtuelles et qui donnent à penser. Ce n'est même plus une pensée qui se révèle, mais la promesse du plaisir de la découverte qu'une rencontre stimule. On n'est plus tant invité à dépasser la répulsion instinctive qu'inspire l'apparence du philosophe, qu'à se laisser séduire par l'homme : le regarder passer, c'est déjà vouloir le suivre, et faire crédit à la forme même du pantagruélisme.

De cette réélaboration, on retiendra donc les effets de mise à distance et de saillance que produisent les caractérisations incidentes en liste, en une « prédication seconde » préférée à l'attribut ; l'exploitation dynamique des différentes catégories grammaticales d'expansions nominales, qui ordonne syntaxiquement la progression des listes vers l'assomption du personnage ; et la combinaison d'une logique d'incarnation et d'une logique d'inventaire, qui, au rebours de l'adage, fait dépendre le « plus hault sens » de la *persona* du bon buveur. Aux dichotomies issues de Platon et d'Erasme se surimpose ainsi le mouvement de la vie.

Portraits d'enfance, figures vivantes : la rhétorique de l'*enargeia*

L'attribut domine en revanche dans le récit d'enfance. Celui-ci se distingue en cela des anecdotes gigantesques relatées au chapitre 4 du *Pantagruel* (de l'allaitement à l'alimentation carnée et à la sortie du lit à barreaux)²¹ : cette fois, le petit enfant est moins décrit dans ses hauts faits que caractérisé dans sa manière d'être, à travers l'alternance de chapitres accumulant les verbes (comme le chapitre 11, sur les occupations du tout-petit) et de chapitres principalement régis par les verbes *être* et *avoir*. Il en est d'ailleurs de même du couple

²⁰ Erasme, *Adages*, ASD, II-5, p. 162B. Trad. fr. cit., p. 107 : « c'est un dieu plutôt qu'un homme que vous auriez découvert, une grande âme, une âme sublime et véritablement philosophique, méprisant tout ce pour quoi les autres mortels se précipitent, prennent la mer, transpirent, se disputent, font la guerre ».

parental : plus que le *Pantagruel* ne le fait pour Gargantua, le *Gargantua* prend le temps de présenter Grandgousier, « bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde, et mange[ant] volontiers salé », ainsi que Gargamelle, « belle gouge et de bonne troigne »²², dans un passage où les présentations incidentes sont introduites par l'attribut.

Le chapitre 7 fournit un portrait physique et moral du petit Gargantua, encore poupon, « bonne troigne », dix-huit mentons, une complexion « merveilleusement phlegmaticque des fesses », le goût du vin et l'oreille musicale formée au tintement des flacons²³. Le chapitre 16 y ajoute la description de la jument du prince²⁴, en une première occurrence dans la geste d'un art du portrait animalier qui s'épanouira dans le *Quart Livre* sous une forme plus exotique et allégorique. Toutes ces descriptions ne présentent que peu de notations incidentes. Elles correspondent à l'ampleur nouvelle accordée à l'observation de l'enfance et à l'intention probable d'étoffer des personnages déjà connus, installés dans un monde fictionnel rendu plus consistant par ce second livre. Mais elles jouent aussi un autre rôle : elles forment un contraste structurant avec le récit de prouesse, marqué par l'irruption de portraits incidents au cœur de l'action. C'est ainsi qu'en dépit de leur source marotique commune, dont ils reprennent tous deux l'idée de la liste expansive en *-eur*²⁵, le portrait de frère Jean diffère de celui de Panurge, au chapitre 16 du *Pantagruel*, par la part qu'il accorde aux expansions détachées, alors que celui de Panurge commençait par des attributs : ces deux portraits diffèrent comme un portrait en situation diffère d'un portrait en pied, et si le verbe *être* introduit lui aussi le portrait de frère Jean, c'est au sens situationnel, existentiel, d'une présence opportune, référant à sa manière d'*être là*²⁶. Et plus loin, lorsqu'au chapitre 40 frère Jean fait l'objet d'un discours attributif, le définissant comme un anti-moine par ce qu'il n'est pas²⁷, c'est à l'occasion d'une de ces pauses dans la guerre picrocholine qui jouent un rôle structurant dans la narration, et d'un dialogue où cette appréciation se trouve dans la bouche de ses compagnons.

²¹ Rabelais, éd. cit., *Pantagruel*, chap. 4, p. 227-229.

²² Rabelais, éd. cit., *Gargantua*, chap. 3, p. 14-15.

²³ *Ibid.*, chap. 7, p. 23-24.

²⁴ *Ibid.*, chap. 16, p. 46. Cette description est absente des *Grandes et inestimables cronicques* (*ibid.*, p. 161) comme du *Vroy Gargantua* (*ibid.*, p. 177).

²⁵ Marot, *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Garnier, 1990, 2 vol., t. 1, p. 320, épître « Au Roy », v. 8-12 (« J'avois ung jour un Valet de Gascongne, / Gourmant, Yvroigne, & assure Menteur, / Pipeur, Larron, Jureur, Blasphemateur, / Sentant la Hart de cent pas à la ronde, / Au demourant le meilleur filz du Monde ») ; Rabelais, éd. cit., *Pantagruel*, chap. 16, p. 272 (« malfaisant, pipeur, beuveur, bateur de pavez, ribleur s'il en estoit à Paris » : au demourant le meilleur filz du monde »), et *Gargantua*, chap. 27, p. 78.

²⁶ *Ibid.* : « En l'abbaye estoit pour lors un moine claustrier nommé frere Jean des entommeures... ».

²⁷ *Ibid.*, chap. 40, p. 111 : « Il n'est point bigot, il n'est point dessiré, il est honeste, joyeux, deliberé, bon compaignon ».

Cette dernière considération mène à une autre remarque : souvent, la prédication attributive est médiatisée par un regard et par un discours, où dominent les verbes *voir* et *dire*. Ce procédé était déjà à l'œuvre dans le *Pantagruel*, lors de la première apparition de Panurge, au chapitre 9. Panurge y était décrit par le moyen d'expansions liées antithétiques, comme « un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux », et Pantagruel interprétait aussitôt positivement son allure, percevant au premier coup d'œil dans cette « physionomie » les potentialités d'un silène²⁸ ; le portrait des « meurs et condictions de Panurge » au chapitre 16 nuance ensuite cette appréciation du prince²⁹, rendant ambivalent le duo formé par les deux amis. Le *Gargantua* transpose cette ambivalence sur le plan de l'énonciation. Le portrait du jeune géant est médiatisé par le regard et les paroles du narrateur, mêlés à ceux des nourrices ; il se développe à partir d'eux sous la forme de propositions coordonnées ou subordonnées : « et le faisoit bon veoir, car... » ; « une de ses gouvernantes m'a dict [...], que... »³⁰. Tous racontars plus ou moins fiables évidemment.

C'est ce qui fait toute l'importance, mais aussi les limites, du propos narratorial. Ainsi lorsque nous est décrite la braguette du géant, qui peut apparaître comme un avatar des silènes³¹. Cette description combine la rhétorique expansive à la prédication attributive, et est médiatisée par un discours et un regard. Elle se distingue du portrait de Socrate, où les listes expansives s'équilibraient entre l'extérieur et l'intérieur du silène, et de la description du chien rongeur son os à moelle, centrée sur le comportement de l'animal³², par sa focalisation exclusive sur l'ornement extérieur d'une pièce du vêtement. Et elle ordonne les notations descriptives des expansions nominales (liées et détachées) à l'attribut, d'une manière qui à la fois suscite le doute herméneutique, et le dépasse. Au terme de ce passage, le contenu de la braguette fait l'objet d'une prédication attributive un peu lourde du narrateur : « D'un cas vous advertis, que si elle estoit bien longue et bien ample, si estoit elle bien guarnie au-dedans et bien avitaillée... »³³. Sa valeur assertive, exhibée dans la complétive, en devient suspecte : l'insistance que met le narrateur à attester la densité du contenu de la braguette semble à la mesure du doute qu'il veut conjurer³⁴. La description qui précède, elle, s'achève sur une période dominée par deux listes expansives. La première, régie comme dans le portrait de

²⁸ Rabelais, éd. cit., *Pantagruel*, chap. 9, p. 246.

²⁹ *Ibid.*, chap. 16, p. 272-276, et chap. 17.

³⁰ Rabelais, éd. cit., *Gargantua*, chap. 7, p. 23-24.

³¹ *Ibid.*, chap. 8, p. 25-26.

³² *Ibid.*, prologue, p. 6.

³³ *Ibid.*, chap. 8, p. 25.

Socrate par le participe « voyans », est constituée d'expansions du nom déterminatives, et la deuxième d'expansions détachées, dans la comparaison à la corne d'abondance. Cette période est très proche syntaxiquement du portrait de Socrate et de la découverte du philosophe, elle aussi à l'irréel du passé ; mais on en reste cette fois à la surface, et l'affirmation d'une intériorité ne dépend plus du geste fictif d'ouvrir la boîte, mais de la seule assertion du narrateur. Le doute herméneutique est donc bien présent.

Toutefois, la corne d'abondance ne se confond pas avec l'objet silénique. En effet, avec elle, la profusion ornementale vaut pour ainsi dire par elle-même. La vigueur expansive de la liste souligne la fécondité de son déploiement. Elle suggère la maturation d'un sens non plus caché, mais à l'œuvre dans sa profusion. Ainsi les formes en *-ant*, qui sont ici adjectives ou adjectivées, conservent malgré tout quelque chose d'un procès verbal ; elles aboutissent à l'éclosion de groupes adjectivaux exprimant la plénitude, en correspondance quasi terme à terme avec elles³⁵, et qui miment la circulation de la sève dans les feuilles, puis l'apparition des fleurs et des fruits. Par-delà l'angoisse de l'insignifiance sous la *copia*, la corne d'abondance déborde d'une plénitude qui lui appartient en propre³⁶. Au clivage érasmien entre l'intérieur et l'extérieur se substitue ainsi le mimétisme du surgissement naturel, érigé en art poétique. Un tour impersonnel, déjà présent dans le portrait de l'enfant, confirme ce choix de l'*enargeia* : à l'injonction d'*ouvrir la boîte* ou de *rompre l'os* succède l'affirmation tranquille qu'*il le faisait bon voir*.

La distribution des attributs et des expansions détachées donne ainsi un relief nouveau au récit d'enfance et contribuent à la structuration narrative. Les descriptions sont ici plus que jamais tributaires d'une voix narratoriale frappée de soupçon, ce qui conforte l'ambivalence herméneutique du texte, mais elles la dépassent également. Les verbes qui nous ont ici servi de ligne directrice en témoignent : aux prédictions attributives régies par les verbes *être* et *avoir* les expansions détachées apportent la rupture narrative d'une façon d'*être là* ; aux doutes suscités par les verbes *voir* et *dire* répond l'acceptation de ce qu'*il fait bon voir*³⁷. Si donc les descriptions du *Gargantua* marquent l'entrée dans une ère de soupçon, elles plaident en même temps pour une forme d'adhésion nouvelle à la fiction, dans l'*enargeia*.

Eudémon et frère Jean, figures émergentes : l'esthétique du contraste

³⁴ C'est ce sur quoi insiste T. Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, [1979], trad. fr. G. Morel, Paris, Macula, 1997, p. 209.

³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 207.

³⁶ Sur la notion de « choses-mots », voir *id.*, *ibid.*, p. 48-49.

³⁷ Rabelais, éd. cit., *Gargantua*, chap. 7, p. 23, et chap. 8, p. 25.

Cet art exhibitionniste culmine enfin dans les portraits des champions de l'humanisme et de la lutte anti-monastique. Ils surgissent aux moments-clés de la sortie des études scolastiques ou du cloître, et ils accèdent, avec les expansions détachées, au statut de figures émergentes, en contribuant aux contrastes qui structurent la narration.

Eudémon s'impose, au chapitre 15, par la force de l'évidence. Celle-ci résulte bien sûr du contraste qu'il compose avec Gargantua, par la forme de son discours, qui fait honneur au renouveau rhétorique³⁸, comme par son contenu, que l'objet de l'éloge (Gargantua) dément à tous égards. Mais interviennent aussi trois oppositions formelles plus discrètes. La première est que sur un fond de discours rapportés – celui de Des Marais et la péroraison finale du jeune page –, le discours d'Eudémon est plus décrit que rapporté, d'une manière qui accorde une place primordiale à l'*actio*. C'est un discours à voir plus qu'à entendre. Les constructions détachées qui l'introduisent en témoignent : la contenance d'Eudémon « demandant congié de ce faire audict viceroy son maistre, le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeulz assurez, et le regard assis suz Gargantua »³⁹, et qui « avecques modestie juvenile » adopte la posture idoine, prime les qualités d'*inventio* et de *dispositio* de son éloge.

Une seconde remarque concerne la nature de ces groupes incidents. Ils sont dominés par les constructions absolues, qu'encadrent un participe et un complément circonstanciel. C'est dans les constructions absolues, focalisées sur l'un ou l'autre aspect de la contenance et notamment du visage, que sont détaillées les manifestations de l'*actio*. Or ce discours est encadré par deux passages similaires, dont le premier compare Eudémon à « quelque petit angelot » plutôt qu'à « un homme », et le second à un orateur antique plutôt qu'à un « jouvenceau de ce siecle » ; le premier le présente par des participes passés adjectivés et des adjectifs en position détachée, et l'autre commente son discours par des compléments circonstanciels. On peut ici interpréter les constructions absolues comme la révélation en situation de qualités qui étaient déjà discernables dans les épithètes détachées, incidentes à la mention du page ; les compléments circonstanciels, incidents aux verbes, ont davantage la valeur d'une récapitulation dressant le bilan des compétences que l'*actio* vient de manifester. En outre, les caractérisations détachées annoncent la caricature des sophistes dans deux brefs portraits ultérieurs, celui de Janotus de Bragmardo venant déclamer sa harangue, « tondu à la Cesarine, vestu de son lyripipion à l'antique, et bien antidoté l'estomac de coudignac de four,

³⁸ *Ibid.*, chap. 15, p. 44-45. Voir M. Huchon, « Rabelais rhétoricien en son *Gargantua* », *Styles, Genres, Auteurs*, 17, éd. R. Benini et G. Couffignal, (P. 103-114), p. 108-111.

³⁹ L'influence du traité d'Erasmus *De civilitate morum puerilium* (Bâle, Froben, 1530) sur ces différents détails de l'attitude d'Eudémon a été relevée par N. Viet lors du séminaire *Rabelais et Fischart. Poétique, traditions, réception* de Munich, org. E. Kammerer, B. Kellner, J.-D. Müller et A.-P. Pouey-Mounou, 18-19 mai 2016.

et eau beniste de cave », et celui du lecteur d'heures de Gargantua, « empaletocqué comme une duppe, et tresbien antidoté son aleine à force syrop vignolat »⁴⁰ ; leurs silhouettes caricaturales sont drapées d'épithètes détachées, mais leur *actio* n'est en aucun cas décrite. Ces parallélismes et ce silence confirment, s'il en était besoin, le dispositif scénique qui fait d'Eudémon et de Janotus les champions respectifs des deux pédagogies confrontées.

Une troisième remarque concerne enfin les expansions liées qui dénotent la jeunesse d'Eudémon : désigné comme « jeune paige », « jeune enfant » et représentant des « jeunes gens de maintenant », opposable aux « resveurs mateologiens du temps jadis », avant sa prise de parole, le page est finalement reconnu après celle-ci comme un « jouvenceau de ce siecle » en qui revivent les orateurs « du temps passé ». De l'adjectif épithète (*jeune*) au substantif (*jouvenceau*), et de l'opposition de deux époques (schématiquement, le Moyen Age et la Renaissance) à la réconciliation de deux autres (la Renaissance et l'Antiquité), intervient au cœur de l'*actio* oratoire la qualification de sa « modestie juvenile » qui consacre la parfaite adéquation de ce qu'il est (un *jeune*) avec la convenance requise de l'orateur (l'*aptum*)⁴¹ : si l'on ne peut pas dire que l'éloge convienne à son objet (Gargantua), en revanche l'*actio* de ce discours convient à l'orateur. L'adjectif est ici le lieu d'une rencontre entre les époques, et fait du page une réincarnation de la rhétorique antique en ce temps.

Frère Jean, de son côté, incarne l'émergence du « vrai moine », un moine hors du commun, sorti du cloître, sur la toile de fond de la vie des autres moines⁴². Cette figure de moine est saisie, on l'a dit, dans sa force d'intervention par les constructions détachées. Elle s'oppose au groupe des « pauvres diables de moines » qui sont décrits quelques lignes plus haut par des expansions liées. L'assomption de la figure du moine par excellence, alors qu'il est si différent des autres, repose ainsi sur l'opposition syntaxique entre détermination et prédication. La prolifération des constructions détachées va de pair avec le mouvement de saillance par lequel frère Jean se détache du groupe des moines et de leur univers axiologique. C'est pourquoi, parallèlement, d'autres jeux sur les adjectifs questionnent l'appartenance du moine au cloître par la remise en cause des adjectifs relationnels (*moine claustrier*), les valeurs de la vie monastique par l'adjectif *beau* (tour à tour qualifiant et modalisant), et la définition même du moine, par l'adjectif épistémique *vrai* dans l'identification de frère Jean comme « vray moyne ».

⁴⁰ Rabelais, éd. cit., *Gargantua*, chap. 18, p. 50, et chap. 21, p. 57.

⁴¹ Sur la notion d'*aptum* chez Erasme, voir J. Chomarat, *Grammaire et Rhétorique chez Erasme*, Paris, Belles Lettres, 1981, 2 vol., t. I, p. 655, t. II, p. 824-840, à propos du *Ciceronianus*, et *passim*, pour le *De Copia*.

⁴² Rabelais, éd. cit., *Gargantua*, chap. 27, p. 78.

Ce mouvement de saillance passe, de nouveau, par l'exploitation des différentes catégories grammaticales d'expansions. S'y succèdent, d'abord, une liste d'adjectifs et de groupes prépositionnels qualifiants (*jeune guallant : frisque : de hayt*, etc.), puis deux groupes adjectivaux modalisés par l'adverbe *bien* (*bien fendu de gueule, bien advantagé en nez*), puis une série d'appositions correspondant à des nominalisations de groupes verbaux (*beau despescheur d'heures, beau desbrideur de messes, beau descroteur de vigiles*), constituées de groupes nominaux parallèles modalisés à gauche par l'adjectif *beau*, et amplifiés à droite par un complément du nom objectif, puis une nouvelle apposition correspondant à la consécration du « vray moine », et pour finir encore une autre, qui transpose la célèbre formule de Marot sur « le meilleur filz du monde » dans l'appréciation « cleric jusques es dents en matiere de breviaire ». Cette marche triomphale des expansions prédicatives vers l'apposition redéfinit le « vray moyne », et le concept même de *moine*. Ainsi le travail sur les expansions détachées dote-t-il d'une valeur symbolique les grandes figures de la contestation.

Plutôt que d'incarnation des personnages, il faudrait donc parler d'un choix de présentation, énonciatif, herméneutique et narratif, qui passe dans le *Gargantua* par la montée en puissance des expansions du nom et notamment de la prédication seconde. Lié à la rhétorique de la *copia* définie par Erasme, cet art du portrait s'écarte néanmoins de la pensée érasmienne du clivage entre l'homme intérieur et l'extérieur, alors même que sa filiation à son égard est la plus manifeste : lors de la réécriture de l'adage *Sileni Alcibiadis*, l'organisation d'une série grammaticale progressive d'expansions détachées constitue Socrate en figure du pantagruélisme, dépassant ce clivage par sa vie fictive. Dans les portraits du jeune prince, la distribution des prédications attributive et seconde opère une démarcation narrative entre le temps de l'enfance et l'âge de la prouesse, et dépasse le doute herméneutique en appelant à adhérer à une fiction pensée comme « forme-sens ». Le dépassement des dichotomies entre le « dedans » et le « dehors » amène enfin à considérer une autre gestion des contrastes, dans l'émergence de figures contestataires, rendues saillantes par la puissance de révélation des expansions détachées. Socrate, figure incidente, Gargantua, figure vivante, Eudémon et frère Jean, figures émergentes, sont en ce sens porteurs d'une notion complémentaire du doute si constitutif du *Gargantua* : le crédit que la fiction impose de faire aux personnages.

Anne-Pascale Pouey-Mounou
Université Paris-Sorbonne / IUF