



HAL
open science

Rabelais et le théâtre médiéval : de l'effet de réel à la poétique romanesque

Christelle Blanc

► **To cite this version:**

Christelle Blanc. Rabelais et le théâtre médiéval : de l'effet de réel à la poétique romanesque. Littératures. 2018. dumas-04121921

HAL Id: dumas-04121921

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04121921>

Submitted on 8 Jun 2023

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.



Université Grenoble Alpes

UFR LLASIC

Département de Lettres

Rabelais et le théâtre médiéval

De l'effet de réel à la poétique romanesque

Mémoire de recherche de Master 2 – 27 crédits

Parcours Littérature : critique et création

Mention Arts, Lettres, Civilisations

Présenté par

Christelle BLANC

Sous la direction de

Estelle DOUDET

Année universitaire 2017-2018

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Madame Estelle Doudet pour son accompagnement pédagogique lors de mes années de master, pour ses suggestions et ses précieux conseils. Je remercie le deuxième membre du jury, Monsieur Francis Goyet, qui me fait l'honneur d'assister à la soutenance de ce travail.

J'adresse également mes remerciements à Arlette Perrin et Catherine Blanc pour leurs patientes relectures, à ma famille, à Monsieur Kévin Variot, à mes fidèles amis : Messieurs Livio Brusetti, Richard Molusson et Rémy Moreno.

Mais par ce que selon le saige Salomon Sapience n'entre point en ame malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'ame, il te convient servir, aymer, et craindre Dieu, et en luy mettre toutes tes pensées, et tout ton espoir, et par foy formée de charité estre à luy adjoinct, en sorte que jamais n'en soys desamparé par peché. Aye suspectz les abus du monde, ne metz ton cueur à vanité : car ceste vie est transitoire : mais la parolle de Dieu demeure eternellement. Soys serviable à tous tes prochains, et les ayme comme toymesmes. Revere tes precepteurs, fuis les compaignies de gens esquelz tu ne veulx point ressembler, et les graces que Dieu te a données, icelles ne reçoipz en vain. Et quand tu congnoistras que auras tout le sçavoir de par delà acquis, retourne vers moy, affin que je te voye et donne ma benediction devant que mourir. Mon filz la paix et grace de nostre seigneur soit avecques toy, Amen, de Utopie ce dix septiesme jour du moys de mars,

François Rabelais, Pantagruel, Chapitre VIII.

À Rémy, mon éternel ami

NOTES PRÉLIMINAIRES

Ce mémoire ayant obtenu les félicitations du jury a fait l'objet de relectures et de modifications en 2023 au regard des remarques émises lors de la soutenance. Certaines références bibliographiques ont été actualisées.

En raison du nombre important de sources citées et de la quantité des notes de bas de page, nous avons, afin d'assurer une meilleure lisibilité, choisi de revenir à la ligne à chaque fois que nous présentons un nouvel ouvrage ou article.

INTRODUCTION

Maistre François Villon sus ses vieulx jours se retira à S. Maixent en Poictou, sous la faveur d'un home de bien, abbé du dict lieu. Là pour donner passetemps au peuple entreprint faire jouer la passion en gestes et language Poictevin¹.

Dans cet épisode extrait du *Quart Livre*, Maître François Villon vieillissant est représenté sous les traits d'un homme de théâtre organisant des mystères dans la région poitevine où étudia en sa jeunesse Maître François Rabelais. L'écho des deux noms, le croisement entre le poète médiéval en retraite et le romancier humaniste à la fin de sa carrière ont souvent été commentés. Rabelais aurait-il vraiment entendu parler de Villon en Poitou ? Ou l'anecdote suggérerait-elle plutôt un jeu de masques entre les deux auteurs, Rabelais prenant les traits de Villon pour suggérer son intérêt pour le théâtre et son propre rôle de metteur en scène de récit² ?

Les liens entre Rabelais et le théâtre médiéval, mis en valeur par les nombreuses références qui émaillent ses œuvres, ont attiré l'attention de la critique et ont fait, depuis un siècle, l'objet de diverses investigations. Dès 1911, dans un article intitulé « Rabelais et le théâtre », Gustave Cohen a rassemblé de précieuses informations historiques sur les acteurs et les représentations cités par le romancier, rappelé les liens personnels de ce dernier avec des hommes de scène, comme le procureur Jean Bouchet, organisateur de plusieurs mystères à Poitiers entre 1508 et 1534, établi enfin des rapprochements ponctuels entre certains passages des romans rabelaisiens et des pièces des XV^e et XVI^e siècles³. Néanmoins, l'approche de cette première enquête est restée principalement quantitative et référentielle et n'a guère proposé d'interprétation de ces références au sein des romans rabelaisiens. En partie sous l'influence de l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au*

¹ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568 dans *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par Mireille Huchon ; avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade » ; 15), 1994. Mon travail s'appuiera principalement sur cette édition de référence. Par la suite, je ne mentionnerai que les titres des œuvres, les chapitres et les numéros de page, lorsque je me référerai à un passage précis d'un roman rabelaisien. Quand sera fait allusion au paratexte, c'est-à-dire aux informations données par Mireille Huchon sur les textes et la vie de Rabelais, je ne ferai pas apparaître la mention *op.cit.*

² Sur le séjour de Rabelais en Poitou, voir l'ouvrage ci-dessous.

Marie-Luce DEMONET (dir.) ; avec la collaboration de Stéphan Geonget, *Les Grands jours de Rabelais en Poitou : Actes du colloque international de Poitiers (30 août-01 septembre 2001)*, *Études rabelaisiennes*, 2006, tome XLIII.

³ Gustave COHEN, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes : publication trimestrielle consacrée à Rabelais et à son temps*, 1911, tome IX, p. 1-72, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19485n>], consulté le 05/04/2018.

Moyen Âge et sous la Renaissance, qui a tenté d'inscrire les œuvres de Rabelais dans un contexte culturel dominé par les spectacles carnavalesques, les commentateurs de la seconde moitié du XX^e siècle ont repris à nouveaux frais cette question en suivant souvent deux voies distinctes, celle de l'enquête historique et celle de l'interprétation littéraire⁴. La première a été illustrée au début des années 1970 par Ariane de Felice de Neufville : s'appuyant sur une démarche similaire à celle de Gustave Cohen, elle visait à compléter les recherches de ce dernier afin de déterminer les relations entre Rabelais et une tradition dramatique dont l'écrivain aurait pu être, et a sans doute été, un spectateur, voire un participant⁵. Ariane de Felice de Neufville a choisi dans son étude un angle d'attaque plus précis en s'intéressant particulièrement aux personnages qui circulent des scènes des XV^e et XVI^e siècles aux romans rabelaisiens ; la mise en parallèle était complexifiée par les liens pluriels qui se nouent entre ces derniers, le théâtre et la culture populaire de la fin du Moyen Âge. Peu auparavant, en 1968, Abraham C. Keller avait choisi d'explorer la question sous l'angle de la poétique⁶. Comparant trois extraits, dont l'un est issu de *Pantagruel* et les deux autres du *Quart Livre*, celui-ci a tenté de démontrer qu'au fil des œuvres romanesques, les effets de mise en scène narrative inspirés du théâtre sont de plus en plus sophistiqués, comme si Rabelais prenait peu à peu conscience de la place du théâtre et de son rôle potentiellement réflexif dans sa propre écriture du roman⁷. Le sujet s'étant révélé vaste et ambitieux, plusieurs commentateurs ont, ces dernières années, choisi de concentrer leurs analyses sur des genres théâtraux précis afin d'évaluer quelles interactions ils tissent avec l'écriture rabelaisienne. Ainsi, très récemment, Christiane Deloince-Louette et Nicolas Le Cadet ont réfléchi aux mystères mis en scène à plusieurs reprises dans les textes de Rabelais, comme en témoigne l'extrait du *Quart Livre* cité plus haut⁸. Bruce Hayes a consacré, en 2010,

⁴ Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction française d'Andrée Robel, Paris, Gallimard (« Tel » ; 70), [1970] 1982. L'ouvrage a été rédigé en URSS dans les années 1930, puis publié à Moscou en 1969. Il a connu ensuite un immense succès auprès de la critique occidentale, mais son approche marxiste est aujourd'hui très nuancée par les historiens du théâtre. Voir Marie BOUHAÏK-GIRONES, « Oublier Bakhtine pour comprendre le théâtre médiéval ? », *Le Savant dans les lettres*, dir. Ursula Bähler, Valérie Cangemi et Alain Corbellari, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Interférences »), 2014, p. 235-246.

⁵ Ariane DE FELICE DE NEUFVILLE, *Rabelais, le théâtre et la tradition : troisième étude sur le théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Imp. Robert, 1971.

⁶ Abraham C. KELLER, « Stage and Theater in Rabelais », *The French Review*, 1968, vol. 41, n°4, p. 479-484, [en ligne: <http://www.jstor.org/stable/386896>], consulté le 11/03/2018.

⁷ Le premier épisode auquel s'intéresse Keller est celui relatant le mauvais tour joué par Panurge à la Dame de Paris dans *Pantagruel*. Les deux autres correspondent aux scènes opposant Panurge à Dindenault et le seigneur Basché aux Chiquanous dans le *Quart Livre*.

⁸ Christiane DELOINCE-LOUETTE, « Un "bien beau jeu". Rabelais et le mystère médiéval », *Perspectives cavalières du Moyen Âge à la Renaissance. Mélanges offerts à François Bériet*, dir. Nicolas Boulic et Pierre Jourde, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres. Série civilisation médiévale » ; 5), 2013, p. 113-126.

un ouvrage qui insiste plus spécifiquement sur le rôle joué par la farce dans les ouvrages de l'humaniste⁹. Dans la même perspective Jelle Koopmans a publié en 2006 un article intitulé « Rabelais et l'esprit de la farce »¹⁰. L'auteur y suggère de nouveaux rapprochements entre romans et jeux dramatiques, en faisant l'hypothèse que Rabelais fréquente des « mondes du théâtre » qui relèvent à la fois de pratiques sociales précises – troupes, représentations, réseaux d'hommes – et d'une culture assez largement partagée – réseaux de textes, de types, de lieux communs. Les pistes ainsi dessinées se sont avérées très utiles pour amorcer et orienter mes recherches.

Nourrie de ces études antérieures, j'ai décidé à mon tour d'interroger dans ce mémoire regroupant le travail effectué lors de mes deux années de master, le lien entre Rabelais et le théâtre médiéval. En effet, ce lien demeure encore aujourd'hui complexe à saisir dans la mesure où il appelle la convergence des études référentielles et des analyses interprétatives. Or, si en général les critiques cités se sont efforcés de croiser ces perspectives, l'érudition historique prend souvent le pas sur la lecture littéraire au détriment souvent de cette dernière. En outre, la lecture de ces travaux m'a suggéré la difficulté de repérer avec exactitude les sources théâtrales de Rabelais, tant les références à la scène qui parcourent ses romans paraissent à la fois omniprésentes et diffuses. Peut-on toujours, dès lors, parler de « sources » et de « récritures » ? Si la culture dramatique contemporaine modèle indéniablement les textes rabelaisiens, quels transferts de sens s'opèrent entre « mondes du théâtre » et écriture narrative ? Rabelais est-il le seul écrivain à procéder de la sorte, et, dans le cas contraire, comment les résurgences théâtrales participent-elles à la construction de sa poétique romanesque ?

À l'instar des autres critiques, j'ai choisi un double corpus. Il comprend les quatre romans de l'humaniste écrits approximativement entre 1532 et 1552 et dont l'authenticité n'a pas été discutée¹¹. Il analyse également sans limitation de genre un certain nombre de pièces des XV^e et XVI^e siècles : mystères, sotties, moralités et farces. La plupart des jeux brefs est issue de grandes anthologies qui ont conservé la majeure partie de la production théâtrale entre 1450 et 1550, notamment *Le Recueil Trepperel* et *Le Recueil de Florence* sortis tous deux des

Nicolas LE CADET, « Les mystères dans *Pantagruel* », *Inextinguible Rabelais, Actes du colloque organisé en Sorbonne et au château d'Écouen (12-15 novembre 2014)*, Paris, Classiques Garnier (« Les Mondes de Rabelais » ; 6), 2021, p. 261-281.

⁹ Bruce E. HAYES, *Rabelais's Radical Farce : Late Medieval Comic Theater and Its Function in Rabelais*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010.

¹⁰ Jelle KOOPMANS, « Rabelais et l'esprit de la farce », *Les Grands jours de Rabelais en Poitou, op.cit.*, p. 299-311.

¹¹ Dans l'édition des *Œuvres complètes*, Mireille Huchon fournit une chronologie (p. LIII-LXXXII). Le premier volume, *Pantagruel*, a été publié en 1532 (p. LXIX), tandis qu'une deuxième édition du *Quart Livre* fut imprimée en 1552 (p. LXXXI). L'authenticité du *Cinquième Livre* faisant débat, j'ai fait le choix de l'écarter de mon étude.

presses de l'imprimeur parisien Trepperel entre 1510 et 1520, puis réédités au XX^e siècle par Droz et Jelle Koopmans¹². Un intérêt particulier a été porté à *La Farce de Maître Pathelin* dont l'une des éditions critiques a été établie par André Tissier dans son *Recueil de farces*¹³. En outre, j'ai ponctuellement rapproché les réappropriations de Rabelais de celles d'autres écrivains, Clément Marot et Bonaventure des Périers en particulier, afin d'étudier la manière dont, en synchronie, des formes d'écriture faisant référence au théâtre, mais qui n'en sont pas (poésie, récit), utilisent une même culture spectaculaire pour créer entre eux des effets de voisinage, de ressemblance, mais aussi des transformations originales.

Plus précisément, ce mémoire vise à démontrer que Rabelais, à travers les références qu'il a introduites dans son œuvre, n'aurait pas seulement cherché à produire des effets de réel dont le théâtre serait le point commun, mais aussi et surtout à alimenter une poétique du roman. Si les allusions à l'art de la scène peuvent en effet peindre une sorte de documentaire sur les « mondes du théâtre » des XV^e et XVI^e siècles, je les aborderai principalement, comme l'étymologie du mot « poétique » l'indique, comme des composants dans le processus de création rabelaisien¹⁴.

Afin d'aborder les champs aussi vastes que complexes du théâtre médiéval et du roman dans la première moitié du XVI^e siècle, il a été nécessaire de choisir des points d'ancrage très précis. Ils délimitent un parcours allant de la présence chez Rabelais d'une langue du théâtre qui interagit avec la sienne, mais dont il peut aussi accompagner les modifications, à la création d'un univers romanesque habité par des personnages dont les traits sont modelés par le théâtre, qu'ils réfèrent à des comédiens historiques ou qu'ils exploitent des types théâtraux.

Ce cheminement de la langue à la construction fictionnelle m'a incitée à mobiliser plusieurs instruments de travail et à mettre en place des méthodologies diverses. Une première méthode est l'analyse lexicale. Reposant à la fois sur une prise en considération du quantitatif – le nombre d'occurrences des mots renvoyant aux arts de la scène – et du qualitatif – l'intégration de ces occurrences dans des épisodes précis –, cette approche a nécessité l'usage d'ouvrages prenant en compte l'histoire de la langue, mais aussi des premiers dictionnaires français contemporains de Rabelais. De tels outils ont été utiles pour rendre compte de la présence du lexique théâtral au sein du corpus et surtout des significations que le romancier

¹² Eugénie DROZ (éd.), *Le Recueil Trepperel : les sotties*, Genève, Slatkine Reprints (« Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre » ; 8), [1935] 1974.

Jelle KOOPMANS (éd.), *Le Recueil de Florence : 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, Orléans, Paradigme (« Medievalia » ; 70), 2011.

¹³ Les différents volumes du *Recueil de farces* de Tissier auxquels je me référerai seront cités au fur et à mesure de notre progression.

¹⁴ *Poiêsis* signifie « création » en grec.

assigne à des termes dont le sens exact échappe, encore aujourd'hui en partie, aux historiens du théâtre¹⁵. La méthode historique, privilégiée depuis Gustave Cohen, a également été sollicitée pour enquêter sur les compagnies théâtrales et les acteurs auxquels Rabelais fait fréquemment référence car une contextualisation précise était nécessaire à la compréhension des épisodes où ils apparaissent ; néanmoins, mon principal intérêt est demeuré la transformation de ces groupes ou individus porteurs « d'effets de réel » en *personae* ou personnages romanesques. En abordant les types dramatiques intégrés par Rabelais dans la construction de son propre personnel romanesque, il m'est apparu que la recherche de sources précises ne pouvait pas rendre compte de la complexité du travail rabelaisien qui opère souvent par fusion ou au contraire par disjonction face aux « emplois » traditionnels de théâtre que sont, par exemple, les diables ou les bourreaux. Je me suis alors ponctuellement inspirée de la méthode théorisée par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* et reprise par de nombreux chercheurs qui analysent aujourd'hui les phénomènes de réécriture, de transmission et de circulation des écritures littéraires¹⁶. Dans cet ouvrage, le philosophe propose de ne plus uniquement se concentrer sur la recherche d'une origine pour expliquer la résurgence au sein de plusieurs textes de mêmes motifs littéraires, mais de s'intéresser plutôt à leurs circulations et aux inflexions que leur donnent des auteurs précis dans le cadre d'une poétique singulière. C'est en suivant le fil de cette cohérence que j'ai décidé de confronter certains passages du corpus rabelaisien avec *La Farce de Maître Pathelin* afin de déterminer ce qui, au-delà de l'immense succès qu'elle a eu à l'orée du XVI^e siècle, pouvait motiver le romancier à faire aussi souvent allusion à cette pièce. Un travail de recensement et de classement des références à cette farce s'est alors avéré très utile pour préciser la nature du matériau que Rabelais lui emprunte. La méthode comparative a ensuite été nécessaire pour mettre à jour les épisodes et les procédés que ce dernier recycle dans ses romans. Une telle démarche s'appuie plus concrètement sur des explications de textes circonscrites. Celles-ci permettent de mettre en regard les deux œuvres, de dégager une problématique qui leur est commune et de souligner l'inventivité du romancier, qui se manifeste notamment par la réécriture qu'il fait d'une des scènes phares de la pièce. Après

¹⁵ Sur la difficulté à saisir le sens des termes théâtraux des XV^e et XVI^e siècles, voir :

Jelle KOOPMANS, « Les parties du discours ou les mots pour le dire », *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, dir. Xavier Leroux, Paris, Champion (« Babeliana » ; 14), 2011, p. 289-323.

¹⁶ Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (« Tel » ; 354), [1969] 2008. Je me suis également appuyée sur l'introduction de Patricia Eichel-Lojkine dans son ouvrage sur les contes. Le fonctionnement du « motif du conte » au XVII^e siècle et du « type théâtral » aux XV^e et XVI^e siècles, tous deux qualifiés pendant longtemps de « populaires », mais qui sont davantage pensés aujourd'hui à travers les métaphores de réseaux et de circulations, m'a paru justifier ce rapprochement méthodologique.

Patricia EICHEL-LOJKINE, *Contes en réseaux : l'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*, Genève, Droz (« Les seuils de la modernité » ; 16), 2013.

avoir analysé les références à la farce dans leur globalité, je me suis plus spécifiquement intéressée à celles en lien avec des personnages rabelaisiens. Une enquête portant sur la filiation entre Panurge et Pathelin se révélant pertinente mais trop ambitieuse dans le cadre de ce travail, j'ai choisi de me pencher sur des figures romanesques de second plan en m'intéressant aux points communs que celles-ci partagent avec ce personnage de la scène. C'est dans ce contexte que j'ai convoqué la notion contemporaine de théâtralité afin d'explicitier les effets du processus de transformation que Rabelais fait subir à Pathelin pour donner vie à des créatures épisodiques au sein de sa fiction. Cette même notion a également servi de fil conducteur pour réfléchir à la tension qui s'opère, au sein d'une forme particulière, entre narration et théâtre. Elle a été mobilisée, au même titre qu'une enquête historique et qu'une analyse de texte, pour fournir un éclairage sur une des deux anecdotes du *Quart Livre* qui met en scène le personnage de Villon.

Etayé sur toutes ces méthodes, le mémoire propose six voies pour explorer ce que Rabelais « fait » du théâtre dans ses romans. Dans mon premier chapitre, j'examinerai la présence et les enjeux du lexique théâtral dans la langue et l'œuvre de Rabelais. Puis, en suivant la manière dont les références prennent corps et deviennent d'apparents effets de réel, j'étudierai ensuite les résurgences de compagnies et d'acteurs historiques des XV^e et XVI^e siècles. Passant des êtres de chair à ceux de papier, une troisième étude consacrée aux types et aux personnages de théâtre amènera à observer comment la fiction romanesque se met en scène, voire se donne en spectacle, à partir des composants dramatiques qu'elle travaille. Un quatrième chapitre s'intéressera aux références à *La Farce de Maître Pathelin*, à la manière dont l'humaniste les intègre à ses romans et aux rôles qu'elles y jouent. Il sera suivi par une étude plus spécifique du lien que certaines d'entre elles entretiennent avec des personnages rabelaisiens de second plan. Un sixième chapitre examinera enfin une anecdote du *Quart Livre* dans laquelle François Villon est dépeint en organisateur de pièces de théâtre, projetant dans l'œuvre une figure d'auteur qui fait peut-être écho à Rabelais lui-même.

PREMIER CHAPITRE : LE LEXIQUE DU THÉÂTRE DANS L'ŒUVRE RABELAISIANNE¹⁷

Dans l'édition de 1552 imprimée par Michel Fezandat, Rabelais joint au *Quart Livre* un glossaire intitulé *Briefve declaration*¹⁸. Cette démarche, si elle émane bien de lui, n'est pas anodine et témoigne du souci qu'il avait de la langue. D'ailleurs, son intérêt pour l'hébreu, le latin, le grec et la philologie, dont les études sont en plein essor à la Renaissance, rend compte de l'attention qu'il portait à l'origine des mots et à leurs évolutions. Parmi ceux répertoriés en marge du *Quart Livre*, trois d'entre eux sont directement en lien avec le théâtre, ce qui amène à interroger les choix linguistiques que le romancier opère pour parler de cet art : quels termes emploie-t-il pour l'évoquer et comment les utilise-t-il ? Affiche-t-il des préférences pour certains d'entre eux ou leurs usages et leur fréquence d'apparition dans son œuvre sont-ils homogènes ? Leur attribue-t-il une signification unique ou se prête-t-il à un jeu sur leurs différents sens ? Les définitions qu'il en donne, lorsqu'elles existent, sont-elles personnelles et novatrices ou concordent-elles avec celles proposées par les dictionnaires d'époque ? Le lexique véhicule divers indices susceptibles de nous renseigner sur la perception que Rabelais avait du théâtre de son temps. C'est pourquoi nous étudierons, dans ce chapitre, les phénomènes de récurrence de certains mots théâtraux, leurs contextes d'apparition, ainsi que leurs significations.

Deux outils modernes, le *Dictionnaire du Moyen Français* et celui d'Edmond Huguet viendront étayer nos analyses¹⁹. Le premier, portant sur une période antérieure à notre corpus (1330-1500), permettra de mettre en évidence d'éventuelles mutations de sens. Le second, bien qu'il prenne appui sur les textes de Rabelais, a pour inconvénient d'être assez restrictif et non actualisé. Nous travaillerons également à partir de deux dictionnaires d'époque, ceux de Robert

¹⁷ Ce premier chapitre du mémoire a fait l'objet d'une réécriture partielle lors de l'année de master 2.

¹⁸ *Briefve declaration d'aulcunes dictions plus obscures contenües on quatriesme livre des faits et dictz heroïcques de Pantagruel*, p. 702-713. Dans la suite du mémoire, nous utiliserons la mention *Briefve declaration*.

¹⁹ *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine, [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>], consulté le 30/01/2016. Sera utilisée dans la suite du texte l'abréviation DMF. Edmond HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Classiques Garnier (« Huguet, Dictionnaire du 16^e s »), [1925-1967] 2004, [en ligne : <http://sid2nomade.upmf-grenoble.fr/login?url=http://www.classiques-garnier.com/numeriquebases/index.php?module=App&action=FrameMain&col%20name=ColHuguet&filename=HugAD01>], consulté le 30/01/2016.

Estienne et de Jean Nicot²⁰. Rédigés approximativement au même moment que l'œuvre rabelaisienne, ils nous renseigneront sur l'originalité ou, au contraire, sur la fidélité des choix de Rabelais vis-à-vis des usages linguistiques de son temps. Par ailleurs, un relevé des citations contenant les termes étudiés, ainsi que des tableaux récapitulatifs des occurrences répertoriées sont disponibles dans les annexes²¹.

Cet itinéraire à travers le vocabulaire se déroulera en trois temps : après l'étude des mots généraux renvoyant au théâtre, nous examinerons ceux en lien avec des genres dramatiques, puis ceux se référant plus spécifiquement à des scènes de genre.

I.A. Les mots généraux renvoyant à l'art de la scène

Pour parler de l'art de la scène, Rabelais utilise une myriade de termes, à commencer par celui de « theatre » qui servira de point de départ. Nous nous intéresserons ensuite à ceux de « spectacle », « spectable », « spectateur », « passetemps » et « personnage ».

La présence répétée du substantif « theatre » dans le *Tiers Livre* – trois des cinq occurrences de ce terme qui ont été relevées s'y trouvent –, nous amène à penser que cet ouvrage serait, au sein du cycle romanesque rabelaisien, particulièrement concerné par l'art de la scène. D'après le DMF, ce mot désigne avant tout, à la fin du Moyen Âge, le bâtiment dans lequel se déroulaient les représentations théâtrales dans l'Antiquité ; mais l'usage métonymique de « Spectacle dramatique » existe aussi, même si cette signification est probablement moins répandue puisque Robert Estienne ne la recense pas. La multiplication des définitions dans le dictionnaire d'Edmond Huguet rend par ailleurs l'étude de ce terme assez problématique. Rabelais ne semble toutefois pas ignorer les différents sens qui lui sont rattachés, comme en attestent les divers emplois qu'il en fait. Ainsi, dans l'éloge du Pantagruélion, le mot renvoie à l'édifice à l'intérieur duquel étaient pratiqués les jeux théâtraux et se distingue d'« Amphitheatres » qui se réfère à un lieu n'ayant ni la même forme ni les mêmes fonctions :

²⁰ Robert ESTIENNE, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, Classiques Garnier (« Dictionnaires des 16^e et 17^e s »), [1549] 2007, [en ligne : <http://www.classiques-garnier.com/sid2nomade.upmf-grenoble.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>], consulté le 30/01/2016.

Jean NICOT, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, Classiques Garnier (« Dictionnaire des 16^e et 17^e s »), [1606] 2007, [en ligne : <http://sid2nomade.upmf-grenoble.fr/login?url=http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain&col%20name=ColDic01&filename=NicAD01>], consulté le 30/01/2016.

²¹ En raison de la taille du corpus, l'exhaustivité de l'annexe 1 ne peut être garantie. Toutefois, ce document sert de support à nos réflexions et permet de dégager certaines tendances. Voir p. 141-149 pour l'annexe 1. L'annexe 2 souligne les disparités dans la répartition, au sein de l'œuvre rabelaisienne, des termes étudiés. Voir p. 150 pour l'annexe 2.

« Couvre les Theatres et Amphitheatres contre la chaleur [...]. »²². Un sens plus restreint, celui d'espace où l'on voit, figure dans la description de l'abbaye de Thélème : « Devant ledict logis des dames, affin qu'elles eussent l'esbatement, entre les deux premieres tours : au dehors estoient les lices, l'hippodrome, le theatre, et natatoires [...]. »²³. La variété de son emploi se confirme puisque « théâtre » peut aussi servir à désigner plus spécifiquement la scène, d'où la présence, dans la phrase suivante, d'une préposition qui le précède : « Il demanda seulement un joueur de farces, lequel il avoit veu on theatre [...]. »²⁴. Rabelais semble donc jouer sur les différentes strates de sens du mot, mais ce procédé concerne-t-il aussi les autres termes appartenant au vocabulaire dramatique ?

« Spectacle », « spectable » et « spectateur », construits sur le même radical, proviennent du latin *spectare* qui signifie « observer », « regarder »²⁵. Malgré leur parenté, on observe des différences notables dans l'utilisation de ces termes. Robert Estienne souligne le caractère public rattaché à la forme substantivée « spectacle » et le DMF répertorie à son sujet deux sens qui se recoupent : « Ce qui se présente à la vue » et « Représentation théâtrale ». Le grossier mais très risible spectacle que Panurge donne à voir à Pantagruel et à des badauds, lorsqu'il joue un mauvais tour à une bourgeoise parisienne, s'inscrit dans un contexte théâtral²⁶. Toutes les significations et tous les critères cités ci-dessus sont présents : une large foule raille, en l'apercevant, la victime d'une farce grotesque. Dans le prologue du *Tiers Livre*, c'est au sein d'une métaphore établissant un parallèle entre le contexte belliqueux de l'époque et une représentation dramatique que le terme apparaît²⁷. La dimension paradoxale de l'analogie nous amène alors à nous demander si le théâtre est, pour Rabelais, voué à montrer la réalité, ou si, à l'inverse, ce dernier opère une nette distinction entre l'artifice et le réel. S'ajoute à cela un autre questionnement portant cette fois-ci sur la ou les connotations du terme qui, au vu de cet exemple fourni par Estienne, semble empreint de négativité : « Vng spectacle moins agreable ». Dans la première illustration, le mot n'est a priori pas associé à un jugement moral : la facétie divertit les passants et plus encore le sage Pantagruel dont la réaction cautionne en un certain sens l'action cruelle de son compagnon. En revanche, il laisse entrevoir, dans la seconde, une certaine ironie de la part du romancier qui, en tant qu'admirateur d'Erasmus, était connu pour son pacifisme. Cette lecture est néanmoins sujette à caution dans la mesure où, ami du

²² *Tiers Livre*, cha. LI, p. 508.

²³ *Gargantua*, cha. LV, p. 144.

²⁴ *Tiers Livre*, cha. XIX, p. 409.

²⁵ Félix GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, [1934] 1995.

²⁶ *Pantagruel*, cha. XXII, p. 297.

²⁷ *Tiers Livre*, Prologue de l'Authur, p. 349.

cardinal du Bellay et protégé par les rois de France, Rabelais a été initié à la diplomatie et, de ce fait, la guerre a pu lui paraître nécessaire lorsqu'il s'agissait de défendre son camp ou sa patrie²⁸. Quoi qu'il en soit le mot « spectacle » n'est pas neutre d'après son contexte et fait l'objet d'un emploi plutôt péjoratif. L'utilisation d'un lexique théâtral pour évoquer de sombres événements nous amène par ailleurs à interroger le rapport que cet art entretient avec l'actualité de l'époque et la morale. Autrement dit, Rabelais le considère-t-il comme un moyen d'édifier le peuple, d'enseigner le bien, ou le perçoit-il davantage comme un espace de propagande ou de contestation ?

Contrairement au substantif à partir duquel il est dérivé, l'adjectif « spectable », qui n'est plus usité de nos jours, est plutôt positif. Il se peut que son emploi ait été rare, celui-ci n'étant recensé ni dans le dictionnaire d'Estienne ni dans celui de Nicot. Huguet nous apporte toutefois la preuve de son usage par Calvin et Jean Lemaire de Belges en nous informant, dans le même temps, sur ses différents sens qui sont ceux de « Visible », « Beau », « Remarquable » et « Éminent ». D'après le DMF, il aurait été synonyme de « Respectable, honorable » lorsqu'il servait à qualifier une personne et de « Remarquable, admirable » lorsqu'il était attribué à une chose. Nous constatons que seule la nature du référent change dans cette définition. Rabelais connaissait pourtant les deux emplois. Ainsi, dans le *Quart Livre*, les Pantagruélistes demandent à l'un de leurs hôtes, Macrobe, ce qu'il y a de « spectable » sur son île, et, dans *Pantagruel*, un clerc anglais loue le géant en ces termes :

« Bien vray est il, ce dit Platon prince des philosophes, que si l'imaige de science et sapience estoit corporelle et spectable es yeulx des humains, elle exciteroit tout le monde en admiration de soy²⁹.

Dans ces deux exemples, se superpose au sens littéral de « visible » le sens esthétique de « beau ». Pour Platon, que cite Thaumaste afin de le comparer au très érudit Pantagruel, le beau était en effet lié à la connaissance et, lorsqu'ils débarquent sur l'île des Macraëons, les Pantagruélistes ont hâte de partir en expédition pour apprendre de nouvelles choses. Qui plus est, dans le roman de 1532, Pantagruel est perçu, du fait de sa renommée, comme un personnage « éminent » et « remarquable ». Nous remarquons donc qu'une signification assez abstraite et spirituelle se rattache à « spectable », à l'inverse du substantif à partir duquel il s'est

²⁸ Nicole Aronson confronte et discute différentes thèses au sujet des idées politiques de Rabelais. Nicole ARONSON, « Rabelais et la politique extérieure », *Les Idées politiques de Rabelais*, Paris, Nizet, 1973, p. 101-141.

²⁹ *Pantagruel*, cha. XVIII, p. 281 ; *Quart Livre*, cha. XXV, p. 598.

formé, qui lui, renvoyait à des réalités bien concrètes pouvant directement être saisies par les sens, notamment par la vue.

Parmi les trois mots de la même famille, le substantif « spectateur » est le plus utilisé, puisqu'il représente la moitié des occurrences des termes apparentés qui ont été relevées. Les dictionnaires de la Renaissance se contentent de donner l'équivalent en latin, sans le définir, à la différence du DMF où il est écrit : « Celui qui voit se passer qqc. devant ses yeux, spectateur ». Cette définition souligne d'emblée la position passive de la personne qui regarde, idée que l'on retrouve chez Rabelais dans le prologue du *Tiers Livre* lorsqu'il déplore son inaction vis-à-vis du conflit qui embrase une partie de l'Europe :

[...] ay imputé à honte plus que mediocre estre veu spectateur ocieux de tant vaillans, disers, et chevalereux personaiges, qui en veue et spectacle de toute Europe jouent ceste insigne fable et Tragicque comedie [...] ³⁰.

La métaphore théâtrale contribue, dans cet extrait, à questionner le rôle que joue l'écrivain sur la scène politique. Sa passivité dont rend compte le substantif « spectateur » semble d'abord perçue négativement, puis génère l'acte d'écriture. Dans ce même ouvrage, Panurge compare une orgie à laquelle, dit-il, une représentation de la *Passion* à Saint Maixent aurait donné lieu aux fêtes bacchiques des Floralties : « Somme, voyant le desarroy, je deparquay du lieu : à l'exemple de Caton le Censorin : lequel voyant par sa præsence les festes Floralties en desordre, desista estre spectateur. » ³¹. Le mot « spectateur » s'ancre une nouvelle fois dans un contexte négatif, mais, à l'instar de l'exemple précédent, celui qu'il désigne – Caton – dispose, en tant que sujet responsable de ce qu'il voit, d'un libre-arbitre lui permettant de ne pas subir une situation jugée moralement inacceptable.

Le terme « passetemps », au statut marginal, se situe à la limite du lexique théâtral et de celui plus général du divertissement. Sa fréquence d'apparition dans notre corpus justifie sa prise en compte. Son emploi est assez remarquable dans le *Quart Livre* où se trouvent les deux tiers des occurrences répertoriées qui le concernent. Robert Estienne fournit deux sens que Rabelais explore. Lorsqu'il sert à évoquer le caractère récréatif lié à une activité et le plaisir qu'elle procure, ce dernier l'emploie indifféremment pour parler de la lecture, du théâtre et l'insère même dans une réflexion sur le langage ³². Un autre sens, plus restrictif, ayant trait à la

³⁰ *Tiers Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 348-349. La phrase étant particulièrement longue, seule une partie est retranscrite.

³¹ *Ibid.*, cha. XXVII, p. 437.

³² Pour les différents usages du terme, voir respectivement *Pantagruel*, cha. XXXIII, p. 336 ; *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568 et cha. LVI, p. 670.

moquerie est aussi attesté. Il s'agit de l'expression « *Faire de quelqu'un son passetemps* » que l'on trouve reformulée, dans *Gargantua*, sous la forme « donner du passetemps à quelqu'un », comme dans l'exemple suivant où Rabelais insiste sur les réactions occasionnées par la piètre performance de l'orateur Janotus : « Là feut Ponocrates d'advis, qu'on feist reboyre ce bel orateur. Et veu qu'il leurs avoit donné de passetemps, et plus faict rire que n'eust Songcreux [...]. »³³. La connotation du terme, la plupart du temps positive, demeure néanmoins ambiguë notamment lorsque dans le *Quart Livre* Epistémon émet des critiques quant aux occupations du gras Prieur : « Il dependoit pour son passetemps argent, part à fascher Basché, part à veoir ses Chiquanous daubbez. »³⁴. Il semblerait donc qu'on puisse distinguer de bons et de mauvais passe-temps, ce qui incite à se demander si Rabelais considère le théâtre plutôt comme une activité entièrement profitable et salubre, ou s'il émet des réserves quant à ses fonctions. Considère-t-il d'ailleurs seulement cet art comme un divertissement visant, comme il le note dans le *Quart Livre*, à « donner passetemps au peuple »³⁵?

Le substantif « personnage » apparaît très régulièrement dans les textes rabelaisiens, notamment dans les *Tiers Livre* et *Quart Livre* d'où sont issues dix des treize occurrences de ce mot qui ont été relevées. La moitié d'entre elles est concernée par un emploi dramatique, comme dans l'exemple suivant où « personnage » jouxte des allusions à des rôles bien précis et d'autres termes appartenant au champ sémantique du théâtre :

En ceste maniere voyons nous entre les Jongleurs à la distribution des rolles le personage du Sot et du Badin estre tous jours representé par le plus perit et parfaict joueur de leur compaignie³⁶.

Un tel usage, qui semble se banaliser dans le *Quart Livre*, se trouve concurrencé par d'autres acceptations que recense le DMF³⁷. Rabelais utilise en effet le mot dans le sens de « Personne représentée sur une œuvre d'art » au chapitre XIX du *Tiers Livre* ou lui confère une valeur sociale en le teintant d'une connotation positive : « Mais voicy que j'ay advisé : vous avez bien

³³ *Gargantua*, cha. XX, p. 53. Pour les significations du mot, voir le dictionnaire d'Estienne.

³⁴ *Quart Livre*, cha. XVI, p. 576.

³⁵ *Ibid.*, cha. XIII, p. 568. Le terme « passetemps » s'inscrit dans un champ sémantique du théâtre très riche composé de « jouer », « passion », « rolles », « joueurs », « recollez », « theatre », « mystere », « personnaiges », « jouans », « farces », « mommeries », « jeuz ». Il est à noter que le qualificatif de ce dernier mot, « dissoluz », ainsi que la mention du lieu, « S. Maixent » établissent une correspondance entre le chapitre XIII du *Quart Livre* et l'exemple déjà cité, extrait du chapitre XXVII du *Tiers Livre*, p. 437. Ce parallèle introduit de surcroît une possible filiation entre les personnages Villon et Panurge, lequel aurait pu être, d'après ce rapprochement au sein de la fiction, spectateur de la *Passion* de Saint Maixent organisée par Maître François.

³⁶ *Tiers Livre*, cha. XXXVII, p. 468.

³⁷ Cette source est la plus exhaustive et synthétise l'ensemble des significations du mot inscrites dans les autres dictionnaires.

ouy parler de ce grand personnage nommé maistre Pantagruel [...]. »³⁸. Dans cet extrait qui laisse entendre la voix de Du Douhet s'adressant à ses confrères de la Sorbonne, le terme contribue, à l'instar de l'adjectif « grand » qui le précède, à l'éloge du bon et très renommé Pantagruel. Il devient néanmoins franchement négatif lorsqu'il est employé avec le déictique dépréciatif « ces » pour désigner les Papimanes dont le mode de vie dépend entièrement de leur passion excessive pour le Pape : « Pantagruel demandoit ce pendent à un mousse de leur esquif qui estoient ces personaiges. »³⁹. L'examen des différentes orthographes – « personaige », « personnage », « personnages » – ne révèle en revanche aucune correspondance entre l'image du mot et son signifié, sauf peut-être en ce qui concerne le *Quart Livre*, dans lequel la graphie avec un seul « n » coïncide plutôt avec un usage social, tandis que celle avec la consonne redoublée s'accorde davantage avec un emploi théâtral du terme⁴⁰.

À ce stade de notre enquête, certaines tendances commencent à se dessiner. Comme en atteste le traitement des différentes données recueillies, les deux derniers ouvrages du cycle romanesque rabelaisien paraissent davantage concernés par le théâtre. Parmi les occurrences des mots généraux renvoyant possiblement au théâtre qui ont été recensées, respectivement 35% et 38% d'entre elles sont issues des *Tiers Livre* et *Quart Livre* contre seulement 18% et 9% pour *Pantagruel* et *Gargantua*. Les jeux sur la polysémie, la diversité des sens convoqués pour chaque terme laissent penser que Rabelais avait une connaissance très précise des travaux linguistiques de son temps. Le signifié rabelaisien est souvent connoté et des nuances d'appréciation peuvent être appréhendées même pour des mots appartenant à une même famille. De nos analyses ont également surgi des questionnements concernant les fonctions que le romancier pouvait attribuer au théâtre. Il s'agit dès lors d'examiner les mots renvoyant à des genres dramatiques pour voir si ces premières constatations sont confirmées et affinées.

I.B. Les mots qui renvoient à des genres théâtraux

Les mots « mystere », « farce », « comedie », « tragedie », ainsi que ceux de « Tragicque comedie » et « tragicque farce », se réfèrent à des genres dramatiques.

³⁸ Voir *ibid.* *Tiers Livre*, cha. XIX, p. 409 ; *Pantagruel*, cha. X, p. 251.

³⁹ *Quart Livre*, cha. XLVIII, p. 650.

⁴⁰ L'étude de l'orthographe rabelaisienne n'est pas l'objet du présent travail d'autant plus que certains choix formels ne dépendent pas forcément de l'auteur. Mireille Huchon traite ce sujet dans l'ouvrage référencé ci-dessus. Elle montre comment, à travers son œuvre, Rabelais prenait part aux querelles orthographiques de la Renaissance. Aux pages 201 et 202, elle étudie le terme « personaige ». Mireille HUCHON, *Rabelais grammairien : de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité, Études rabelaisiennes*, tome XVI, 1981.

Le théâtre religieux ne serait guère représenté si l'on ne prenait en compte que le terme servant à le désigner, mais avec celui de « passion » renvoyant à un de ses thèmes de prédilection, sa présence au sein du corpus s'accroît⁴¹. Parmi les quatre occurrences du mot « mystere » qui ont été relevées, trois d'entre elles impliquent au minimum un double sens. Dans l'exemple suivant, le terme peut ainsi prendre, d'après Mireille Huchon et le contexte dans lequel il se trouve, celui de « représentation dramatique » ou de « cérémonie » : « À quoy volontiers consentit Pantagruel, et veit le mystere lequel il trouva fort beau et nouveau. »⁴². Ces deux significations se justifient car le géant se joint à un large public à l'occasion d'une procession religieuse pour se distraire à la vue d'une dame couverte d'urine canine. Le jeu sur la polysémie, déjà remarquable ici, se complexifie dans le *Tiers Livre* où il consiste, au moyen de quatre sens convoqués, à mettre en évidence l'étonnement de Pantagruel à la vue de l'étrange costume choisi par son ami pour se marier : « N'entendent le bon Pantagruel ce mystere, le interrogea demandant que praetendoit ceste nouvelle prosopopée. »⁴³. Le mot « mystere » peut renvoyer ici à « Ce qui n'est pas directement explicable, qui reste secret, caractère inexplicable de qqc. », dans la mesure où la décision de Panurge d'ôter ses hauts-de-chausses pour endosser l'habit de moine ne s'accorde guère avec son dessein⁴⁴. Le sens dramatique est néanmoins tout aussi pertinent puisque, comme les termes « desguisement estrange » le soulignent, ce personnage se travestit à l'image d'un acteur s'appêtant à monter sur scène⁴⁵. D'ailleurs son attitude pompeuse et solennelle lorsqu'il se compare à un orateur ramène au sens de cérémonie déjà évoqué, tandis que sa superstition que traduit l'adjectif « occulte », lorsqu'il évoque les vertus de sa robe de bure, nous incite à considérer une autre signification, celle de « Rite secret »⁴⁶. De plus, le substantif « mystere », que Mireille Huchon définit comme une « action compliquée et secrète », se substitue assez étrangement au mot « farce » dans le *Quart Livre* afin de nommer le mauvais tour que Basché et ses gens ont l'intention de jouer au deuxième Chiquanous⁴⁷. La condensation de sens que vient mettre en évidence l'étude du seul signifiant « mystere » contribue, comme le suggère aussi le prologue de *Gargantua*, à la multiplication

⁴¹ Pour des occurrences du mot « passion », voir, entre autres, *Tiers Livre*, cha. XXVII, p. 437, *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568 et cha. LII, p. 661 où le mot prend le sens de « Représentation théâtrale de la Passion du Christ » répertorié par le DMF. Ce sous-genre au sein du genre plus vaste qu'est le mystère mettait en scène, au Moyen Âge, les supplices endurés par le Christ.

⁴² *Pantagruel*, cha. XXII, p. 297. Le DMF, plus exhaustif que les autres dictionnaires, sert de base à cette recherche.

⁴³ *Tiers Livre*, cha. VII, p. 372.

⁴⁴ DMF.

⁴⁵ *Tiers Livre*, cha. VII, p. 372.

⁴⁶ La phrase suivante laisse transparaître le comportement théâtral de Panurge : « [...] c'est la forme d'une Toge, antique habillement des Romains on temps de paix. ». *Ibid.*, cha. VII, p. 373. DMF.

⁴⁷ *Notes et variantes*, p. 1519. *Quart Livre*, cha. XIII, p. 571.

des parcours de lecture, obligeant ainsi le lecteur à fournir un effort d'interprétation⁴⁸. Rabelais écrit en outre à un moment où la question de la représentation du religieux est en débat, le Parlement de Paris ayant interdit en 1548, date à laquelle est publiée une première version du *Quart Livre*, de jouer en plein air et dans les limites de cette ville, les mystères à caractère religieux⁴⁹. Parce que la controverse existait sans doute déjà au moment où fut rédigé *Pantagruel*, il n'est pas exclu de lire l'épisode relatant le mauvais tour de Panurge à la Dame de Paris, qui mêle le sacré et le profane, comme une possible prise de position de notre auteur vis-à-vis de ce débat.

Parmi les mots renvoyant à des genres théâtraux, « farce » est celui qui apparaît le plus souvent sous la plume de Rabelais, principalement dans le *Quart Livre* où se trouvent les trois quarts des occurrences de ce terme qui ont été recensées. Ce genre s'épanouit surtout à la fin du Moyen Âge même si, comme le souligne Charles Mazouer, la production de pièces qui lui est rattachée se poursuit à la Renaissance⁵⁰. Si Thomas Sébillet ne semble pas l'ignorer, comme ce commentaire tend à le montrer, il est tout de même menacé à cette époque par un intérêt croissant pour la comédie antique : « [...] le vray suget de la Farce ou Sottie François, sont badineries, nigauderies, et toutes sotties esmouvantes à ris et plaisir. »⁵¹. La date de publication de l'*Art poétique françois*, 1548, coïncide avec celle du *Quart Livre* (1548 pour la version partielle puis 1552 pour l'œuvre complète) dans lequel le terme « farces » est inséré dans une anecdote racontée par Rhizotome⁵². Celle-ci serait, d'après Cohen, liée à un souvenir de jeunesse du romancier⁵³. Il est tout à fait possible que Rabelais ait été un amateur de ce type de représentations qui mettent souvent en scène des personnages grossiers et qui reposent sur des procédés spécifiques récurrents tels que le quiproquo, le comique de répétition, les équivoques. Servant, en autres, d'intermèdes comiques lors des très longues représentations de mystères afin

⁴⁸ Dans le prologue de *Gargantua*, Rabelais distingue le sens littéral du sens allégorique. *Gargantua, Prologue de l'Auteur*, p. 5-8.

Cette question de l'herméneutique est au cœur de l'ouvrage de Michel Jeanneret.

Michel JEANNERET, *Le Défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme (« L'atelier de la Renaissance » ; 2), 1994.

⁴⁹ Jelle KOOPMANS, « L'effectivité de la législation sur le théâtre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 | 2012, p. 141-150, [en ligne : <http://journals.openedition.org/crmh/12821>], consulté le 11/02/2016. Dans son article, Jelle Koopmans critique la thèse selon laquelle le genre des mystères aurait totalement disparu en raison d'un arrêt du parlement de Paris en 1548. L'interdiction ne concernait, en réalité, que la Confrérie de la Passion et ne visait que les mystères « à sujet biblique ou à sujet hagiographique ». *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰ Charles MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion (« Dictionnaires & références » ; 7), 2013, p. 102 : « Au fond, nos farces françaises sont autant de la Renaissance que du Moyen Âge. ».

⁵¹ Thomas SÉBILLET, *Art poétique françois*, éd. critique avec une introduction et des notes de Félix Gaiffe, nouvelle éd. mise à jour par Francis Goyet, Paris, STMF/[diff. Nizet] (« Société des textes français modernes » ; 6), [1910] 1988, p. 165.

⁵² *Quart Livre*, cha. LII, p. 661.

⁵³ Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 47.

de divertir le public, les farces illustrent généralement un même canevas, à savoir la mystification d'un ou plusieurs personnages ridicules, souvent représentatif(s) d'un groupe social. Alors que le genre prospère au Moyen-Âge, il se trouve concurrencé, à la Renaissance, par la comédie dont la redécouverte provient de l'intérêt porté à l'Antiquité. Rabelais fait peut-être état, par le biais de Rhizotome, au chapitre LII du *Quart Livre*, de la distinction, voire même de la tension qu'il pouvait exister à son époque entre les deux genres théâtraux à travers la juxtaposition des mots « farces » et « comedies »⁵⁴. Il se peut qu'il ait également voulu rendre compte de la concurrence qui commence à s'opérer entre les deux genres théâtraux à travers le nom de son personnage, « Rhizotome », formé sur deux mots grecs signifiant « racine » et « section »⁵⁵. Rabelais se plaît en outre à combiner, parmi les nombreuses définitions du terme, trois sens principaux renvoyant respectivement au domaine culinaire, au monde du spectacle et à une plaisanterie⁵⁶. Dans l'extrait suivant, l'expression « farce magistrale » sert ainsi aussi bien à clore une longue énumération de viandes qu'à annoncer la tournure comique que le banquet organisé par Homenaz va prendre :

En cestuy dîner je notay deux choses memorables. L'une, que viande ne feut apportée, quelle que feust, feussent chevreaulx, feussent chapons, feussent cochons, (des quelz y a foizon en Papimanie) feussent pigeons, connilz, levraulx, cocqs de Inde, ou aultres, en laquelle n'y eust abondance de farce magistrale⁵⁷.

C'est en effet à cette occasion que l'évêque sera copieusement raillé, sans même s'en rendre compte, par les Pantagruélistes qui racontent, chacun à leur tour, une anecdote afin de l'entendre débiter mécaniquement, à l'image d'un sot en représentation, ses répliques ridicules. Il n'était effectivement pas rare que les farces viennent égayer des festins ou même des mariages, d'où l'expression « *Farce de noces* » que recense le DMF et qui aurait pu servir de canevas à Rabelais pour construire l'immense pièce que constitue la vengeance du seigneur Basché⁵⁸. Si

⁵⁴ *Quart Livre*, cha. LII, p. 661.

⁵⁵ Lazare Sainéan s'est intéressé à l'étymologie des prénoms dans l'œuvre rabelaisienne. Voir l'ouvrage suivant : Lazare SAINÉAN, *La Langue de Rabelais. Langue et vocabulaire*, Paris, E. de Boccard, 1923, tome II, p. 471, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5575288q>], consulté le 21/02/2016.

⁵⁶ DMF : « Hachis d'aliments servant à farcir » ; « Au théâtre, petite pièce comique (souvent grossière, parfois comme intermède), farce. » ; « Mauvais tour, plaisanterie, raillerie ». Pour le sens principalement dramatique du mot « farce », voir l'exemplier figurant dans les annexes : *Gargantua*, cha. XXXIII, p. 95 ; *Tiers Livre*, cha. XIX, p. 409 ; *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568 ; *ibid.*, cha. LII, p. 661.

⁵⁷ *Ibid.*, cha. LI, p. 656.

⁵⁸ Dans la *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez*, au vers 175, Malotru demande à Teste Creuse s'il veut jouer des « Farces de nopces ». Droz (éd.), *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit.*, p. 164. Voir les annexes pour les différentes occurrences du mot « farce » au sein de l'épisode du seigneur Basché : *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568, 570 et cha. XIII, p. 572.

les deux épisodes auxquels nous venons de faire allusion dressent surtout une satire, celle des hommes de lois et des ecclésiastiques, le mot « farce » peut néanmoins apparaître dans toutes sortes de contextes. Ainsi, dans *Gargantua*, la référence à la « farce du pot au lait » sert d'*exemplum* à Echephron pour convaincre son roi Picrochole de ne pas entreprendre une guerre coloniale⁵⁹. Dans le *Tiers Livre*, l'évocation du « joueur de farces » semble survenir au cours d'une réflexion sur le langage⁶⁰. En marge du *Quart Livre*, la métaphore filée qui opère un parallèle entre la médecine, la pratique théâtrale et l'acte d'écriture instaure un jeu sur la figure d'auteur et, dans ce même ouvrage, le mot prononcé par Villon s'inscrit dans un débat d'époque portant sur la possibilité ou non de porter des habits sacerdotaux sur scène⁶¹.

À l'instar du mot « farce », celui de « comédie » s'inscrit dans des contextes très divers et désigne un genre assez voisin de celui évoqué précédemment, tous deux mettant en scène des personnages d'un niveau social modeste⁶². Sur le plan lexical, Mireille Huchon affirme que Rabelais ne faisait aucune distinction entre les termes « comédie » et « farce », mais il semblerait que cette affirmation soit à nuancer⁶³. S'il est en effet vrai que les deux mots paraissent synonymes lorsqu'ils se situent à quelques lignes d'intervalle dans l'adresse au cardinal de Chastillon, d'autres occurrences suggèrent des différences⁶⁴. C'est par exemple le cas lorsqu'ils sont juxtaposés, comme nous l'avons vu, au sein de l'anecdote narrée par Rhizotome, ou lorsque les pièces d'Aristophane sont exclusivement rattachées au terme générique le plus approprié pour les nommer⁶⁵. Il convient toutefois de reconnaître une certaine

⁵⁹ *Gargantua*, cha. XXXIII, p. 95.

⁶⁰ *Tiers Livre*, cha. XIX, p. 409

⁶¹ *Quart Livre*, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon, p. 518 et cha. XIII, p. 568.

⁶² Je ne mentionnerai pas les divers contextes dans lesquels est inséré le mot « comédie ». Quelques précisions seront toutefois apportées sur ce sujet dans les paragraphes de ce chapitre consacrés à la « tragique farce » et à la « Tragique comédie ».

Sur le plan orthographique, les divergences constatées entre les mots « comédie » ou « comœdie » mettent à jour une hésitation entre une première orthographe modernisée et une seconde nettement plus archaïque. La ligature entre les voyelles « o » et « e » témoigne d'un héritage antique. Aucune conclusion n'émane de cette observation car les deux formes sont employées pour parler des créations des poètes grecs.

Robert Estienne note, dans son dictionnaire, au sujet de la comédie et/ou de la farce : « *Comedies esquelles sont introduicts personnages de bas estat et du commun* » et Charles Mazouer écrit dans un ouvrage assez général sur l'histoire du théâtre au Moyen Âge : « [...] des sujets et des personnages empruntés à la vie de tous les jours, de préférence la plus humble : voilà qui permet de reconnaître à coup sûr une farce et de la distinguer des genres voisins. ».

Charles MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998, p. 289.

⁶³ *Notes et variantes*, p. 1519 : « Rabelais ne fait pas la distinction entre *farce* et *comédie*, contrairement à J. du Bellay [...] ». Huguet note, dans son dictionnaire, que le terme « comédie » servait à désigner, à la Renaissance, une « Pièce de théâtre, en général », tandis que celui de « farce » renvoyait plus spécifiquement aux pièces de l'antiquité.

⁶⁴ *Quart Livre*, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon, p. 518.

⁶⁵ *Ibid.*, cha. LII, p. 661 : « Après soupper feurent jouées plusieurs farces, comedies, sornettes plaisantes [...] ». Pour les références aux pièces d'Aristophane, voir *Tiers Livre*, cha. XXI, p. 415 et *Quart Livre*, cha. LXIII, p. 690.

confusion autour du mot « comédie » dans la mesure où Rabelais indique, dans le *Tiers Livre*, avoir joué dans une « morale comœdie », qui aurait vraisemblablement pu être une moralité, à moins que celui-ci n'ait différencié plusieurs sous-genres au sein du genre plus vaste de la comédie⁶⁶.

Huguet recense, à l'inverse des autres dictionnaires, le terme « Tragicque comédie » figurant dans les romans rabelaisiens. Ce mot composé, qui provient du grec *tragikokômôdia* et du latin *tragicocomœdia* ou *tragicomœdia*, a été inventé par Plaute qui l'utilise, comme l'indique Mireille Huchon, pour la première fois dans le prologue d'*Amphitryon*⁶⁷. Rabelais remet donc au goût du jour un terme antique dont l'usage avait certainement dû se perdre avec le temps, d'où sa volonté de le redéfinir dans la *Briefve declaration*⁶⁸. Dans le *Tiers Livre*, « Tragicque comédie » fait l'objet d'un emploi périphrastique, peut-être ironique, et prend part à cette métaphore qui superpose des conflits européens réels avec le monde de la scène⁶⁹. Son sens évolue au fil des œuvres en se spécialisant puisque seule l'acceptation théâtrale apparaît dans le *Quart Livre* : « Alors soyez prestz, et venez en salle jouer la Tragicque comédie, que vous ay expousé. »⁷⁰. L'élaboration d'un vocabulaire dramatique de plus en plus technique semble signaler l'intérêt croissant de Rabelais pour le théâtre, ce que cette remarque de Mireille Huchon, au sujet de l'épisode consacré au seigneur Basché, corrobore : « C'est ici l'occasion pour Rabelais de monter la première tragi-comédie du répertoire français [...]. »⁷¹. Celui-ci aurait donc participé à l'émergence d'un genre qui connaîtra, quelques décennies plus tard, un très grand succès avec notamment Corneille et sa pièce, le *Cid*. C'est donc en novateur que le romancier propose sa définition du terme : « Farce plaisante au commencement, triste en la fin », laquelle montre qu'il ne faisait pas toujours la différence entre les deux termes « comédie » et « farce »⁷². Pour désigner le jeu cruel qu'il prépare, Basché prononce ainsi les deux mots composés « Tragicque comédie » et « tragicque farce »⁷³. La juxtaposition des deux termes antithétiques qui les composent montre que le rire de l'humaniste n'est pas toujours joyeux, mais qu'il peut aussi être amer, cynique, voire constituer un dernier rempart face la mort. En effet, sur l'île des Macraëons, la fin de l'existence terrestre est évoquée en ces termes : « Car la

⁶⁶ *Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460.

⁶⁷ *Notes et variantes*, p. 1516. Gaffiot.

⁶⁸ *Briefve declaration*, p. 707.

⁶⁹ *Tiers Livre*, Prologue de l'*Authheur*, p. 349.

⁷⁰ *Quart Livre*, cha. XII, p. 566.

⁷¹ *Notes et variantes*, p. 1516.

⁷² Voir *Briefve declaration*, p. 707. Rabelais semble parfois confondre les deux termes, mais comme nous l'avons montré précédemment, l'absence de distinction entre les mots « farce » et « comédie » n'est pas systématique.

⁷³ *Quart Livre*, cha. XII, p. 566 ; cha. XIII, p. 570.

fin et catastrophe de la comœdie approche. Icelle passée, en vain vous les regretterez. »⁷⁴. Le mot « tragedie », attendu dans le contexte de cette citation, est remplacé par le substantif « comœdie » qui sert de point d’ancrage à la métaphore entre la vie et le théâtre. Le sens alors funeste de ce dernier mot souligne, une fois encore, la richesse d’utilisation des termes théâtraux.

Le substantif « tragedies » est beaucoup plus rare que les termes servant à désigner des pièces comiques car il n’apparaît qu’une seule fois, dans le *Quart Livre*. Rabelais l’explicite pourtant dans la *Briefve declaration*⁷⁵. En effet, bien qu’il ne soit pas nouveau, ce mot issu de l’Antiquité ne devait pas être très fréquent à la Renaissance. Les articles des dictionnaires d’époque sont succincts et très flous à son sujet et le Moyen Âge n’a pas cultivé le goût pour la tragédie antique. La définition que l’humaniste propose : « Tumultes et vacarmes excitez pour chose de petite valeur. » est originale au regard de celle fournie par Aristote dans la *Poétique*⁷⁶. L’héritage aristotélicien n’a toutefois pas totalement disparu : le mot est prononcé par un personnage de rang élevé, le dieu Jupiter, dans le prologue du *Quart Livre*⁷⁷. Le genre théâtral auquel il renvoie va être redécouvert et valorisé dans la seconde moitié du XVI^e siècle et l’érudit qu’était Rabelais ne devait pas ignorer le sens que lui attribuait le philosophe grec. Le romancier ne lui confère toutefois pas la valeur dramatique attendue, mais le rattache à un contexte politique puisqu’il sert, comme le rappelle Mireille Huchon, à évoquer la guerre de Parme⁷⁸.

Nous avons confirmé, dans cette partie, l’importance prise par le théâtre dans le *Tiers Livre* et surtout dans le *Quart Livre*. Les nombres appuient ce constat puisqu’environ 70% des mots possiblement en lien avec des genres dramatiques sont présents dans le dernier volume contre 22% pour le *Tiers Livre* et seulement 8% pour les deux autres romans réunis⁷⁹. Les genres comiques, représentés par les mots « comedie » et « farce », concernent à eux seuls plus de la moitié des occurrences relevées ; néanmoins la présence du théâtre religieux n’est pas à sous-estimer. Le travail ingénieux de Rabelais sur la polysémie des mots témoigne de sa maîtrise du lexique théâtral. Celle-ci est encore plus manifeste à la fin de son œuvre où il convoque des termes anciens en redéfinissant certains d’entre eux dans la *Briefve declaration*.

⁷⁴ *Ibid.*, cha. XXVII, p. 602.

⁷⁵ *Briefve declaration*, p. 705.

⁷⁶ ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Librairie générale française/Éditions des Belles Lettres (« Le Livre de poche. Classiques » ; 6734), [1990] 1994, p. 92-93. Aristote définit la tragédie comme « l’imitation d’une action noble » qui vise à « la purgation des émotions », soulignant ainsi son effet cathartique.

⁷⁷ *Quart Livre, Prologue de l’Auteur*, p. 529.

⁷⁸ *Notes et variantes*, p. 1490. La variation orthographique du mot entre le prologue du *Quart Livre* et la *Briefve declaration* ne révèle rien de bien pertinent.

⁷⁹ Les deux occurrences des mots renvoyant à des genres théâtraux qui figurent dans la *Briefve declaration* sont incluses dans le calcul concernant le vocabulaire dramatique dans le *Quart Livre*.

Les contextes dans lesquels les mots théâtraux apparaissent sont très variés et il semblerait que le romancier faisait la distinction entre les différents genres que ceux-ci désignent.

I.C. Les mots qui renvoient à des scènes de genre

Les scènes de genre correspondent à des épisodes facilement reconnaissables lors des représentations. Nous focaliserons notre attention sur trois d'entre elles : les diableries, les momeries et la catastrophe.

Les diableries constituent des intermèdes comiques qui entrecoupaient les mystères. D'abord conçues pour susciter la crainte du péché et de la damnation, elles ont fini, avec le temps, par divertir le public. Quant au mot lui-même, il est assez régulièrement employé par Rabelais. Présent dans les quatre livres, les sens qui lui sont rattachés sont divers, même si nous en distinguons surtout deux. Le plus habituel, qui concerne la moitié des occurrences du terme, est celui qui a directement trait au théâtre⁸⁰. Le DMF en fait mention, ce qui suppose que son usage n'avait rien d'exceptionnel. Néanmoins, dans le *Quart Livre*, la diablerie dirigée par Villon à l'encontre d'Etienne Tappecoue donne lieu à la mise en place d'un dispositif narratif exceptionnel en raison de son enchâssement dans l'épisode du seigneur Basché. Il se pourrait que Rabelais ait voulu, par ce procédé de mise en abîme, rendre compte de la manière dont se déroulaient les mystères⁸¹. Dans l'esprit de Panurge, le mot est également lié au théâtre mais aussi à l'idée de désordre, puisqu'il l'emploie pour rapprocher le chaos qui résulterait d'un monde sans dette, de ce moment où, des acteurs déguisés en diables, envahissent la scène : « De cestuy monde rien ne prestant ne sera qu'une chienserie : que une brigue plus anomale que celle du Recteur de Paris, qu'une Diablerie plus confuse que celle des jeuz de Doué. »⁸². Le terme s'inscrit ici au sein d'une métaphore filée complexe qui repose sur la mention de personnages infernaux (« Lucifer », « les Furies », « les Poines », les « Diables cornuz »), sur la référence à un spectacle précis (« les jeuz de Doué ») et sur un double rapport analogique dont l'un renvoie au fonctionnement administratif de la Sorbonne⁸³. Toujours dans le *Tiers Livre*, la réutilisation du mot « diablerie » par Panurge suggère que celui-ci serait obnubilé par les scènes que ce terme désigne ou par la peur de la damnation : « Vray Dieu comment il m'a parfumé de fascherie et

⁸⁰ Ce sens concerne trois occurrences sur six : *Tiers Livre*, cha. III, p. 363 ; *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569 ; *ibid.*, cha. XIII, p. 570.

⁸¹ Voir le sixième chapitre du présent mémoire.

⁸² *Tiers Livre*, cha. III, p. 363.

⁸³ *Ibid. Notes et variantes*, p. 1377.

diablerie, de charme et de sorcellerie ! »⁸⁴. Dans cet exemple, ce personnage l'emploie pour insister sur l'esprit et les propos maléfiques de son interlocuteur, Her Trippa, auquel il reproche de l'avoir ensorcelé. Le lien avec le théâtre n'est pas explicite ici, ni dans l'illustration suivante où il est, une fois encore, question de la célèbre université parisienne :

Mais ledict du Douhet tint au contraire virilement contendent que Pantagruel avoit bien dict, que ces registres, enquestes, replicques, reproches, salvations, et aultres telles diableries, n'estoient que subversions de droict, et allongement de procès [...]⁸⁵.

Rabelais stigmatise, dans ce passage, les pratiques juridiques d'une institution qu'il considère comme diabolique⁸⁶. À l'instar de nombreux autres termes étudiés, celui de « diablerie » contribue à l'élaboration de procédés stylistiques spécifiques tels que la métaphore et est inséré au sein de formes et de contextes très variés : anecdote au sein de laquelle Villon est transformé en personnage de théâtre dans le *Quart Livre*, discours épideictique du facétieux Panurge dans le *Tiers Livre*, description d'un événement festif et carnavalesque au début de *Gargantua*, etc⁸⁷. L'étude du mot nous renseigne sur l'intérêt de Rabelais pour certains jeux de scène, sur l'identité de ses ennemis, sur son possible dédain vis-à-vis de certains usages institutionnels et peut-être même sur la personnalité de l'un de ses protagonistes.

Le mot « mommerie » ne renvoie pas spécifiquement au monde du théâtre, mais aussi à celui de la danse. Il s'inscrit toutefois, chez Rabelais, dans des contextes festifs et théâtraux et se trouve même juxtaposé au terme de « farces » dans l'énumération par Villon de manifestations artistiques profanes⁸⁸. Le DMF est le seul à le répertorier sous cette forme substantivée ; les autres dictionnaires, ceux d'Estienne et d'Huguet, ne mentionnent effectivement que les termes « Mommeur » ou « Momon ». Son emploi dans *Gargantua* fait l'objet d'un jeu polysémique et contribue à mettre l'accent sur la surprise et l'attitude moqueuse de Ponocrates au moment où celui-ci aperçoit, pour la première fois, Janotus de Bragmardo :

⁸⁴ *Tiers Livre*, cha. XXV, p. 431.

⁸⁵ *Pantagruel*, cha. X, p. 253. La Sorbonne n'était pas véritablement une université à l'époque de Rabelais, mais plutôt un collège de théologie.

⁸⁶ Les romans rabelaisiens ont été, à maintes reprises, censurés par la Sorbonne en raison de l'image qu'ils véhiculent de cette institution.

⁸⁷ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569 ; *Tiers Livre*, cha. III, p. 363 ; *Gargantua*, cha. III, p. 17.

⁸⁸ *Quart Livre*, cha. LII, p. 661 : « Après soupper feurent jouées plusieurs farces, comedies, sornettes plaisantes : feurent dansées plusieurs Moresques aux sonnettes et timbous : feurent introduictes diverses sortes de masques et mommeries. ». *Ibid.*, cha. XIII, p. 568 : « Villon replicquoit que le statut seulement concernoit farces, mommeries, et jeuz dissoluz [...]. ».

À l'entrée les rencontra Ponocrates : et eut frayeur en soy les voyant ainsi desguizez, et pensoit que feussent quelques masques hors du sens. Puis s'enquesta à quelq'un desdictz maistres inertes de la bande, que queroit ceste mommerie⁸⁹?

Dans cet exemple, le mot « mommerie », qui signifie « Divertissement dansant où l'on se déguise, bal masqué », insiste sur l'allure vestimentaire ridicule du théologien, lequel ressemble, en raison du déguisement qu'il semble avoir endossé, à une créature carnavalesque⁹⁰. Le premier sens mentionné implique un second, celui de travestissement moral, en lien avec le statut social de ce personnage⁹¹. Adeline Lionetto-Hesters mentionne, par ailleurs, une double provenance du terme qui rejoint et complète les significations énoncées ci-dessus⁹². Elle insiste sur l'expressivité de ce mot qui, d'après elle, renverrait aux « sons sourds et déformés [...] qu'émettent des personnages masqués. »⁹³. Cette précision entre en résonance avec le texte rabelaisien, Janotus de Bragmardo étant un très mauvais orateur, incapable de prononcer un discours distinctement. Une autre hypothèse étymologique rapproche en outre « mommerie » du nom propre « Mahomet », ce qui, dans un royaume de France catholique, pouvait conférer une connotation péjorative au mot⁹⁴. D'après Mireille Huchon, celui-ci serait plutôt synonyme de « mascarade », un terme provenant de l'italien *mascherata* et pouvant signifier au XVI^e siècle : « divertissement joué par des personnages masqués » ou « réunion, défilé de personnes déguisées et masquées »⁹⁵. Or, les momeries pouvaient justement avoir lieu durant les périodes de Carnaval et entraînaient parfois des débordements, comme le suggèrent les propos de Villon dans le *Quart Livre*⁹⁶. De plus, lorsqu'il arrive auprès de Gargantua et de ses amis, Janotus est entouré de personnages dégoûtants qui, presque enchaînés à lui, semblent prendre part à une procession carnavalesque⁹⁷. Le mot « mascarade » pouvait aussi renvoyer, à

⁸⁹ *Gargantua*, cha. XVIII, p. 50.

⁹⁰ *Ibid.*, cha. XVIII, p. 50 : « Maistre Janotus tondu à la Cesarine, vestu de son lyripipion à l'antique [...] se transporta au logis de Gargantua [...] ». Voir le DMF pour la définition du terme « mommerie ».

⁹¹ Le DMF recense, en effet, un deuxième sens : « Fait de masquer la réalité par des artifices ». Le personnage Janotus fera l'objet d'un commentaire plus précis dans la suite de ce mémoire. Voir p. 103-108 de ce travail.

⁹² Adeline LIONETTO-HESTERS, « La Momerie, de Marot aux poètes de la Pléiade : histoire d'un genre », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2009, n°69, p. 85-104, [en ligne : http://www.persee.fr/doc/rhren/_1771-1347_2009_num_69_1_3079], consulté le 14/02/2016.

⁹³ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁴ *Ibid.* Nous ignorons si Rabelais rapprochait le mot « mommerie » du prophète musulman, mais si c'est le cas, son emploi serait assez provocateur, étant donné le contexte dans lequel ce terme apparaît.

⁹⁵ *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF – CNRS & Université de Lorraine, [en ligne : <http://www.atilf.fr/tlfi>], consulté le 27/02/2017. Dans la suite du texte sera utilisé le sigle TLFI. Cette base de données rapporte aussi les diverses définitions du mot « momerie » que nous évoquons.

Chaque fois que le terme « mommerie » apparaît dans le corpus rabelaisien, Mireille Huchon le rattache, dans les notes de bas de page, à celui de « mascarade ». *Pantagruel*, cha. VII, p. 240 ; *Gargantua*, cha. XVIII, p. 50 ; *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568 ; *ibid.*, cha. LII, p. 661.

⁹⁶ *Ibid.*, cha. XIII, p. 568.

⁹⁷ *Gargantua*, cha. XVIII, p. 50.

la fin du XVII^e siècle, à une « attitude hypocrite » ou à une « mise en scène trompeuse », sens qui ne paraissent pas si éloignés de ceux rattachés au mot « mommerie » chez Rabelais⁹⁸. Malgré la proximité sémantique de ces deux termes, l'un est encore, à la différence de l'autre, souvent utilisé en français moderne.

Pour le romancier qui le définit dans la *Briefve declaration*, le mot « catastrophe » signifie « Fin. Issue. »⁹⁹. À l'origine, celui-ci était employé par Aristote pour désigner le dénouement d'une pièce. Rabelais le réemploie en ce sens et l'introduit dans la langue française :

Une des premières attestations françaises du terme, *Le Quart Livre* de Rabelais, utilise en 1552 la 'catastrophe' pour comparer la fin de l'existence humaine au dénouement d'une pièce de théâtre¹⁰⁰.

Estelle Doudet retrace l'évolution du mot et dégage deux significations qui s'amalgament sous la plume de Rabelais¹⁰¹. La première correspond à l'emploi dramatique de « dénouement brusque d'une action arrivée au sommet de sa complexité », sens déjà usité par Aristote, et la seconde est liée aux événements tragiques du début de la Renaissance¹⁰². Le contexte politique et religieux très mouvementé à cette époque a en effet entraîné un glissement de sens. Outre la confusion entre un usage « technique » et un autre plus « thématique » du terme que nous rencontrons par exemple dans l'épître liminaire du *Quart Livre*, il arrive que le premier sens mentionné prenne le pas sur le second chez Rabelais, comme dans l'illustration suivante où les Pantagruélistes s'amusent du malheur de leur hôte, Homenaz : « Epistemon, frere Jan, et Panurge voyans ceste fascheuse catastrophe, commencerent au couvert de leurs serviettes crier, « Myault, myault, myault, » [...]. »¹⁰³. L'adjectif « fascheuse » qui, dans cet exemple, sert à qualifier le substantif qui le suit est clairement ironique, tandis que l'emploi théâtral du terme « catastrophe » signale assez nettement la tournure farcesque que prend le repas.

Nous avons montré dans cette partie consacrée aux mots liés à des scènes de genre que Rabelais semblait faire plusieurs usages du terme « diablerie » qui peut renvoyer à des jeux théâtraux comiques, à la nature diabolique de certains personnages, à des pratiques et à des institutions telles que la Sorbonne. Le mot « mommerie », dont les sens sont multiples en raison

⁹⁸ TLFi.

⁹⁹ *Briefve declaration*, p. 703.

¹⁰⁰ Estelle DOUDET, « La catastrophe dans le théâtre politique français (1460-1550), moteur du spectaculaire, frontière de l'indicible », *European Medieval Drama*, 2010, n°14, p. 50.

¹⁰¹ *Quart Livre, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon*, p. 519 ; *ibid.*, cha. XXVII, p. 602.

¹⁰² Doudet, « La catastrophe dans le théâtre politique ... », art.cit., p. 50.

¹⁰³ *Ibid.*, cha. LIII, p. 665.

d'une étymologie incertaine, permet quant à lui de dresser, entre autres, la satire d'un ecclésiastique ridicule, à l'instar de celui de « catastrophe », qui vient en outre souligner l'esprit d'innovation de Rabelais et son intérêt pour l'Antiquité.

Au terme de ce parcours sur le vocabulaire dramatique, nous avons pu constater, à maintes reprises, que le lexique du théâtre était très présent dans les deux derniers ouvrages du cycle romanesque rabelaisien. En effet, environ 26 % et 54 % des occurrences recensées concernent respectivement les *Tiers* et *Quart Livre*, alors que celles-ci ne représentent que 12% pour *Pantagrue* et 8% pour *Gargantua*¹⁰⁴.

Notre avons également mis en avant l'ingéniosité verbale de Rabelais ainsi que sa remarquable maîtrise du lexique dramatique. L'utilisation d'un vocabulaire nouveau, la prise en considération de sens parfois rares, les jeux polysémiques suggèrent en effet une connaissance précise des termes théâtraux. Ces différents éléments de conclusion, que notre enquête a permis de mettre en évidence, ne constituent-ils que de simples preuves de l'érudition de l'écrivain ou viennent-ils révéler son intérêt pour l'art de la scène ?

Nous allons désormais, pour tenter de répondre à cette question, nous intéresser aux références à des acteurs qui apparaissent dans le corpus rabelaisien.

¹⁰⁴ Les calculs effectués prennent en compte l'ensemble des rubriques (les mots généraux renvoyant au théâtre, ceux se référant à des genres dramatiques et ceux en lien avec des scènes de genre) et les occurrences des mots théâtraux dans la *Briefve declaration* sont incluses dans le calcul pour le *Quart Livre*.

DEUXIÈME CHAPITRE : LES RÉFÉRENCES À DES ACTEURS DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES DANS L'ŒUVRE RABELAISIIENNE

Dans un chapitre du *Tiers Livre*, le nom « François Rabelais » est inséré dans une longue énumération d'acteurs. Au moyen de cette liste, le romancier rend hommage à ses camarades de l'université de médecine de Montpellier avec lesquels il dit avoir joué la « morale comœdie de celluy qui avoit espousé une femme mute »¹⁰⁵. C'est la seule fois dans toute son œuvre que Rabelais cite son nom de cette manière. En effet, – et cela est rare –, il ne cherche ni à masquer son identité, ni à dissimuler sa participation active à des jeux théâtraux. Évidemment, cet indice fournit seulement la preuve d'une implication momentanée au sein d'une troupe d'amateurs. Toutefois, lors de son parcours universitaire à Montpellier d'abord, puis peut-être à Paris, il a certainement assisté en tant que spectateur à des représentations¹⁰⁶. Depuis le début du XV^e siècle au moins, l'art dramatique occupe une place importante au sein des universités. Ainsi, à l'occasion de certaines fêtes, en province ou dans la capitale, les facultés et les écoles organisent et jouent des pièces¹⁰⁷. Les divers voyages du romancier à travers la France lui ont par ailleurs permis de tisser des liens, d'élargir son cercle d'amis et d'entretenir des correspondances avec des personnes directement engagées dans la vie théâtrale de leur temps. Dans les textes de Rabelais, plusieurs références explicites à des acteurs témoignent de la connaissance qu'il avait du théâtre. Par ce biais, le monde de la scène pénètre, s'invite dans l'univers romanesque. Ainsi, nous pouvons nous demander si celui-ci a vu ces acteurs sur scène ou s'il en a seulement entendu parler. Qui sont ces gens et ont-ils vécu à la même époque que lui ? Pourquoi les cite-il et comment les intègre-t-il dans son œuvre ? Comment ces artistes du

¹⁰⁵ *Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460.

¹⁰⁶ Mireille Huchon, dans la biographie qu'elle a consacrée à Rabelais, mentionne un document d'archives qui atteste de la présence de l'auteur à Montpellier : « Enfin, un document officiel : le 17 septembre 1530, Rabelais est immatriculé sur le registre des étudiants de la faculté de médecine de Montpellier où, quelques semaines plus tard, il est reçu bachelier en médecine. ». Elle évoque ensuite l'éventuel passage de l'écrivain à Paris : « Néanmoins, un séjour parisien paraît probable. ».

Mireille HUCHON, *Rabelais*, Paris, Gallimard (« NRF Biographies »), 2011, p. 109-110.

¹⁰⁷ Sur le théâtre scolaire, voir les articles de Mathieu Ferrand et de Katell Lavéant :

Mathieu FERRAND, « Le théâtre des collèves, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camenuiae*, 2009, n°3, [en ligne : https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/mathieu_2.pdf], consulté le 12/03/2016.

Katell LAVÉANT, « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël : de François Briand à Barthélemy Aneau », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22 | 2011, p. 379-393, [en ligne : <http://journals.openedition.org/crmh/12557>], consulté le 12/03/2016.

spectacle participent-ils à l'élaboration de l'imaginaire romanesque rabelaisien ?

Pour mener à bien ces recherches, de multiples sources seront consultées¹⁰⁸. Les ouvrages de Louis Petit de Julleville, de Gustave Cohen, de Marie Bouhaïk-Gironès et les écrits de Jean Frappier nous informent sur l'histoire du théâtre¹⁰⁹. Le livre de Maurice Lever propose une approche historique des fous de cour¹¹⁰. Nous utiliserons également plusieurs recueils de pièces afin d'effectuer des comparaisons entre l'œuvre rabelaisienne et certains jeux théâtraux de la fin du Moyen Âge ou du début de la Renaissance issus du *Recueil Trepperel*, du *Recueil des sotties françaises* et du *Recueil de Florence*¹¹¹. Enfin, nous établirons des rapprochements entre Rabelais et d'autres écrivains du XVI^e siècle qui convoquent également des acteurs dans leurs textes comme Clément Marot ou Bonaventure Des Périers¹¹².

Afin de répondre aux diverses interrogations que nous avons formulées précédemment, nous étudierons d'abord les références qui mentionnent des lieux ou des groupes proverbialement liés au théâtre, en analysant la manière dont Rabelais les met en scène. Ensuite, nous focaliserons notre attention sur sa perception des membres de la Basoche. Enfin, nous nous intéresserons à Triboulet et aux personnages qui gravitent autour de cette figure fréquemment citée.

II.A. Les références à des lieux ou à des groupes liés au théâtre

¹⁰⁸ Cette partie introductive mentionne uniquement les principaux ouvrages auxquels nous nous référons. Les autres sources seront citées ultérieurement.

¹⁰⁹ Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au Moyen-Age*, Genève, Slatkine Reprints, [1885] 1968.

Gustave COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956.

Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Champion (« Bibliothèque du XV^e siècle » ; 72), 2007.

Jean FRAPPIER, « Sur Jean du Pont-Alais », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen, professeur honoraire en Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1950, p. 133-146.

¹¹⁰ Maurice LEVER, *Le sceptre et la marotte : histoire des Fous de Cour*, Paris, Fayard, 2000.

¹¹¹ Voir l'exemplaire de l'annexe 3 aux pages 151 à 153 de ce mémoire pour le relevé des noms d'acteurs et les références à des troupes de théâtre. Droz (éd.), *Le Recueil Trepperel : les sotties*, op.cit. Koopmans (éd.), *Le Recueil de Florence*, op.cit.

Jelle Koopmans (dir.), Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant (éd.), *Recueil des sotties françaises*, tome I, Paris, Classiques Garnier (« Bibliothèque du théâtre français » ; 19), 2014.

¹¹² Clément MAROT, *Œuvres poétiques*, éd. Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion (« G.F. » ; 259), 1973.

Clément MAROT, *L'Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Librairie générale française (« Le Livre de poche. Classiques de poche » ; 21009), [1532] 2005.

Bonaventure DES PÉRIERS, *Nouvelles récréations et joyeux devis : I-XC*, éd. Krystyna Kasprzyk, Paris, Champion (« Société des textes français modernes » ; 171), [1558] 2008.

Dans *Gargantua*, Ponocrates, le nouveau précepteur du héros éponyme, purge son élève de la mauvaise éducation qu'il a reçue en mettant en place un programme humaniste. Lorsque le temps est pluvieux, le géant abandonne pour un moment ses lectures et son apprentissage de la chevalerie pour acquérir un savoir-faire. Il se rend alors chez divers artisans et va à Chauny pour voir les bateleurs :

Alloit veoir les basteurs, trejectaires et theriaclieurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaulx, et beau parler : singulierement de ceux de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs et beaulx bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds¹¹³.

Au XVI^e siècle, Chauny jouissait d'une grande réputation. Cette ville de l'actuelle Picardie était connue car on y trouvait de nombreux corps de métier en lien avec le monde du théâtre. Des charpentiers, des peintres fabriquaient des décors pour les représentations ; des artificiers s'occupaient de créer des effets spéciaux pour les grands spectacles comme les mystères. Katell Lavéant rappelle que les « conducteurs de secrets » étaient particulièrement renommés et qu'on venait de loin pour profiter de leur technique¹¹⁴. Jules Corblet explicite les termes de « cinges verds » en soulignant l'intérêt des habitants pour les jeux théâtraux¹¹⁵. Il est peu probable que Rabelais soit lui-même allé à Chauny mais, avec l'adverbe « singulierement », il insiste sur la particularité et le caractère exceptionnel de cette ville. Dans le passage cité, sont mis en avant le talent oratoire des comédiens, leurs astuces, leur habileté à se déplacer sur scène. La référence au théâtre s'inscrit dans un contexte extrêmement positif puisque cet art est associé à l'enrichissement des connaissances au sein d'une éducation humaniste.

Dans ses ouvrages, le romancier fait également plusieurs fois référence à la Basoche. Ce nom sert à désigner une association de comédiens composée de clercs rattachés aux Palais

¹¹³ *Gargantua*, cha. XXIII, p. 72.

¹¹⁴ Katell Lavéant s'intéresse notamment au *Jeu extraordinaire* de Jehan Destrées et écrit : « [...] les habitants de Chauny passaient-ils auprès de leurs voisins amiénois pour plutôt astucieux (leur réputation dans la préparation des effets qui accompagnaient les mystères était telle que les organisateurs de la *Passion* de Mons jouée en 1501 envoyèrent chercher des « conducteurs de secrets à Chauny », soit à plus de cent kilomètres de chez eux) [...] ». Katell LAVÉANT, *Un Théâtre des frontières : la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme (« Medievalia » ; 76), 2011, p. 362.

¹¹⁵ Dans l'ouvrage référencé ci-dessous, l'abbé Jules Corblet écrit : « M. Boileau de Maulaville pense que ce sobriquet vient du goût prononcé que les habitants de Chauny avaient, au moyen-âge, pour les jeux publics, les jongleries et les singeries. ». Une autre hypothèse est formulée par Petit de Julleville. Ce dernier considère que les « cinges verds » correspondraient plutôt à un blason apposé sur des armes : « Bien plus, ils formaient une corporation sous ce nom singulier : *les Trompettes jongleurs* ; ils avaient pour armes un grand singe vert. ». Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au Moyen-Age*, op.cit., p. 239.

Jules CORBLET, *Glossaire étymologique et comparatif du patois picard, ancien et moderne ; précédé de Recherches philologiques et littéraires sur ce dialecte*, Paris, Dumoulet/Didron/Techener, 1851, p. 188, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6342451b>], consulté le 25/02/2016.

de justice et aux Parlements de diverses villes françaises, notamment Paris. Formée sous Philippe le Bel au début du XIV^e siècle, la Basoche, qui rassemble des juristes en cours de formation ou des hommes de loi au statut subalterne, dispose d'un certain nombre de privilèges¹¹⁶. Les groupes de basochiens constituent des sociétés parfaitement organisées et donnent des représentations à divers moments de l'année, notamment au cours du Carnaval. Au XVI^e siècle, ces organisations sont connues pour leurs spectacles et pour les multiples débordements auxquels ces derniers donnaient lieu. En s'appuyant sur des sources variées des XVI^e et XVII^e siècles, en particulier sur les archives du Parlement de Paris, Marie Bouhaïk-Gironès a pu démontrer que les basochiens étaient très régulièrement à l'origine de troubles à l'ordre public¹¹⁷. Si Louis XII leur était plutôt favorable, avec l'arrivée au pouvoir de François I^{er} en 1515, une période de tolérance s'achève et la mauvaise réputation des basochiens leur attire des reproches de la part des moralistes, ainsi qu'une certaine méfiance des autorités¹¹⁸. Au vu de tous ces éléments, nous pouvons donc nous demander si Rabelais prend part à la controverse en défendant, ou au contraire, en condamnant la Basoche. On note en effet, à la fin de *Gargantua*, que l'abbaye de Thélème n'est pas accessible aux basochiens : « *Cy n'entrez pas maschefains practiciens, / Clercs, basauchiens mangeurs du populaire.* »¹¹⁹. Comme les « *maschefains* » qui désignent les pilleurs du bien public, les basochiens sont assimilés à des agents corrupteurs et ne sont, par conséquent, pas conviés à participer au projet utopique de Frère Jan. Rabelais ne se contente pas de répudier la Basoche de l'univers de ses romans. Dans le *Tiers Livre*, il invente une origine fantaisiste pour expliquer la naissance de l'association : « Nous avons icy prés la Villaumere un home et vieulx et poëte, c'est Raminagrobis, lequel en secondes nopces espousa la grande Guorre, dont nasquit la belle Bazoche. »¹²⁰. Ce passage n'a, jusqu'à présent, pas encore livré tous ses secrets. Mireille Huchon précise que « la grande Guorre » renverrait par métaphore à la vérole¹²¹. Or, ce n'est peut-être qu'une simple coïncidence, mais en 1545, le Parlement de Paris prend des dispositions afin d'éviter la

¹¹⁶ Voir Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au Moyen-Age*, op.cit., cha. V, p. 88-142.

¹¹⁷ Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, op.cit.

Pour la présentation des différentes sources, il faut consulter les pages 37 à 48 de cet ouvrage. Les arrêts et la politique répressive du Parlement de Paris à l'égard de la Basoche sont évoqués aux pages 135 à 152.

¹¹⁸ Petit de Julleville souligne la tolérance de Louis XII à l'égard des basochiens en ces termes : « Ce Roi libéral protégea hautement les jeux les plus hardis de la scène, et favorisa en particulier la satire politique. ». Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au Moyen-Age*, op.cit., p. 105. Il met en évidence, ensuite, la défiance de François I^{er} vis-à-vis de ceux-ci : « Cette bonne entente ne devait pas durer longtemps entre François I^{er} et les auteurs ou joueurs de comédies. ». *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁹ *Gargantua*, cha. LIIII, p. 141.

¹²⁰ *Tiers Livre*, cha. XXI, p. 416.

¹²¹ *Notes et variantes*, p. 1405.

propagation d'une épidémie¹²². Les jeux théâtraux sont annulés. Un an plus tard, une première édition du *Tiers Livre* paraît et, en 1552, la deuxième version du même ouvrage est publiée¹²³. L'expression « grande Guorre » pourrait-elle faire référence à cette actualité que Rabelais lierait, avec un humour satirique, à la réputation d'hommes de mauvaise vie qu'avaient les basochiens ? Edwin M. Duval fournit une autre interprétation en établissant un parallèle entre Raminagrobis et le rôle du « Prince des Sots » joué par Pierre Gringore en 1512 ; la « grande Guorre » serait alors une allusion au dramaturge¹²⁴. Si nous admettons cette hypothèse de lecture, la référence à la Basoche rendrait hommage – ou se moquerait – d'un éminent personnage depuis peu disparu, représentatif d'un monde du spectacle auquel Rabelais fait régulièrement allusion. Gringore a de fait appartenu à la société joyeuse du Palais de justice¹²⁵. Dans ce cas, la tension entre l'adjectif laudatif « belle » et l'allusion à la maladie serait ironique¹²⁶. Robert Marichal donne quant à lui une explication qui se différencie de celle que nous venons d'exposer¹²⁷. Contrairement à Mireille Huchon, il assimile la « grande Guorre » à la syphilis et non à la vérole, pathologie qui provoquerait une altération de la voix. De plus, l'étymologie fantaisiste du nom propre « Raminagrobis » – 'marmonner' et 'se donner des airs' –, l'amène à penser que Rabelais critique les acteurs des sotties. Leurs déclamations ne seraient pas toujours audibles et compréhensibles par les spectateurs. Si la première interprétation semble peut-être la plus crédible, les lectures données du passage soulignent la polysémie des allusions rabelaisiennes et la difficulté à saisir l'intention qu'elles glissent dans l'œuvre. Quoiqu'il en soit, la naissance de la Basoche à partir de l'union d'une figure poétique et d'une

¹²² Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, op.cit., p. 141 : « En 1545, ce sont les épidémies qui se propagent dans Paris qui détermine [sic] le Parlement à interdire la représentation. ».

¹²³ Voir la *Notice* du *Tiers Livre*, p. 1341.

¹²⁴ Edwin M. DUVAL, *The Design of Rabelais's Tiers Livre de Pantagruel, Études rabelaisiennes*, 1997, tome XXXIV, p. 100 : « It seems to identify him even more precisely as the famous « Prince des Sots », the character who in the well-known sotties of Pierre Gringore was married to la « Mère Sotte », a role played by Gringore himself (« la grande Guorre »). ».

[« Il semble même qu'il l'identifie plus précisément au célèbre « Prince des Sots », le personnage bien connu des sotties de Pierre Gringore, qui était marié à la « Mère Sotte », rôle joué par Gringore lui-même (« la grande Guorre »). »].

¹²⁵ Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, op.cit., p. 199-203.

¹²⁶ À ce stade de notre enquête, nous n'avons pas trouvé de documents qui permettraient de savoir si Rabelais appréciait Pierre Gringore. Par ailleurs, une lecture ironique n'est pas forcément toujours hostile.

¹²⁷ Robert MARICHAL, « Quart Livre. Commentaires. », *Études rabelaisiennes*, 1964, tome V, p. 94 : « Bien que R. ait parlé dans la *Br. Déclar.* des « jeuz de la Basoche » sans les dénigrer, on peut se demander si ici, comme ci-dessus et dans le ch. XXI du l. III, l. 48 sq. il ne leur jette pas la pierre, car ici ils sont associés à « marmonner » et au l. III la belle Bazoche est dite fille de la grande Guorre, c'est-à-dire de la syphilis, spécialement sous sa forme laryngée dont l'enrouement fait penser aux grognements de la truie (*gorre*), cf. l. III, ch. XXI, n. 27, et de *Raminagrobis*, c'est-à-dire d'un « gros chat qui ronronne » (*ibid.*, n. 26). Donc les jeux de la Basoche, c'est-à-dire essentiellement les sotties et les moralités, ne seraient que marmottages indistincts, ce qui n'est pas tellement exagéré pour certaines *Soties*. L. I, ch. XXIV, l. 31 sq. ».

maladie vénérienne s'inscrit dans les généalogies burlesques inventées par Rabelais et suggère une certaine connaissance, critique ou complice, de la réputation des basochiens. La troisième référence à la Basoche dans l'œuvre est nettement moins ambiguë. Elle apparaît au chapitre XXXII du *Quart Livre* lorsque le romancier « dissèque » Quaresmeprenant. Ce personnage allégorique incarne le carême. Le terme de « Bazoche » s'inscrit dans une esthétique du surplus, de l'abondance, caractérisée par la présence d'une longue énumération décrivant la *monstre* : « S'il marmonnoit, c'estoient jeuz de la Bazoche. »¹²⁸. La logique du passage amène à penser que Rabelais associe de nouveau les activités théâtrales des basochiens, qui avaient généralement lieu au moment du Carnaval, au désordre et à la subversion. En bref, il ne semble pas véritablement les condamner mais ne cautionne pas non plus leurs agissements. Tout se passe comme si le romancier utilisait les lieux communs de la réputation sulfureuse des basochiens pour reprendre à leur sujet des plaisanteries et des jeux de mots usuels. La différence apparaît quand on compare cette représentation de la Basoche à celle qu'en donne par exemple Clément Marot qui connaissait de l'intérieur l'organisation. En tant que basochien, celui-ci a rédigé l'épître « Au roy, pour la Basoche » dans laquelle il prie le roi de la laisser jouer librement¹²⁹. Le médecin Rabelais n'avait pas été quant à lui membre de la société basochienne, mais il connaissait l'auteur de *L'Adolescence clémentine*, ayant assisté avec lui au banquet organisé par Étienne Dolet à Paris en 1537¹³⁰. De plus, l'auteur du *Tiers Livre* fréquentait et correspondait avec Jean Bouchet¹³¹. Celui-ci, procureur de Poitiers et organisateur de mystères était un ancien basochien, et, comme Marot, il en a pris la défense¹³². Nous pouvons en conclure que l'écrivain humaniste n'était pas intimement lié à la Basoche sur laquelle il pose un regard assez distancié, mais qu'il appartenait néanmoins à un réseau de juristes ayant pu le sensibiliser à ce groupe théâtral. Autrement dit, l'appartenance évidente de Rabelais aux « mondes du théâtre » qui lui sont contemporains ne signifie pas toujours, contrairement à ce qu'on pourrait penser, qu'il donne de tous une peinture précise et originale. Cela nous conduit à interroger plus précisément le choix rabelaisien de certains comédiens gravitant autour de la Basoche. Il apparaît en effet que ce sont des personnalités plutôt que des groupes d'acteurs qui font l'objet

¹²⁸ *Quart Livre*, cha. XXXII, p. 613.

¹²⁹ Marot, *Œuvres poétiques*, *op.cit.*, p. 173-174.

¹³⁰ Huchon, *Rabelais*, *op.cit.*, p. 246.

¹³¹ Dans l'introduction aux *Epistres*, Jennifer Beard note : « Les *Epistres* embrassent des sujets très variés et contiennent maints détails intéressants sur la vie des correspondants de Bouchet, qui a correspondu avec d'autres écrivains de son temps, dont beaucoup étaient célèbres, notamment Rabelais. ».

Jean BOUCHET, *Epistres morales et familiales du traverseur*, introduction par Jennifer Beard, New-York/Paris-La Haye, Johnson Reprint Corporation/Mouton (« French Renaissance classics »), [1545] 1969, p. (V).

¹³² Dans cette même préface, il est rappelé que Bouchet a organisé le *Mystère de la Passion* en 1534, à Poitiers. Il refusa ensuite de diriger les représentations d'Issoudun et de Bourges. *Ibid.*, p. 5.

d'une mise en scène dans les romans de notre corpus.

II.B. La préférence aux célébrités de la scène ? L'exemple de Jean du Pont-Alais dit Songecreux

En 1516, la Basoche fut, comme c'était assez souvent le cas, à l'origine d'un scandale politique. Trois de ses acteurs furent emprisonnés après avoir verbalement attaqué la famille royale : Jacques le Bazochien, Jean du Pont-Alais et Jean Seroc¹³³. Le romancier humaniste fait référence plus ou moins explicitement à ces deux derniers. Jean Seroc, un acteur parisien actif dans les années 1510-1520, apparaît en filigrane au sein du catalogue de la librairie de Saint Victor, si c'est bien à lui que fait référence la mention à « frere Serratis »¹³⁴. Le nom est en tout cas inséré dans une probable critique des moines de l'abbaye de Saint Victor, hostiles à Erasme. Il est aussi associé à un jeu appelé : « *nicquenocque* ». Or, dans l'épithaphe qu'il dédie à cet acteur, publiée en 1532, Marot écrit :

Ci-dessous gît, et loge en serre
Ce très gentil fallot Jehan Serre,
Qui tout plaisir allait suivant,
Et grand joueur en son vivant,
Non pas joueur de dés, ne quilles,
Mais de belles farces gentilles. (v. 1-6)¹³⁵.

Pantagruel et *L'Adolescence clémentine* paraissent cette même année 1532¹³⁶. La commune allusion au défunt Seroc suggère-t-elle une connivence entre les deux écrivains ? Il est difficile de trancher et même de dire si le portrait d'un farceur populaire, d'un sot talentueux aux allures de fou et d'ivrogne dressé par Marot, a pu avoir un écho chez Rabelais. Car s'il est vrai que les allusions au théâtre abondent dans le chapitre VII de *Pantagruel*, aucune autre référence explicite à ce comédien n'a été relevée dans l'œuvre rabelaisienne¹³⁷.

¹³³ Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, *op.cit.*, p. 149-150.

¹³⁴ *Pantagruel*, cha. VII, p. 239. Jelle Koopmans suggère qu'il s'agit d'« un renvoi possible à Jean Serre/Seroc/Serac ». Koopmans, « Rabelais et l'esprit de la farce », *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, *op.cit.*, p. 307.

¹³⁵ Marot, « De Jehan Serre, excellent joueur de farces. », *L'Adolescence clémentine*, *op.cit.*, « Épithates XIII », p. 235.

¹³⁶ Notice de *Pantagruel*, p. 1210 : « C'est en 1532 que Rabelais publie, sous le nom d'Alcofrybas Nasier, *Pantagruel* [...] ». Marot, *L'Adolescence clémentine*, *op.cit.* Les dates de publication de l'œuvre sont mentionnées dans l'introduction de François Roudaut, p. 19 à 22.

¹³⁷ Mireille Huchon ne parvient pas à identifier le « frere Serratis » du catalogue de l'abbaye de Saint Victor. Voir *Notes et variantes*, p. 1267.

Différent est le traitement par Rabelais de l'acteur le plus fameux des premières décennies du XVI^e siècle, Jean du Pont-Alais. Le talent de ce dernier, qui portait aussi le surnom « Songecreux », était largement reconnu pendant la jeunesse du romancier et peut-être celui-ci a-t-il pu l'admirer sur scène, sans bien sûr aucune certitude¹³⁸. La date de naissance exacte de Pont-Alais est inconnue. En 1512, il endosse l'un des premiers rôles dans la pièce de Pierre Gringore, le *Jeu du Prince des Sots*, avant de quitter momentanément Paris pour travailler à la cour des ducs de Lorraine. Son activité théâtrale a semble-t-il été très intense puisqu'il fut à la fois acteur, auteur de pièces et directeur de troupe. Ses capacités et particularités physiques ont fait de lui un acteur d'exception et son succès l'a conduit à la cour du roi de France¹³⁹. Par son jeu, Pont-Alais parvenait à déchaîner les rires du public et c'est bien cette caractéristique que Rabelais souligne dans *Gargantua* lorsqu'il compare Janotus de Bragmardo à Songecreux : « Et veu qu'il leurs avoit donné de pasetemps, et plus faict rire que n'eust Songecreux [...]. »¹⁴⁰. Dans cette citation, le potentiel comique du théologien surpasse celui de l'acteur. Le romancier ne remet pas en cause le génie du comédien, mais souligne l'attitude ridicule du représentant de la Sorbonne. Jamais cependant l'humaniste n'utilise dans ses écrits le patronyme « Pont-Alais » ; il préfère désigner l'homme de théâtre par son nom de scène. Or, la dénomination « Songecreux » était employée pour parler d'un type de sot dont Pont-Alais aurait pu être l'inventeur ou du moins le promoteur¹⁴¹. Rabelais opère donc un choix : il ne convoque pas un individu précis, l'auteur des *Contreditz*, mais un sobriquet générique utilisé par de nombreux acteurs et qui fait référence à un type théâtral¹⁴². En d'autres termes, comme dans son évocation de la Basoche, ce qui semble intéresser le romancier est moins d'exhiber une connaissance précise des mondes du théâtre que de renvoyer à un imaginaire tissé de lieux communs, véhiculés depuis plusieurs décennies et qui viennent se cristalliser à certains moments de ses récits. Dans *Gargantua*, on l'a vu, la figure de Songecreux sert de contrepoint à Janotus faisant apparaître ce dernier comme le type achevé du sot. Par la suite, le surnom apparaît plusieurs

¹³⁸ Frappier, « Sur Jean du Pont-Alais », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, art.cit. L'ensemble de l'article fournit des renseignements sur l'acteur que nous synthétiserons. Outre les écrits de Jean Frappier, le livre de Julleville, déjà cité, nous donne de précieuses informations sur Jean du Pont-Alais. Julleville, *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au Moyen-Age*, op.cit., p. 167-183. Nous nous contenterons de faire un bref résumé de la vie et de l'œuvre de cet acteur.

¹³⁹ Frappier, « Sur Jean du Pont-Alais », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen...*, art.cit., p. 138. Pont-Alais était bossu, agile et réalisait un saut particulier : le saut « ionique ». Malgré ses déboires avec la justice, l'acteur a été apprécié de François I^{er} : « A partir de 1530 le farceur du quartier Saint-Eustache prend figure de farceur quasi officiel de la cour qu'il suit dans ses déplacements [...]. » *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁰ *Gargantua*, cha. XX, p. 53.

¹⁴¹ Frappier, « Sur Jean du Pont-Alais », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen...*, art.cit., p. 140.

¹⁴² Pont-Alais a rédigé les *Contreditz de Songecreux*. *Ibid.*, p. 143-144.

fois dans l'œuvre, mais la plupart du temps sous la forme d'une expression commune, familière à la langue des sotties¹⁴³. Au XVI^e siècle, un « songecreux » est en effet une personne qui poursuit des chimères et, dans le *Tiers Livre*, Rabelais joue sur cette signification. Ainsi, lorsque les Pantagruélistes conseillent à Panurge de jeûner pour faciliter la consultation de ses rêves et trouver des réponses à ses questions, ce dernier répond : « Car si bien et largement je ne soupe, je ne dors rien qui vaille, la nuit ne foys que ravasser, et autant songe creux que pour lors estoit mon ventre. »¹⁴⁴. L'humaniste n'est toutefois pas le seul écrivain à mentionner le comédien, ce qui nous invite à prolonger notre analyse par des comparaisons.

Bonaventure Des Périers, Clément Marot, pour ne citer qu'eux, ont aussi contribué à faire passer Pont-Alais/Songecreux à la postérité¹⁴⁵. Ont-ils plutôt développé le sens lié au surnom, comme c'est le cas de Rabelais, ou ont-ils été davantage sensibles à la célébrité du comédien ? Dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis*, Jean du Pont-Alais, cité au moyen de son patronyme, est présenté comme un personnage railleur qui joue des mauvais tours aux membres du clergé¹⁴⁶. Celui-ci se moque par exemple d'un cardinal crédule, comme le souligne le segment de phrase suivant : « [...] ny comment il mit sa bosse contre celle d'un cardinal, en luy montrant que deux montagnes s'entrecroisoyent bien [...]. »¹⁴⁷. Il provoque aussi un prédicateur en jouant du tambourin devant une église. Le prêtre interrompt son sermon, sort de l'édifice et entaille le tambourin avec un couteau. Par vengeance, Pont-Alais se sert de son instrument endommagé pour coiffer son adversaire. Les fidèles, témoins de la scène, prennent le parti de l'acteur et rient copieusement de ce spectacle : « Mais le monde rioit si fort, le voyant avec ce tabourin sus la teste, qu'il ne sceut meshuy avoir audience [...]. »¹⁴⁸. À l'instar de Rabelais, qui associe dans le *Tiers Livre* Songecreux et le théologien Janotus, Des Périers utilise le comédien Pont-Alais pour railler les Maîtres de la parole publique que sont les ecclésiastiques. L'autorité burlesque du sot révèle aussi, chez ce dernier, la vanité de certains religieux : « Car il luy fut remonstré que ce n'estoit pas le faict d'un sage homme de se prendre à un fol. »¹⁴⁹. Le rôle de Pont-Alais, apparenté à celui d'un fou de cour, fait surgir, dans cet exemple, une morale opposant les apparences de la sagesse à une folie révélatrice. Les sotties dans lesquelles jouait le comédien prenaient d'ailleurs également pour cible les puissants et se

¹⁴³ *Pantagruel*, cha. VII, p. 238 ; *Gargantua*, cha. XI, p. 34 ; *Tiers Livre*, cha. XIII, p. 390.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Frappier, « Sur Jean du Pont-Alais », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen...*, art.cit., p. 137.

¹⁴⁶ Des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis : I-XC*, op.cit., nouvelle [30], p. 140-145.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁹ *Ibid.*

donnaient pour but de représenter sur scène les folies humaines. Dans une autre historiette de Des Périers, l'homme de théâtre se présente sous les traits d'un chef de troupe qui engage un barbier d'étuves. Ce dernier, imbu de sa personne, recherche la gloire et désire jouer les rôles les plus prestigieux. Pont-Alais accepte de lui confier celui du roi d'Inde. En réalité, ce prétendu cadeau n'est qu'un stratagème qui vise à mystifier l'orgueilleux. Des Périers développe donc une véritable légende autour du comédien en l'intégrant à un imaginaire du morosophe, du fou-sage, proche de celui de l'*Eloge de la folie* d'Erasmus. Il le dépeint comme une personnalité proche de la réalité, appartenant au monde du théâtre, appréciée du peuple, et alimente aussi les fantasmes en mettant l'accent sur son esprit frondeur et son audace. Marot, quant à lui, cite le nom de l'acteur au vers 98 de sa première « Epistre du Coq a l'Asne » et évoque brièvement, comme Rabelais, son pouvoir comique. À l'instar de ce que nous venons de dire précédemment, l'adjectif « oultrageux » met ici en exergue la verve satirique du comédien :

Car maistre Jehan du Pont Alays
 Ne sera pas si oultrageux,
 Quand viendra à jouer ses jeux,
 Qu'il ne vous fasse trestous rire. (v. 98-101)¹⁵⁰.

Convoquant Pont-Alais sous son nom et le parant d'une autorité de « maistre », Marot met en avant l'espièglerie et l'esprit facétieux proverbiaux du farceur¹⁵¹. Outre la préférence donnée au surnom générique que l'on a déjà notée, Rabelais propose une mise en scène assez différente du célèbre comédien. Dans *Pantagruel*, il lui attribue la paternité fantaisiste d'une pronostication – la « *Pronostication que incipit Sylvi Triquebille* balata per m. n. Songecrusyon. » –, genre dans lequel Rabelais s'est lui-même illustré¹⁵². S'esquisse ainsi dans l'usage de la dénomination « Songecreux » moins le portrait d'un artiste connu appartenant aux générations ayant précédé le romancier qu'une figure syncrétique d'acteur et d'écrivain¹⁵³. Le lien établi entre comédie et écriture est une caractéristique de l'œuvre de Rabelais, dont on verra plus loin d'autres exemples.

II.C. Autour de Triboulet

¹⁵⁰ Marot, « Epistre du Coq a l'Asne, a Lyon Jamet », *Œuvres poétiques, op.cit.*, p. 91-94.

¹⁵¹ Selon Jean Frappier, cela constituait un des traits de sa personnalité : « [...] *Songecreux* devait être un personnage très malicieux, habile à décocher des impertinences légères ou des railleries violentes [...] ». Frappier, « Sur Jean du Pont-Alais », *Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen...*, art.cit., p. 141.

¹⁵² *Pantagruel*, cha. VII, p. 238.

¹⁵³ *Notes et variantes*, p. 1265.

Les deux acteurs que nous venons d'étudier appartenaient à une troupe connue. Cependant, dans son œuvre, Rabelais cite d'autres figures en lien avec le monde du théâtre : celles des fous de cour. Triboulet est le personnage le plus représenté dans notre corpus puisqu'il est au cœur de plusieurs chapitres du *Tiers Livre*¹⁵⁴. Nous le prendrons comme point de départ, puis nous nous intéresserons à deux autres avatars du fou, Maître Mouche et Caillette¹⁵⁵.

Cerner la personnalité de Triboulet afin de comprendre sa représentation chez Rabelais est assez complexe. En effet, toutes les sources consultées s'accordent pour dire qu'il n'y a pas eu un, mais plusieurs Triboulet. Le premier d'entre eux, le bouffon de René d'Anjou, aurait, en tant que dramaturge, composé des pièces, joué certains rôles et même dirigé une troupe¹⁵⁶. Les deux autres, mentionnés par Maurice Lever, étaient au service de Louis XII et de François I^{er}, mais il n'est pas possible de déterminer s'il s'agissait de la même personne ou de deux individus distincts¹⁵⁷. Plusieurs éléments nous amènent à penser que Rabelais se réfère préférentiellement à ces deux derniers Triboulet¹⁵⁸. Néanmoins, l'amuseur de René d'Anjou a peut-être lui aussi sa place dans ses livres. De nouveau, le choix de Rabelais l'inscrit dans un cercle de romanciers contemporains particulièrement sensibles aux figures de la scène, Bonaventure Des Périers ayant lui aussi immortalisé Triboulet dans ses *Nouvelles récréations*¹⁵⁹. Afin d'analyser le lien

¹⁵⁴ *Tiers Livre*, cha. XXXVIII, p. 47-474 ; cha. XLV, p. 490-492 ; cha. XLVI, p. 492-494.

¹⁵⁵ Maître Mouche n'a pas exercé en tant que bouffon d'un roi. Il a peut-être été un membre de la Basoche. Nous l'incluons cependant dans cette partie car il est lié à Triboulet.

¹⁵⁶ Guillaume BERTHON, « « Triboulet a frères et sœurs » – Fou de cour et littérature au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Babel*, 25 | 2012, p. 97-120, [en ligne : <http://journals.openedition.org/babel/2009>], consulté le 02/03/2016.

Cet article s'appuie sur des travaux récents, notamment ceux de Bruno Roy. Il retrace le parcours des trois Triboulet, fournit de multiples précisions historiques et établit des parallèles avec de nombreuses productions artistiques. Le personnage "Triboulet" a notamment inspiré Victor Hugo pour la composition de sa pièce *Le Roi s'amuse* et le cinéaste George Méliès qui a réalisé, en 1899, *La Pyramide de Triboulet*. Ces œuvres modernes montrent que la légende de(s) Triboulet a perduré au-delà des XV^e et XVI^e siècles. Dans le cadre de ce mémoire, nous prendrons seulement en compte quelques allusions à ce personnage qui se trouvent dans le corpus rabelaisien ou dans les textes du Moyen Âge et de la Renaissance.

Voir également l'introduction à la pièce *Les Vigiles de Triboulet*. Droz (éd.), *Les Vigiles de Triboulet, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit.*, p. 219.

¹⁵⁷ Dans ses pages sur Triboulet, l'historien Maurice Lever ignore le bouffon de René d'Anjou. Lever, *Le sceptre et la marotte : histoire des Fous de Cour, op.cit.*, p. 185-196.

Selon Mireille Huchon, le Triboulet cité dans *Pantagruel* (chapitre XXXI, p. 136) correspondrait au « Fou de Louis XII et de François I^{er}, mort en 1536 [...] ». *Notes et variantes*, p. 1333. Elle semble donc complètement exclure, dans un premier temps, le fou de René d'Anjou. Toutefois, dans une autre note portant cette fois-ci sur le *Tiers Livre*, son point de vue est moins catégorique puisqu'elle le mentionne brièvement : « Nom (dérivé de *tribouler*, « agiter ») synonyme de sot professionnel porté par les personnages amuseurs du roi ; le roi René d'Anjou, Louis XI, Louis XII, François I^{er} eurent le leur. ». *Notes et variantes* p. 1433.

¹⁵⁸ Triboulet vient de Blois (*Tiers Livre*, cha. XXXVIII, p. 473), ville où se trouvait la résidence royale de Louis XII. Maurice Lever souligne la proximité géographique de Triboulet et du roi de France. Lever, *Le sceptre et la marotte : histoire des Fous de Cour, op.cit.*, p. 185.

¹⁵⁹ Des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis, op.cit.*, nouvelle [2], p. 21-23.

entre cette figure emblématique du *Tiers Livre* et le théâtre, nous procéderons à des comparaisons entre la représentation donnée du personnage dans ce roman et quelques textes dramatiques où il est mis en scène.

Tout d'abord, dans *Les Vigiles de Triboulet*, pièce dont on ignore la date exacte de composition – fin XV^e siècle ou années 1530 ? –, le personnage de Sotie fait l'éloge de son Maître qui vient de mourir :

SOTIE

Mains sotez en auront [...] a faire
Car c'estoit ung sot autentique
Prest a jouer et a tout faire [...]. (v. 310-312)¹⁶⁰.

L'expression « sot autentique » semble reprise par Rabelais dans le blason du fou de Pantagruel qui évoque lui aussi en Triboulet un « f. autentique. »¹⁶¹. Dans l'ensemble de la sottie, il est question de l'ivrognerie du bouffon qui serait à l'origine de son décès. De même, lors de son ultime consultation pour savoir s'il doit ou non se marier, Panurge est très étonné par la rapidité avec laquelle le fou engloutit le contenu de la bouteille qu'il vient de lui offrir : « « Encores ne veids je oncques fol, et si en ay veu pour plus de dix mille francs, qui ne beust voluntiers et à longs traictz. » »¹⁶². Triboulet apparaît de surcroît dans *La Sottie du roi des Sots*. Un de ses camarades, Sottinet, se déplace chez lui afin de l'obliger à se rendre à la fête organisée par leur roi mais le fou ne compte pas se laisser emmener sans résistance et lui crie :

TRIBOULET

Par le sang bieu, je te tueray ! (v. 75)¹⁶³.

Une violence identique surgit dans le *Tiers Livre* lorsque Panurge insiste pour prolonger la consultation avec lui : « Et le voulant Panurge d'avantage interroger, Triboulet tira son espée de boys, et l'en voulut ferir. »¹⁶⁴. Par ailleurs, le Triboulet de la sottie dénonce le mutisme de Guippelin qui refuse de rendre hommage à son souverain :

Lors de l'entrée de Louis XII à Rouen, Triboulet monte sur un cheval et pense pouvoir l'arrêter en lui donnant des coups d'épée. Sa méthode n'est évidemment pas efficace et l'animal accélère sa course. Dans *Pantagruel*, Rabelais semble reprendre à son compte cette légende, lorsque Lemaire de Belges, s'adressant à Caillette et Triboulet, utilise l'expression : « [...] à chascun un coup de pau sus les reins [...] ». *Pantagruel*, cha. XXX, p. 326.
¹⁶⁰ Droz (éd.), *Les Vigiles de Triboulet, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit.*, p. 234. Pour la datation de la pièce, voir p. 217 et 219.

¹⁶¹ *Tiers Livre*, cha. XXXVIII, p. 473.

¹⁶² *Ibid.*, cha. XLV, p. 490.

¹⁶³ Koopmans, Bouhaïk-Gironès et Lavéant (éd.), *Sottie du roi des Sots, Recueil des sotties françaises*, tome I, *op.cit.*, p. 66. Cette sottie daterait de la fin du XV^e siècle, peut-être de 1458.

¹⁶⁴ *Tiers Livre*, cha. XLV, p. 491.

TRIBOULET
Monsieur, il fait du muet :
Il n'a voulu dire nul mot. (v. 193-194)¹⁶⁵

Il n'est pas impensable que Rabelais se soit inspiré de la pièce en la transformant : Guippelin est absent du *Tiers Livre* mais Triboulet demeure ; c'est lui qui reste sans voix et qui ne communique que par signes. Enfin, dans la *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez*, Sotin et Teste Creuse se demandent où se trouvent les suppôts de Triboulet. Ce dernier est à la tête d'une armée de sots. L'un d'entre eux est un écumeur de latin, type repris chez Rabelais dans *Pantagruel*, et la brutalité est une nouvelle fois associée à Triboulet :

SOTIN
Ou sont les sotz de Triboulet
Pour nous venger de cest erreur ?

TESTE CREUSE
Il fault avoir son Escumeur
De latin, s'on le peult trouver. (v. 300-303)¹⁶⁶.

Certes le lien entre le délire, l'ivresse et la violence constitue un *topos* des représentations de la folie¹⁶⁷. De telles résurgences ne sont donc pas des preuves absolues d'intertextualité entre ces sotties et les chapitres du *Tiers Livre*. Néanmoins les similitudes observées laissent au moins supposer que Rabelais était familier des traits associés à Triboulet, peut-être grâce au répertoire dramatique contemporain qui le mettait en scène.

Or, dans les sotties en particulier, la figure du fou de cour est fréquemment associée à d'autres rôles de même nature. Ainsi, dans *Les Vigiles de Triboulet*, le personnage éponyme est présenté comme étant le « lieutenant de maistre Mouche »¹⁶⁸. Qui est donc ce Maître Mouche ? Selon Gustave Cohen, il s'agit d'un acteur qui aurait vécu à une époque légèrement antérieure à celle de Rabelais et dont on trouve une trace de son existence à Paris entre 1470 et 1490¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Koopmans, Bouhaïk-Gironès et Lavéant (éd.), *Sottie du roi des Sots, Recueil des sotties françaises*, tome I, *op.cit.*, p. 76.

¹⁶⁶ Droz (éd.), *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez, Le Recueil Trepperel : les sotties*, *op.cit.*, p. 172. Pour le type de l'écumeur de latin chez Rabelais, voir l'épisode de l'écolier limousin dans *Pantagruel*. *Pantagruel*, cha. VI.

¹⁶⁷ Voir Jean-Marie FRITZ, *Le Discours du fou au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF (« Perspectives littéraires »), 1992.

¹⁶⁸ Droz (éd.), *Les Vigiles de Triboulet, Le Recueil Trepperel : les sotties*, *op.cit.*, p. 229, v. 131.

¹⁶⁹ Cohen, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, *op.cit.*, p. 252.

Mais, à l’instar de Songecreux et de Triboulet, le nom de Maître Mouche a été vraisemblablement un sobriquet transmis sur plusieurs générations d’acteurs, peut-être de la même famille : « [...] il faut supposer au moins trois générations de Maître Mouche, directeur de troupe comique, acteur de farce, prestidigitateur et acrobate [...]. »¹⁷⁰. À partir d’une analyse portant sur la pièce du *Recueil Trepperel*, Cohen a également rattaché le comédien au monde de la Basoche¹⁷¹. Cette hypothèse trouve son écho dans la *Sottie de Roger Bon Temps, Sotin et Sotibus* du *Recueil de Florence*, puisque dans ce texte, les deux sots ne reconnaissent pas leur prince et le confondent avec Maître Mouche car ce dernier est revêtu d’une robe de clerc et revient du palais de justice¹⁷². Chez Rabelais, Maître Mouche, autre avatar de la figure du fou, apparaît à deux reprises. Dans *Pantagruel*, Alcofrybas Nasier établit un parallèle entre l’astucieux comédien et la roublardise de Panurge :

Et quand il changeoit un teston, ou quelque aultre piece, le changeur eust esté plus fin que maître 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 vent¹⁷³.

Cette citation met en lumière l’extraordinaire adresse du compagnon de Pantagruel et le compare à l’acteur représenté plutôt en prestidigitateur ou en financier corrompu, même si la dextérité de Panurge dont il est question peut également relever de tours spectaculaires attendus d’un comédien¹⁷⁴. La deuxième allusion à « maistre mousche » dans le *Tiers Livre* reste tout aussi obscure. Panurge, qui vient d’exposer le contenu de ses rêves à ses amis, se plaint car il n’a pas pu manger à sa faim et déclare : « Il fera plus que maistre mousche, qui de cestuy an me fera estre de songeailles. »¹⁷⁵. Veut-il alors leur faire comprendre qu’il préfère la nourriture aux songes ? Si tel est le cas, ce personnage sous-entendrait, à travers ses propos, que même un comédien très habile comme Maître Mouche ne parviendrait pas à le faire renoncer à ses appétits, ou bien, que seul Maître Mouche pourrait l’influencer au point de le faire changer d’avis. Comme dans l’exemple précédent, l’acteur semble détenir le pouvoir d’un illusionniste. Toutefois, rien ne permet de savoir si l’aptitude mise en scène par Rabelais renvoie à celle de

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 254-255.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁷² Koopmans (éd.), *Sottie de Roger Bon Temps, Sotin et Sotibus, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 45-54. *Ibid.*, p. 47, v. 59 : « Esse point maistre Mousche ? ». Voir également p. 46, v. 35 et p. 48, v. 73.

¹⁷³ *Pantagruel*, cha. XVI, p. 276.

¹⁷⁴ Mireille Huchon pense que la référence ne renvoie pas à un homme de théâtre, mais à Mucciato Guidi di Francesi, un proche de Philippe le Bel qui aurait tenté de contrefaire de la monnaie. Voir *Notes et variantes*, p. 1299.

¹⁷⁵ *Tiers Livre*, cha. XV, p. 397.

comédiens réels, ce qui ferait de l'allusion un « effet de réel », ou bien, s'il s'agit d'une référence proverbiale, d'un lieu commun culturel susceptible d'être apprécié non seulement des connaisseurs de théâtre mais aussi de tous les lecteurs. Reste que, de Triboulet à Maître Mouche, Rabelais esquisse des types assez différents de sots, de l'incarnation du délire à celle de la ruse.

Dans la *Pantagrueline Prognostication* et *Pantagruel* est aussi lié à Triboulet un dénommé Caillette, et, dans le *Tiers Livre*, ce dernier personnage est rattaché à Seigny Joan le fol¹⁷⁶. Ces associations inscrivent une fois encore Rabelais dans un réseau d'écrivains, où l'on retrouve son disciple Bonaventure Des Périers. Dans une de ses nouvelles, ce dernier raconte trois anecdotes¹⁷⁷. L'une d'entre elles concerne Caillette et les deux autres, qui lui sont juxtaposées, mettent en scène Triboulet et un fol nommé Polite. Chez les deux écrivains, le nom de Caillette n'apparaît donc jamais seul, ce qui suppose un rapport de dépendance ou de complémentarité thématique vis-à-vis d'autres personnages, notamment Triboulet.

Avec Caillette, le lecteur de Rabelais semble de nouveau retrouver le « monde du théâtre ». Le nom est en effet porté par un ou plusieurs comédiens actifs dans les premières décennies du XVI^e siècle et ayant illustré le même rôle, celui de l'homme à l'esprit obtus, du simplet. Les informations historiques demeurent très lacunaires au sujet de ces hommes de scène : l'un des Caillette aurait pu être, comme Triboulet, un fou de cour de Louis XII ; un autre, dont le véritable nom était Jean Carrelin, serait l'un des acteurs de la troupe de Pierre Gringore et aurait joué, en 1512, le rôle du Général d'Enfance dans le *Jeu du Prince des Sots* avant de mourir en 1514¹⁷⁸. Une fois encore, les avis des chercheurs divergent : Mireille Huchon considère que le « Caillette » des textes rabelaisiens a bien été le bouffon de Louis XII¹⁷⁹. Notre auteur n'évoquerait alors pas le comédien Jean Carrelin, mais un fou dont on ignore s'il a été homme de théâtre. Par ailleurs, une note de *L'Adolescence clémentine* stipule que Caillette aurait été au service de ce même souverain et qu'il serait mort en 1514, la même année que Jean Carrelin¹⁸⁰. Doit-on en déduire qu'il n'y eu finalement qu'un seul Caillette ? Rabelais serait-il le seul à

¹⁷⁶ *Pantagrueline Prognostication*, cha. V, p. 928 ; *Pantagruel*, cha. XXX, p. 326 ; *Tiers Livre*, ch. XXXVII, p. 469.

¹⁷⁷ Des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis : I-XC*, *op.cit.*, nouvelle [2], p. 19-23.

¹⁷⁸ La première hypothèse est formulée par Maurice Lever. Lever, *Le sceptre et la marotte : histoire des Fous de Cour*, *op.cit.*, p. 176. Elle entre en contradiction avec les précisions apportées dans l'index des noms propres des *Nouvelles récréations et joyeux devis*, *op.cit.*, p. 358 : « [...] fou célèbre, mentionné en 1479, mort probablement en 1514 [...]. [...] Aucun des témoignages cités n'autorise à considérer C. comme un bouffon de cour, confrère de Triboulet, ce que font souvent les commentateurs de DP [...] et de Rabelais. ». À la suite de la farce intitulée *La Résurrection Jenyn a Paulme*, Jelle Koopmans donne lui aussi des explications à propos du personnage de Caillette. Koopmans (éd.), *Le Recueil de Florence*, *op.cit.*, p. 720.

¹⁷⁹ *Notes et variantes*, p. 1707 : « Fou de Louis XII [...] ». ».

¹⁸⁰ Marot, « De soi-même, du temps qu'il apprenait à écrire au Palais, à Paris. », *L'Adolescence clémentine*, *op.cit.*, note p. 247 : « Un des fous de Louis XII, mort en 1514. ».

l'avoir associé à Triboulet ? Quoi qu'il en soit de ces hypothèses, pour l'heure invérifiables, Rabelais semble de nouveau jouer en quelque sorte sur un double plan : il utilise les sobriquets référant à des comédiens plus ou moins contemporains, – le monde du théâtre offrant au récit de fiction un ancrage plus ou moins « historique » –, mais qui sont aussi associés à des rôles génériques : le fou, le menteur et le naïf. Le traitement qu'il leur réserve paraît avoir au moins deux visées. Au sein des textes, leurs apparitions suscitent le rire, souvent par une antiphrase ironique, une mise en scène inattendue : dans la *Pantagrueline Prognostication*, l'humble Caillette est présenté, par exemple, comme issu du « sang de Priam »¹⁸¹. En outre, Rabelais semble opérer des choix concertés lorsqu'il mobilise des figures d'acteurs, les mêmes références émaillant les textes d'écrivains qui lui sont proches renforçant l'idée d'un véritable réseau culturel. Dans une de ses ballades, Marot insiste sur sa naïve obstination à vouloir séduire une dame qui le rejette, comparant son attitude avec celle de Caillette :

Bref, si jamais j'en tremble de frisson,
Je suis content qu'on m'appelle Caillette. (v. 21-22)¹⁸².

Des Périers ne manque pas, quant à lui, de souligner l'idiotie du pauvre fou¹⁸³. Des pages lui ont fait une mauvaise farce en l'attachant à un poteau. Un seigneur aperçoit la victime et lui demande de désigner l'auteur d'un acte si odieux. Tour à tour, les serviteurs se dédouanent de toute responsabilité. Mais Caillette a oublié qu'on parlait de lui : pensant qu'il va être interrogé, il déclare ne pas avoir commis le forfait. Tous ces exemples contribuent à véhiculer l'image d'un simple d'esprit. Pourtant, la mise en série de ces références montre aussi que Rabelais peut se démarquer des mises en scène communes. Dans le *Tiers Livre*, le sot Caillette peut aussi apparaître comme un double du morosophe illustré d'une autre manière par Jean du Pont-Alais/Songecreux. Pour aider Panurge à sortir de son embarras, Pantagruel argumente en lui proposant de consulter un fou de cour. Il informe son ami que Caillette serait un descendant de Seigny Joan le fol¹⁸⁴. Ce dernier, qui aurait vécu au XIV^e siècle, serait devenu célèbre après avoir rendu la justice avec une très grande sagesse¹⁸⁵. Le conflit opposait un Faquin et un

¹⁸¹ *Pantagrueline Prognostication*, cha. V, p. 928. Cet ouvrage ne fait pas partie de notre corpus. Toutefois, la prise en compte d'une allusion à Caillette qui s'y trouve paraît nécessaire pour comprendre la manière dont Rabelais convoque cette figure de fou de cour.

¹⁸² Marot, « De soi-même, du temps qu'il apprenait à écrire au Palais, à Paris. », *L'Adolescence clémentine*, *op.cit.*, p. 247.

¹⁸³ Des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis : I-XC*, *op.cit.*, nouvelle [2].

¹⁸⁴ *Tiers Livre*, cha. XXXVII, p. 469.

¹⁸⁵ Lever, *Le sceptre et la marotte : histoire des Fous de Cour*, *op.cit.*, p. 157 : « Nous savons, en revanche, que Philippe VI, le premier des Valois, eut à son service un nommé Seigni Johan [...]. ».

rôtisseur voulant faire payer la fumée de son rôti. Avant de relater cette anecdote, la filiation mise en avant par Pantagruel suggère que Caillette aurait hérité de la pondération de son ancêtre et précise aussi, dans l'exorde de son discours, « Qu'un fol enseigne bien un saige »¹⁸⁶? Jusqu'à présent, aucune de nos citations ne fait état d'une quelconque activité théâtrale. Pourtant, en confrontant un extrait de *Pantagruel* avec le texte de la farce *La Résurrection Jenyn a Paulme*, d'étranges similitudes apparaissent¹⁸⁷. Chez Rabelais, le nom Caillette, coordonné à celui de Triboulet, est inséré dans la narration qui entrecoupe les propos de Jean Lemaire de Belges qu'Epistémon raconte avoir vu aux enfers. Blessé au cours d'une bataille, celui-ci est ressuscité par Panurge. De même, dans la farce du *Recueil de Florence*, Jenin est mort et revient à la vie. Caillette est un personnage de cette pièce. Paillard, ivrogne, il ne cesse de chanter et de fanfaronner. Se peut-il que la pièce ait servi d'hypotexte au chapitre XXX de *Pantagruel* ?

Les références aux groupes d'animateurs de la scène, à des comédiens célèbres – ou à des pseudonymes de comédiens – et à diverses figures liées aux fous de cour, présentes dans le corpus romanesque, dénotent la connaissance que Rabelais pouvait avoir des « mondes du théâtre » contemporains ou légèrement antérieurs à ses œuvres. La plupart des noms convoqués sont en effet ceux d'individus ayant œuvré à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles. Ces datations, en partie hypothétiques, posent un double problème. D'une part, il est difficile de savoir si Rabelais avait des artistes qu'il convoque dans ses romans – presque tous des acteurs parisiens – une connaissance directe ou s'il n'évoque que des figures devenues imaginaires. L'enquête a en effet révélé une tension savamment entretenue entre « effets de réel » et travail sur des types, voire sur des archétypes comiques. D'autre part, il est apparu que ces personnages et la manière dont ils sont connectés entre eux s'inscrivent non seulement dans la poétique propre du romancier, mais aussi dans celle d'un réseau d'écrivains auquel appartiennent Clément Marot et Bonaventure des Périers.

Afin d'illustrer l'apparent paradoxe d'un monde du théâtre peint d'une manière à la fois précise et fantasmée, entre souvenirs d'artistes et rôles fictionnels, l'enquête s'ouvrira aux personnages dramatiques convoqués dans les romans de Rabelais.

¹⁸⁶ *Tiers Livre*, cha. XXXVII, p. 468. Le principe paulinien de la réversibilité de la sagesse et de la folie est au centre du *Tiers Livre*.

¹⁸⁷ *Pantagruel*, cha. XXX p. 326. Koopmans (éd.), *La Résurrection Jenyn a Paulme, Le Recueil de Florence*, *op.cit.*, p. 709-720.

TIERS CHAPITRE : LES RÉFÉRENCES À DES PERSONNAGES DE PIÈCES MÉDIÉVALES DANS L'ŒUVRE RABELAISIIENNE

Dans une farce du XV^e siècle intitulée *Grand Gosier* ou la *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse des femmes qui font accroire à leurs maris de vessies que ce sont lanternes*, le nom du père de Gargantua apparaît¹⁸⁸. Il désigne un personnage saoul, naïf, manipulé par sa femme qui le trompe. Également présent dans une moralité du XVI^e siècle, il fait référence à un brigand¹⁸⁹. Le statut d'anti-héros de Grandgousier, illustré par ces deux exemples, ne se retrouve pas chez Rabelais. Au contraire, dans *Gargantua*, le géant se préoccupe de l'éducation de son fils¹⁹⁰. En définitif, dans l'œuvre rabelaisienne, seule la mention à ses appétits subsiste¹⁹¹. Les différences observées entre le roman et les pièces nous amènent à penser que Rabelais n'est pas, dans ce cas précis, inspiré par le théâtre mais qu'il reprend plutôt une dénomination générique, typique, très régulièrement employée à son époque pour parler d'un ivrogne. Cette brève analyse illustre bien un des problèmes inhérents à notre enquête sur les personnages. En effet, nous verrons que ceux-ci semblent renvoyer au théâtre, mais il n'est pas toujours facile de savoir avec certitude si Rabelais a vraiment voulu se rapporter à l'art dramatique. Par ailleurs, à l'inverse du chapitre précédent sur les acteurs où les noms à étudier étaient relativement limités sur un plan quantitatif, nous disposons ici d'une masse importante d'informations, ce qui complique l'exploitation et le classement des références. L'étude des personnages implique parfois la prise en compte d'un contexte assez large et, à certains moments, la frontière entre les évocations ponctuelles et répétées à ceux-ci paraîtra ténue.

¹⁸⁸ De Felice de Neufville, *Rabelais, le théâtre et la tradition : troisième étude sur le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, *op.cit.*, p. 5 : « L'appellation de *Grantgosier* a été relevée depuis l'article de G. Cohen sur Rabelais et le Théâtre : elle est mentionnée parmi les noms des personnages d'une pièce inédite du XV^e siècle d'un recueil mis à jour plus tard par le même auteur : *La Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse des femmes qui font accroire à leurs maris de vecies que ce sont lanternes*. ». Voir Koopmans (éd.), *Grand Gosier, Le Recueil de Florence*, *op.cit.*, p. 221-232.

¹⁸⁹ Ariane de Felice de Neufville précise qu'il s'agit de *La Moralité nouvelle tres fructueuse de l'Enfant de Perdicion qui pendit son père et tua sa mère : & comment il se désespéra*, éditée à Lyon par Pierre Rigaud en 1608. De Felice de Neufville, *Rabelais, le théâtre et la tradition : troisième étude sur le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, *op.cit.*, p. 5,6.

¹⁹⁰ Grandgousier se rend compte par lui-même de l'inefficacité de l'éducation scolastique incarnée par le Maître sophiste Thubal Holoferne : « À tant son pere aperceut que vrayment il estudioit tresbien et y mettoit tout son temps, toutesfoys qu'en rien ne prouffitoit. », *Gargantua*, cha. XV, p. 44.

¹⁹¹ Son goût pour la boisson et la nourriture, sa sexualité débridée, qui sont suggérés par son nom, caractérisent ce personnage dès le début de *Gargantua* : « Grandgousier estoit bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde, et mangeoit voluntiers salé. [...] Et faisoient eux deux souvent ensemble la beste à deux doz [...] ». *Ibid.*, cha. III, p. 14-15.

Au cours de cette enquête, nous essaierons de répondre à deux interrogations : d'où proviennent les noms théâtraux insérés dans l'œuvre rabelaisienne et quelles sont leurs fonctions au sein du texte ? Pour ce faire, nous prendrons comme point de départ les recherches d'Ariane de Felice de Neufville et de Jelle Koopmans¹⁹². Toutefois, d'autres travaux, ainsi que des pièces issus d'ouvrages très divers, viendront enrichir nos réflexions¹⁹³.

Tout d'abord, nous focaliserons notre attention sur les références ponctuelles à des personnages dramatiques, puis nous étudierons celles qui reviennent régulièrement au sein du corpus romanesque.

III.A. Les références ponctuelles à des personnages de pièces au cœur des listes rabelaisiennes

À plusieurs reprises dans son œuvre, Rabelais dresse des listes à l'intérieur desquelles apparaissent des noms ou des mots qui semblent renvoyer à des personnages de théâtre. À partir de deux exemples, l'un issu de *Gargantua* et l'autre du *Quart Livre*, nous chercherons d'abord à établir des correspondances entre certaines pièces et l'œuvre rabelaisienne. Nous essaierons ensuite de comprendre pourquoi le romancier utilise ces références ponctuelles et quels effets celles-ci produisent sur son lecteur.

Dans le roman de 1534, les fouaciers de Lerné refusent catégoriquement de vendre une partie de leur marchandise aux bergers de Gargantua. Malgré leur courtoisie, ces derniers se font copieusement injurier par leurs voisins :

À leur requeste ne feurent aulcunement enclinez les fouaciers, mais (que pis est) les outragerent grandement les appellans Trop diteulx, Breschedens, Plaisans rousseaulx, Galliers, Chienlictz, Averlans, Limessourdes, Faictneans, Friandeaulx, Bustarins, Talvassiers, Riennevaux, Rustres, Challans, Hapelopins, Trainneguainnes, gentilz Flocquetz, Copieux, Landores, Malotruz, Dendins, Baugears, Tezez, Gaubregoux, Gogueluz, Claquedans, Boyers d'etrons, Bergiers de merde : et aultres telz epithetes diffamatoires [...] ¹⁹⁴.

¹⁹² De Felice de Neufville, *Rabelais, le théâtre et la tradition : troisième étude sur le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, op.cit. Koopmans, « Rabelais et l'esprit de la farce », *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, op.cit., p. 299-311.

¹⁹³ Les différentes sources auxquelles nous nous référerons seront donc présentées au fur et à mesure de notre progression.

¹⁹⁴ *Gargantua*, cha. XXV, p. 73-74.

Ces insultes marquent le début de la guerre avec Picrochole et créent un contraste avec l'éducation humaniste reçue par le géant¹⁹⁵. Au sein de cette longue énumération, plusieurs adjectifs sont susceptibles d'interpeller le lecteur du XVI^e siècle qui connaîtrait le théâtre. Ariane de Felice de Neufville et Jelle Koopmans se sont intéressés à l'onomastique rabelaisienne en établissant plusieurs rapprochements entre ce passage et certains personnages dramatiques médiévaux¹⁹⁶.

Par exemple, ils mentionnent tous les deux Claquedans dans le *Mystère de la Passion* dont l'un, composé par Jean Michel, a été joué à Angers en 1486¹⁹⁷. Dans cette pièce, Michel reprend, corrige et modifie la *Passion* d'Arnoul Gréban dans laquelle apparaissait le même personnage auprès d'un autre au rôle similaire, nommé Dentart¹⁹⁸. La relation du nom à l'argot et le lien qu'il établit entre pauvreté et violence ne seraient par ailleurs pas étrangers à l'univers villonien¹⁹⁹. Or, dans le *Quart Livre*, l'auteur du *Testament* joue le rôle d'un metteur en scène de diableries, confirmant l'appartenance possible du terme « Claquedans » au répertoire théâtral. « Gogueluz », qui signifie « Présomptueux » ou « Fanfaron », est aussi le nom d'un valet dans une farce grivoise du début XVI^e siècle²⁰⁰. Mireille Huchon indique de son côté que « Dendins » est un synonyme de « nigauds », mais cette désignation s'applique également à un type de rôle dont les traits seront exploités jusqu'à Molière²⁰¹. Une farce du début du XVI^e siècle met déjà en scène le personnage de Dando berné par sa femme qui, pour passer du bon

¹⁹⁵ Dans le chapitre qui précède la liste d'injures retranscrite, Gargantua voyage pour découvrir le monde et connaître différents métiers. *Ibid.*, cha. XXIII.

¹⁹⁶ Koopmans, « Rabelais et l'esprit de la farce », *Les Grands jours de Rabelais en Poitou, op.cit.*, p. 307. Jelle KOOPMANS, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago/[diff. PUF], 1997.

¹⁹⁷ De Felice de Neufville, *Rabelais, le théâtre et la tradition : troisième étude sur le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance, op.cit.*, p. 7 : « Plusieurs dénominations secondaires employées par Rabelais correspondent en réalité à des personnages de théâtre du moyen âge : citons *Claquedans* ou *Claquent* (6), ce pays imaginaire de Villon, ce nom que l'on trouve chez Noël du Fail et qui désigne antérieurement un soldat romain intervenant dans le *Mystère de la Passion* [...] ». Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age : hérétiques, sorcières et marginaux, op.cit.*, p. 112 : « Dans la *Passion* de Jean Michel, on a Braiart, Orillart, Claquent et Grongnart [...] ».

¹⁹⁸ Lors de la deuxième journée du mystère, Dentart participe à l'arrestation de Jésus dont la torture est mise en scène par Claquent le jour suivant.

Arnoul GRÉBAN, *Le Mystère de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*, trad. et présentation de Micheline de Combarieu Du Grès et Jean Subrenat, Paris, Gallimard (« Folio » ; 1881), 1987.

Le personnage « Dentart » intervient aussi dans *Le « Mystère de la Passion » de Troyes*, par exemple aux vers 6550 à 6551, p. 677 ou aux vers 6973 à 6976, p. 696, cette fois-ci sous le nom « Dantart ».

Le « Mystère de la Passion » de Troyes, éd. Jean-Claude Bibolet, Paris/Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 347), tome II, 1987.

¹⁹⁹ Michèle CLÉMENT, « Le jargon des gueux chez Rabelais », *La Langue de Rabelais, la langue de Montaigne : Actes du colloque de Rome (septembre 2003), Études rabelaisiennes*, éd. Franco Giaccone, 2009, tome XLVIII, p. 161. Nous ne développerons pas davantage, dans cette partie, l'imaginaire rabelaisien autour de la figure du poète qui fait l'objet du sixième chapitre de ce mémoire.

²⁰⁰ Pour la définition de l'adjectif et du substantif « goguelu », voir DMF. Koopmans (éd.), *Goguelu, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 629-646.

²⁰¹ *Gargantua*, chap. XXV, p. 74, note de bas de page.

temps avec son amant, l'envoie observer le vol des corneilles²⁰². Dans la *Sottie des sots qui corrigent le Magnificat a cinq personnages*, le faux savant Dando condamne les habitudes vestimentaires de ses contemporains²⁰³. Il finit par être bâillonné par un trio de sots qui ne supporte plus ses propos médisants. La calomnie se retourne alors contre celui qui la profère. La double connotation du nom injurieux, cocu ridicule et mauvaise langue, semble avoir été récupérée par Rabelais qui en use dans cet extrait afin de dénoncer la bêtise des fouaciers. En moyen français, l'adjectif « malostru » signifie « né sous une mauvaise étoile ; malheureux, infortuné, misérable »²⁰⁴. Dans un sens encore plus dépréciatif, il sert à insister sur la méchanceté, la bêtise ou la grossièreté d'une personne. Il est donc aisé de comprendre pourquoi Rabelais l'insère dans une liste d'injures. Au-delà de sa signification purement littérale, ce mot est lui aussi lié au monde de la farce et de la sottie²⁰⁵. Ainsi, dans la *Sottie a cinq personnages des copieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez*, Malostru et son ami Nyvelet, respectivement copieur et rôtiisseur, se moquent de Teste Creuse qui désire jouer une pièce²⁰⁶. Ils feignent de le complimenter en lui démontrant qu'il jouerait très bien le rôle d'une femme. Sotin prend la défense du niais et organise une vengeance qui consiste à barbouiller les visages des deux railleurs. Largement diffusé, le qualificatif « malostru » est attesté bien avant l'apparition de la pièce et, sur scène comme chez Rabelais, il dépeint un *persona* ridicule²⁰⁷. Il est donc impossible de savoir avec certitude si le romancier a voulu jouer d'une référence théâtrale ou s'il use d'un lexique comique aisément reconnaissable. Certes, la proximité de « Malotruz » et « Copieux », au sein de l'énumération citée, accrédite l'hypothèse d'un renvoi à la pièce puisque Malostru y est présenté comme un copieur de livres. Or, outre la référence à un métier, le verbe « copier » possède le double sens d'imitation et de raillerie. Nous connaissons le goût rabelaisien pour le pastiche : l'attitude odieuse des fouaciers et leur comportement outré invitent le lecteur à rire des moqueurs²⁰⁸. Le processus de renversement qui conclut la sottie paraît de ce fait également opérant dans ce passage du roman, ce qui suggère un rapprochement

²⁰² Koopmans (éd.), *Femmes qui font baster leur mari aux corneilles*, *Le Recueil de Florence*, *op.cit.*, p. 413-426.

²⁰³ Droz (éd.), *Sottie des sots qui corrigent le Magnificat a cinq personnages*, *Le Recueil Trepperel : les sotties*, *op.cit.*, p. 185-216.

²⁰⁴ DMF.

²⁰⁵ La frontière entre ces deux genres théâtraux n'est pas toujours très claire. La farce vise à divertir le public, alors que le rire de la sottie est plutôt satirique.

²⁰⁶ Droz (éd.), *Sottie a cinq personnages des copieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez*, *Le Recueil Trepperel : les sotties*, *op.cit.*, p. 147-184. Cette pièce, classée dans les sotties, dresse la satire des gens qui se moquent d'autrui. Le mécanisme de renversement du trompeur trompé rappelle toutefois le monde de la farce.

²⁰⁷ Le DMF, qui fournit de très nombreux exemples de l'utilisation du terme « malostru », rappelle que ce dernier était déjà employé par Eustache Deschamps et Christine de Pizan.

²⁰⁸ Dans le premier chapitre de *Pantagruel*, la généalogie du géant se présente comme une parodie de la Genèse biblique. Au chapitre XVI du même ouvrage, *Le Testament de Villon* sert d'hypotexte à la description des mœurs de Panurge, ce que la répétition de l'adverbe latin « *Item* » met en évidence.

entre le romancier et le rôle de metteur en scène d'une farce ou d'une sottie, que Rabelais donne d'ailleurs à certains de ses personnages, Panurge et Villon, entre autres.

La rhétorique de la liste implique des juxtapositions possiblement significatives activant, comme nous venons de le voir, les références dramatiques éventuellement sous-jacentes aux noms injurieux lancés par les fouaciers. « Landores », synonyme de « paresseux », est un sobriquet habituel de personnages farcesques²⁰⁹. Dans la *Résurrection de Jenin Landore*, le protagoniste est ivrogne, lâche, fanfaron, mythomane, cherchant à faire croire à sa femme et à plusieurs ecclésiastiques qu'il revient du paradis où il dit avoir assisté à une guerre entre plusieurs saints²¹⁰. L'emploi adjectival dissimule-t-il une référence à ce type théâtral ? Là encore, plusieurs rapprochements entre le corpus rabelaisien et la *Résurrection* laissent supposer que le romancier pouvait connaître la pièce. Celle-ci, publiée au milieu du XVI^e siècle, mais qui aurait pu être composée plusieurs décennies auparavant, insiste sur le caractère belliqueux des Suisses :

JENIN. — Il fallut clore en peu de temps la muraille du paradis. Autour, il y avait, assurément, plein de Suisses et de mercenaires allemands, qui auraient fait, je vous le promets, terrible guerre en paradis, tout aussi vrai que je le dis²¹¹.

Le *Quart Livre* reprend l'idée que le peuple suisse serait particulièrement agressif en y ajoutant un jeu de mots :

Les Souisses peuple maintenant hardy et belliqueux, que sçavons nous si jadis estoient Saucisses [...] ²¹².

Le romancier n'a pas inventé l'association par paronomase des deux signifiants « Souisses » et « Saucisses », jeu sonore qui figure déjà dans la farce :

²⁰⁹ Pour la signification du mot, voir la note de bas de page de Mireille Huchon, *Gargantua*, cha. XXV, p. 74. Par ailleurs, dans son introduction à la farce intitulée *La Résurrection de Jenin Landore*, André Tissier indique : « Le sobriquet Landore (le « paresseux ») accentue l'idée de « niais » ». Voir p. 119 de l'ouvrage référencé ci-dessous. André TISSIER (éd.), *La Résurrection de Jenin Landore, Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 514), 1999, tome IV, p. 117-128.

²¹⁰ Chacun des traits de caractère de Landore est illustré dans les extraits suivants : « LE CURÉ. — C'était un bon et grand buveur. Dans son verre, il ne laissait rien. », *ibid.*, p. 121 ; « JENIN. — [...] Mais moi, je partis par peur des coups. », *ibid.*, p. 123 ; « JENIN. — [...] Aujourd'hui, vous verrez que par mes actions je serai réputé le plus hardi. », *ibid.*, p. 128 ; « JENIN. — Ne dites mot, et vous verrez une chose terrible : quand je voudrai, je me ferai invisible [...]. », *ibid.*, p. 127.

²¹¹ *Ibid.*, p. 123 pour la citation. Dans son introduction à la farce *La Résurrection de Jenin Landore*, Tissier note : « Cette farce, tirée du Recueil du British Museum, fut sans doute imprimée à Paris, chez Nicolas Chrestien, entre 1547 et 1557. Mais sa composition est bien antérieure : elle serait contemporaine du *Jeu du Prince des Sots*, de Pierre Gringore (1512), au temps où le pape Jules II, soutenu par les Suisses, puis par Venise et par les Espagnols, avait entrepris de chasser d'Italie les Français, et où Louis XII avait repris la guerre contre lui. ». *Ibid.*, p. 119.

²¹² *Quart Livre*, cha. XXXVIII, p. 628.

JENIN. — Oui, bien sûr, je vous le jure. Mais tandis qu'on s'entrebattait, voilà qu'arriva saint Laurent, qui se divertit à faire rôtir sur son gril des Suisses, comme on le fait pour les saucisses dans une taverne en hiver. Je n'avais garde de m'y trouver²¹³.

De tels rapprochements ne prouvent pas une filiation directe entre les farces, qui seraient les sources, et le roman rabelaisien, qui en serait la réécriture, car ces jeux sur les noms et les mots appartiennent à la culture comique du temps ; ils circulent, se recomposent et se reconfigurent au sein de ce que Michel Foucault, dans *L'Archéologie du savoir*, a appelé un « champ d'énoncés » ou des « formations discursives », comme par exemple le roman et le théâtre²¹⁴. Si les rapprochements illustrés par l'extrait commenté démontrent que Rabelais a probablement construit son catalogue d'injures en combinant librement des références illustrées dans le théâtre qui lui était plus ou moins contemporain, nous éviterons ici de mener une enquête généalogique hasardeuse pour nous interroger sur les rôles et les effets que produit la résurgence de personnages dramatiques dans le texte romanesque. Pour ce faire, nous adopterons un double positionnement qui visera d'une part, à réfléchir sur leurs fonctions à l'intérieur du texte, et d'autre part, à comprendre l'horizon de réception que construit cet extrait.

Comme le souligne François Rigolot, les jurons des fouaciers jouent un rôle primordial au niveau de la construction romanesque, marquant « [...] une rupture au niveau de l'histoire et du style. »²¹⁵. En effet, l'énumération instaure une pause narrative qui suspend pour un moment le récit de la progression de Gargantua. Il n'est plus question de l'éducation et des nombreux voyages du géant à travers la France, mais de la mauvaise conduite des fouaciers, mise en scène de manière plus statique. Le cadre champêtre pourrait suggérer une harmonie presque parfaite, une première énumération s'attardant sur le plaisir des sens, mais cet équilibre est tout de suite mis en péril par des allusions scatologiques²¹⁶. Une brèche apparaît dans les registres du discours. Elle devient rupture avec le déferlement d'insultes proférées par les marchands, qui culmine dans l'énumération déjà citée. À la description picturale succèdent la logorrhée

²¹³ Tissier (éd.), *La Résurrection de Jenin Landore, Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, op.cit., tome IV, p. 123.

²¹⁴ Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op.cit., p. 79, 82. Foucault emploie les notions citées pour parler des sciences naturelles, mais nous pouvons les transposer au domaine littéraire.

²¹⁵ François RIGOLOTT, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz (« Titre courant » ; 6), 1996, p. 131.

²¹⁶ *Gargantua*, cha. XXV, p. 73 : « En cestuy temps qui fut la saison de vendanges au commencement de automne, les bergiers de la contrée estoient à garder les vines, et empescher que les estourneaux ne mangeassent les raisins. [...]. Car notez que c'est viande celeste, manger à desjeuner raisins avec fouace fraiche, mesmement des pineaulx, des fiers, des muscadeaulx, de la bicane, et des foyrars pour ceulx qui sont constipez de ventre. ».

Dans son ouvrage, François Rigolot développe la même idée de rupture en mettant en évidence le très probable clin d'œil de Rabelais à l'œuvre de Virgile, notamment aux *Géorgiques*. Il précise que les plaisanteries scatologiques ont pour but de « [...] prolonger le rire insouciant des francs-gontiers. ». Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, op.cit., p. 131.

violente et le coup de théâtre²¹⁷. En effet, la série d'injures amorce un changement narratif puisque, dans les chapitres suivants, Rabelais ne se focalisera plus sur un personnage mais sur une action²¹⁸. Au sein même de la liste, une progression peut être observée : les jurons susceptibles d'être en lien avec l'art de la scène sont principalement concentrés à la fin de l'énumération comme si, à partir de ce moment-là, le texte basculait dans un autre registre, celui de la farce. En d'autres termes, les éventuelles allusions aux personnages de théâtre apparaissent comme des signaux annonciateurs de ce nouveau registre. Quelques pages plus loin, l'avertissement d'Echéphron adressé à Picrochole consolide cette hypothèse : « « J'ay grand peur que toute ceste entreprinse sera semblable à la farce du pot au laict [...]. » »²¹⁹. C'est donc non seulement en tant que références culturelles au théâtre que comme indices d'une théâtralisation de l'écriture romanesque que les associations d'injures lancées par les fouaciers peuvent être analysées. Allitérations et assonances mettent en lumière les procédés de transformation et d'engendrement qui animent la liste : « Flocquetz », « Copieux », « Landores », « Malotruz », « Baugears », « Gaubregueux », « Gogueluz » sont liés par la répétition du son vocalique [o] et des consonnes occlusives aux sonorités [k] et [g] ; ceux de « Landores », « Dendins », « Claquedans » par la réitération de la nasale [ã] et de la dentale [d]. Au rythme saccadé de l'énumération s'ajoute une impression de cacophonie, renforcée par les échos sémantiques et sonores, par exemple entre « Claquedans » et « Breschedens »²²⁰. En résumé, les personnages de théâtre que Rabelais semble convoquer participent pleinement à l'élaboration de sa propre poétique grâce aux gestes de cumul, de variation et de transformation, puisque nous l'avons vu, l'emploi de leur nom permet de jouer sur plusieurs registres littéraires. L'analyse graphique de la citation met à jour une autre difficulté interprétative. En effet, tous les termes de l'énumération peuvent être des adjectifs ou des substantifs en lien avec le complément d'objet direct « les », mais la présence de majuscules dans l'imprimé suggère qu'ils peuvent être aussi bien des noms propres²²¹. Cette hésitation n'est pas du tout anodine

²¹⁷ Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, *op.cit.*, p. 132 : « [...] la multiplicité et la variété de ces « epithetes [sic] diffamatoires » prend [sic] une valeur proprement dramatique : ce sont elles qui vont déclencher la guerre. ».

²¹⁸ La fonction théâtrale de l'insulte resurgit dans le *Quart Livre*, lorsque le marchand de moutons traite Panurge de « Coqu » (*Quart Livre*, chap. V, p. 548.). Christiane Deloince-Louette décompose en actes la scène entre le compagnon de Pantagruel et Dindenault. À cette occasion, elle évoque le rôle déclencheur de l'injure.

CHRISTIANE DELOINCE-LOUETTE, « La vengeance de Panurge, Rabelais, *Le Quart Livre*, V-VIII », *Poétiques de la vengeance. De la passion à l'action*, dir. Céline Bohnert et Régine Borderie, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres. Série Littérature générale et comparée » ; 4), 2013, p. 110.

²¹⁹ *Gargantua*, cha. XXXIII, p. 95.

²²⁰ Le mot « Claquedans », par l'action qu'il décrit et le bruit qu'il suggère, est particulièrement intéressant puisqu'il met en éveil au moins deux sens : l'ouïe et la vue.

²²¹ Le pronom « les » devant « outragerent » et « appellans » renvoie aux bergers du pays de Gargantua. *Ibid.*, p. 73.

car elle montre bien que l'extrait programme deux horizons de lecture. Le récepteur qui ne connaîtrait pas ou peu le théâtre des XV^e et XVI^e siècles aurait beaucoup de mal à reconnaître des personnages dans l'énumération et interpréterait les insultes comme de simples épithètes injurieuses. C'est ainsi qu'une partie de la critique s'est uniquement intéressée à la signification littérale de la liste²²². En revanche, une personne plus informée, qui les lirait comme des noms propres, parviendrait à les identifier comme de possibles références à certains rôles de théâtre. Cette interprétation référentielle permet de tisser un lien de connivence entre l'auteur et un public connaisseur des « mondes du théâtre » contemporains²²³. Rabelais, au moyen de renvois suggestifs, semble bien solliciter une mémoire culturelle commune, en convoquant en arrière-plan un imaginaire théâtral ; grâce à lui se noue la construction même du roman. Les clins d'œil préparent en effet l'épisode farcesque qui suit, lui-même annonciateur de l'immense farce que constitue la guerre menée par Picrochole²²⁴. Les personnages dramatiques ne sont ici que des silhouettes, mais leur potentiel sera incarné par le fonctionnement autant romanesque que théâtralisé des adversaires de Gargantua²²⁵.

Le deuxième extrait que nous proposons d'étudier, à savoir la liste des cuisiniers partis combattre les Andouilles aux côtés de Frère Jan, n'est pas sans lien avec le précédent : nous y retrouvons des noms déjà familiers comme « Clacquedens » ou « Landore »²²⁶. Ces réapparitions, que l'on peut rapprocher des rémanences discursives si fréquentes dans les écritures anciennes, demeurent ponctuelles, même si, dans le *Quart Livre*, ces personnages

²²² Marc Berlioz, dans *Rabelais restitué*, étudie méthodiquement l'œuvre de Rabelais en apportant des explications sur chaque chapitre. Pour le passage concernant les fouaciers, il référence, compare les différents sens donnés aux termes de la liste par ses prédécesseurs.

Marc BERLIOZ, *Rabelais restitué. II, Gargantua*, Paris, Didier Erudition (« Collection des études critiques » ; 2-3), 1985-1990, tome II, p. 7-25.

²²³ Pendant de très nombreuses années, les chercheurs pensaient que le théâtre médiéval – en particulier les farces qui le composent – était accessible à un très large public. Jelle Koopmans remet en cause ce point de vue, cette idée reçue, en insistant sur le rôle joué par l'intertextualité. D'après lui, au théâtre comme dans les romans rabelaisiens, les références à d'autres textes ou pièces ne peuvent être comprises que par un public restreint : « Les sotties et farces forment un monde clos, une culture fermée puisqu'il paraît exister tout un système de citations, tout un jeu intertextuel qui n'a pas encore été évalué à sa juste valeur. ».

Jelle KOOPMANS, « Théâtre du monde et monde du théâtre », *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières : Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, dir. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 1999, p. 17-35.

²²⁴ En effet, dans le chapitre, la tension monte crescendo. Les paroles agressives donnent lieu à la violence physique. Marquet, le représentant des fouaciers, provoque le berger Forgier. Les deux hommes se battent, Marquet perd le combat, tombe de sa jument et se trouve ridiculisé aux yeux de tous. De la même manière, Picrochole sera le grand vaincu de la guerre qu'il a déclenchée.

²²⁵ Marquet, Picrochole, Tripet, pour ne citer qu'eux, sont des personnages qui ont un véritable potentiel comique.

²²⁶ Il n'est pas possible de retranscrire l'intégralité de l'inventaire dans lequel figurent ces noms de cuisiniers. Pour combler cette lacune, il est nécessaire de se référer directement au chapitre XL du *Quart Livre*. *Ibid.*, p. 633 pour les termes « Clacquedens » et « Landore ».

prennent un peu plus d'épaisseur²²⁷. En effet, leur rôle se limite à celui de figurants qui accompagnent le moine dans la grande Truie. Malgré cette résurgence et une identique structure énumérative, notre second exemple se différencie du premier car il ne s'agit plus d'une juxtaposition d'injures mais d'un véritable inventaire qui vise à recenser les soldats-cuisiniers qui participeront à la bataille carnavalesque contre les Andouilles. Parmi la cascade de noms qui occupe l'ensemble du chapitre, nombre d'entre eux font sens dans l'univers théâtral. Prenons-en quelques exemples. « Ambrelin », nom fréquent de charlatan, apparaît dans un monologue dramatique composé aux alentours de 1537 par un auteur anonyme²²⁸. Le protagoniste y relate ses divers métiers sous la forme d'une très bavarde et mécanique énumération, procédé similaire à celui que nous rencontrons chez Rabelais. Dans le *Quart Livre*, le nom propre est pris dans une série et il est, par conséquent, très difficile de le mettre en relation avec ce qui l'entoure. Toutefois, la mention « Maistre Hordoux » qui lui fait face typographiquement entre en écho avec le titre clérical attribué à l'anti-héros vaniteux du monologue. Un autre Maître ridicule nommé « Antitus » désigne, entre autres, un valet dans la *Farce nouvelle de deux jeunes femmes qui coifèrent leurs maris, par le conseil de maistre Antitus*, et plus largement, ce pseudonyme, qui a parfois servi à des écrivains, renvoie à un type théâtral caractérisé par son goût des plaisirs de la table²²⁹. La dénomination n'est pas étrangère au monde du théâtre des XV^e et XVI^e siècles puisqu'elle apparaît dans la *Sottie de Roger Bon*

²²⁷ Rabelais joue constamment, dans ses fictions, sur les effets d'écho. Ainsi, un mot, une expression ou une phrase peut rappeler des passages se trouvant dans le même roman ou d'autres épisodes de ses œuvres. Ces réminiscences intra-textuelles, qui peuvent parfois fonctionner par transformation et glissement de sens, tendent à multiplier les parcours de lecture et encouragent le lecteur à "circuler" dans le texte. Pour la notion de « rémanence », voir Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op.cit., p. 170. Contrairement à ce que nous avons formulé lorsque nous avons abordé la liste d'insultes, les noms en lien avec le théâtre médiéval renvoient dans le *Quart Livre* à des personnages qui ont une vraie consistance physique puisqu'ils sont incarnés.

²²⁸ *Quart Livre*, cha. XL, p. 631. *Notes et variantes*, p. 1555 pour le commentaire de Mireille Huchon au sujet du personnage « Ambrelin ». *Notice sur les pièces*, p. LXXIII de l'ouvrage référencé ci-dessous : « Ces particularités de langage n'empêchèrent pas un auteur, que nous croyons parisien, de le remettre en scène en 1537, sous un nouveau titre. *Maistre Hambrelin, serviteur de maistre Aliboron, cousin germain de Pacolet*, n'est en effet qu'un remaniement de *Watelet*. ».

Christophe Nyrop et Émile Picot (éd.), *Maistre Hambrelin, serviteur, de maistre Aliborum, cousin germain de Pacolet, Nouveau recueil de farces françaises des XV^e et XVI^e siècles, publié d'après un volume unique appartenant à la Bibliothèque royale de Copenhague*, Genève, Slatkine Reprints, [1880] 1968, p. 199-216, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k43633>], consulté le 04/04/2016.

²²⁹ *Quart Livre*, cha. XL, p. 633 pour la référence à « Antitus ».

Nyrop et Picot (éd.), *Farce nouvelle de deux jeunes femmes qui coifèrent leurs maris, par le conseil de maistre Antitus, Nouveau recueil de farces françaises des XV^e et XVI^e siècles*, op.cit., p. 97-113.

(Maître) *Antitus, Poésies*, éd. Manuela Python, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 422), 1992.

Un poète nommé Antitus, chapelain des ducs de Savoie, puis évêque de Lausanne, décède au début du XVI^e siècle. Le nom servirait aussi de sobriquet afin de souligner la gourmandise dans la littérature comique : « Les aptitudes gastronomiques de maistre Antitus lui valurent par antiphrase le sobriquet d'Antitus des Cressonnières [...] ». Nyrop et Picot, *Nouveau recueil de farces françaises des XV^e et XVI^e siècles*, op.cit., p. LIII-LIV.

Temps, Sotin et Sotibus, dans la moralité *La Condamnation de Banquet* et autres²³⁰. Les noms sont parfois soumis à des mutations, mais conservent une certaine contiguïté phonétique avec l’onomastique théâtrale traditionnelle : c’est le cas du cuisinier « Braguibus » que ses sonorités rapprochent de Burgibus, un nom de diable fréquent dans les mystères²³¹. L’appellation « Tirelardon » mérite néanmoins une analyse plus approfondie, en lien avec une pièce du *Recueil Trepperel*²³².

Dans la *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copieez et farcez*, l’auteur de la pièce multiplie les équivoques entre le sens culinaire du substantif « lardon » et la conjugaison nettement plus satirique de l’infinitif « larder », donnant ainsi lieu à de véritables prouesses verbales :

NYVELET
 Lardez lardons de lard lardé,
 Je larde lard en relardé
 Je larde
 Lard lardoux ainsi lardatif
 De lardoueres je suis lardé.
 Le lourd lardant en est lardé,
 Raffardé
 De telz lardons suis lardatif. (v. 66-73)²³³.

Un tel enchaînement de termes dérivés relève de la même logique verbale que la liste dressée par Rabelais dans laquelle se multiplient les noms propres dont le suffixe est en « - lardon » : « Tirelardon », « Saulvelardon », « Grattelardon », « Marchelardon », etc²³⁴. Outre ce procédé commun aux deux textes, les noms des cuisiniers rabelaisiens « Navelet » et « Matatruys » peuvent être lus comme de possibles déformations de « Nyvelet » et de « Malostru », des

²³⁰ Koopmans (éd.), *Sottie de Roger Bon Temps, Sotin et Sotibus, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 45-54. Dans cette pièce, qui date approximativement du début du XVI^e siècle (1514-1516 selon Koopmans), les sots qui ne reconnaissent pas leur prince le confondent avec Maître Mouche ou Maître Antitus, ce qui nous laisse penser que ce dernier est un juriste : « Ou maistre Antitus qui se botte ». *Ibid.*, p. 47, v. 64.

Dans la moralité référencée ci-dessous, le nom propre « Antitus » a un emploi locutionnel dans l’exclamation « Quel maistre Antitus ! » prononcée par l’Escuyer. Il semble alors désigner le type de l’entêté ridicule. [Nicolas DE LA CHESNAYE], *La Condamnation de Banquet*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 395), 1991, p. 134, v. 977.

²³¹ *Quart Livre*, cha. XL, p. 634.

²³² *Ibid.*, p. 632 pour la mention au cuisinier.

²³³ Le mot « larder » signifie « se moquer ». Droz (éd.), *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copieez et farcez, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit.*, p. 156. Nous avons déjà pu, à plusieurs reprises, constater une certaine filiation entre les œuvres rabelaisiennes et cette pièce, notamment dans ce chapitre ou dans le précédent. Voir les pages 41 et 49 du présent mémoire.

²³⁴ *Quart Livre*, cha. XL, p. 632. Nous ne donnons que quelques exemples de noms propres construits avec le suffixe « - lardon ».

protagonistes de la pièce²³⁵. De plus, en élargissant le contexte de notre étude, nous remarquons que Sotin, à l'instar de Frère Jan, est invité par Teste Creuse à se rendre à la cuisine pour chercher l'écumeur de latin :

TESTE CREUSE
Fais moy bonne myne,
Et va scavoir en la cuisine
S'on en peust finer nullement. (v. 305-306)²³⁶.

Dans les deux cas, la démarche a pour objectif de s'unir à un ou à plusieurs individus afin d'organiser une vengeance, l'une contre les Andouilles qui attaquent les Pantagruélistes et l'autre contre les railleurs. Ces quelques rapprochements suggèrent la possible utilisation par Rabelais de cette sottie comme hypotexte. Toutefois, selon le procédé habituel de cumul et de variation sur de possibles références, le personnage « Tirelardon » fait également signe vers *La Bataille de Sainct Pensard à l'encontre de Caresme*, un jeu de carnaval vraisemblablement écrit par un basochien et représenté à Tours en 1485²³⁷. Ce dernier, présenté comme un conseiller de Charnau, prend activement part au joyeux combat culinaire qui oppose les troupes de Saint Pensard à celles de Caresme²³⁸. Chez Rabelais, la rivalité entre Quaresmeprenant et les Andouilles, ainsi que la bagarre qui éclate entre ces dernières et Frère Jan au chapitre XLI du *Quart Livre*, s'inscrivent également dans un contexte carnavalesque clairement affiché²³⁹.

L'étude de l'onomastique a permis, une nouvelle fois, de mettre à jour les réseaux d'échange entre le roman rabelaisien et l'art dramatique. Mais nous devons à présent examiner si la liste des noms de cuisiniers – dont certains rappellent des types de théâtre – au sein du *Quart Livre* a les mêmes fonctions et programme le même type d'interprétation de ce que nous avons pu

²³⁵ *Ibid.*, p. 633 pour les références aux noms de cuisiniers. Même si le parallèle est moins probant, nous pouvons tout de même signaler que les termes « syncope » et « Saulpiquet » sont présents à la fois chez Rabelais dans son catalogue des cuisiniers-combattants et dans la sottie. Pour « Saulpiquet », voir *Quart Livre*, cha. XL, p. 631, ainsi que la réplique de l'écumeur de latin au vers 352, p. 174 de la sottie : « Ung saulpiquet et une salse [...]. », Droz (éd.), *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit.*, p. 174. Pour le mot « syncope », voir *ibid.*, p. 156, v. 42 : « Leurs coppes coppians sincopent [...]. », ainsi que le *Quart Livre*, cha. XL, p. 632.

²³⁶ Droz (éd.), *Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit.*, p. 172. *Quart Livre*, cha. XXXIX, p. 630 : « Frere Jan de ce pas va es tentes des cuisines [...]. ».

²³⁷ Jean-Claude AUBAILLY (éd.), *La Bataille de Sainct Pensard à l'encontre de Caresme, Deux Jeux de carnaval de la fin du Moyen Âge*, Paris/Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 245), 1978, p. 1-70.

Pour les informations relatives à la pièce, voir *ibid.*, p. IX.

²³⁸ *Ibid.*, p. 1 où figurent les noms de personnages.

²³⁹ Dans le *Quart Livre*, Pantagruel, curieux de connaître Quaresmeprenant, est renseigné par Xenomanes en ces termes : « Nous en oyrons par adventure plus amplement parler passant l'isle Farouche, en laquelle dominant les Andouilles farfelues ses ennemies mortelles : contre les quelles il a guerre sempiternelle. ». *Quart Livre*, cha. XXIX, p. 607. Les Andouilles sont alliées à Mardigras, *ibid.*, p. 607. Sur la matière carnavalesque dans les textes rabelaisiens, voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, op.cit.*

rencontrer auparavant dans *Gargantua*.

Les deux extraits soulignent que Rabelais se réfère à des genres théâtraux très divers que ce soit la farce, la sottie, le jeu de carnaval, ou même encore le monologue dramatique et le mystère. Dans le premier exemple étudié, la montée en tension, générée notamment par la rupture stylistique matérialisée par l'accumulation d'injures faisant signe vers le théâtre, engage le texte dans un processus farcesque : la voie ouverte vers la guerre picrocholine semble à la fois brutale et masquée et les noms théâtraux sont en quelque sorte convoqués pour marquer ce changement tonal et esthétique. En revanche, le caractère spectaculaire de la bataille andouillique est clairement annoncé, longuement à l'avance, par la réplique de Frère Jan : « Je voudrais que dedans vostre nauf feussiez de ce conflict seulement spectateur [...] »²⁴⁰. La présentation des cuisiniers qui participent à l'événement s'apparente donc à une *monstre* des acteurs, la parade d'ouverture si fréquente dans les mystères notamment. Cette parade fait partie de la mise en scène savamment orchestrée par le moine et par Rabelais, au même titre que la fabrication de la grande Truie, semblable à un décor ou à un trucage, comme pouvaient l'être par exemple les gueules d'enfer dans les scènes de mystère. D'une certaine manière, le chapitre XL met en place le personnel avant le déroulement d'un spectacle et la présence de noms théâtraux nous informe encore davantage sur la théâtralisation de l'épisode à venir. Malgré l'organisation particulièrement méthodique des troupes, les mentions de types comiques comme « Ambrelin », « Tirelardon », « Landore », « Antitus » suggèrent d'emblée un désordre qui deviendra effectif au cours de la bataille relatée au chapitre XLI²⁴¹. Cette annonce du chaos est renforcée par l'impression de patchwork référentiel qui se dégage de l'extrait. L'accumulation des composés en « -lardon », déjà notée, invite le lecteur à savourer le jeu sur les signifiants. En ce sens, la liste des futurs combattants relève déjà de la performance – spectaculaire, orale, rythmique – et, en raison de son étendue, ménage un effet d'attente tout autant que de suspense. Les insultes des fouaciers déclenchaient l'action. À l'inverse, l'inventaire des soudards retarde, en l'annonçant, le début du spectacle promis par Frère Jan. De nombreux critiques ont proposé des lectures de ce passage comparant, à juste titre, la grande Truie au cheval de Troie imaginé par Ulysse pour rentrer dans la ville ennemie à sa patrie, ou rappelant, à l'instar de Madeleine Jeay, que les listes de soldats constituaient un procédé largement diffusé dans la littérature épique du Moyen Âge²⁴². Ainsi, les chapitres racontant les

²⁴⁰ *Quart Livre*, cha. XXXIX, p. 629.

²⁴¹ *Ibid.*, cha. XLI, p. 635 : « Adoncques commença le combat Martial pelle melle. ».

²⁴² Mireille Huchon suggère aussi que la liste de cuisiniers et les procédés de dérivation qui l'alimentent doivent être lus à la lumière des préoccupations lexicales de la Renaissance, *Notes et variantes*, p. 1554. Rabelais se prête à un jeu sur l'homophonie entre « Truye » et « Troye ».

préparatifs de guerre et la lutte contre les Andouilles parodient à la fois l'épopée homérique et les chansons de geste, les patronymes incongrus des soldats soulignant le caractère burlesque de l'énumération. Par ailleurs, le lecteur possédant une culture théâtrale suffisante parviendrait, encore une fois, à repérer et à relier entre elles des références théâtrales éparpillées tout au long du chapitre. La liste rabelaisienne prend ainsi la forme d'un jeu de piste dont le but consisterait à établir un réseau de sens. La construction d'un itinéraire théâtral ne serait alors qu'une possibilité interprétative parmi tant d'autres.

L'examen des références ponctuelles, dissimulées dans le texte au sein d'énumérations, a permis de montrer que Rabelais reprenait à son compte certains types théâtraux en transformant parfois leur statut, le valet ou le charlatan devenant ainsi des cuisiniers²⁴³. Nous allons désormais nous intéresser à certains types qui reviennent régulièrement dans l'œuvre, soit parce qu'ils sont cités à plusieurs reprises, soit parce qu'ils sont incarnés.

III.B. Les références répétées à des personnages de pièces

Dans une pièce datant de l'époque médiévale mais dont la date est imprécise, la *Moralité nouvelle du mauvais Riche et du Ladre, a douze personnages*, un cuisinier nommé Tripet est au service d'un très riche seigneur²⁴⁴. Un capitaine de Picrochole, portant un nom identique, occupe une place centrale au chapitre XXXV du deuxième roman rabelaisien. À la tête d'une troupe, il est envoyé par son roi pour conquérir une partie des terres de Gargantua. Face à la menace, Gymnaste propose son aide et décide de partir à la rencontre de l'assaillant. Lorsqu'il arrive auprès de ses ennemis, il se présente comme étant un « pauvre Diable », expression comprise littéralement par Tripet²⁴⁵. Gymnaste profite de ce quiproquo en lui faisant la démonstration de ses prétendus talents diaboliques et en effectuant de spectaculaires pirouettes. L'armée adverse apeurée s'enfuit ; un combat s'engage alors entre les deux hommes

Madeleine JEAY, *Le Commerce des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz (« Publications romanes et françaises » ; 241), 2006, p. 46 : « L'énumération ritualisée des combattants ou tout simplement des participants à un événement marquant semble de toute évidence un motif attendu du public et que le narrateur doit satisfaire, comme l'indiquent quelques unes [*sic*] de ses interventions. ».

²⁴³ Antitus et Goguelu sont tous les deux des valets de farce. Le type de l'idiot est représenté par les termes « Dendins » et « Landores ». Ambrelin est un charlatan.

²⁴⁴ *Moralité nouvelle du mauvais Riche et du Ladre, a douze personnages*, S. I. [Paris], s. d. (ca 1505-1510), [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70574b.r=LJangFR>], consulté le 20/04/2016. Dans cette moralité, Tripet, qui a refusé de donner à manger à un lépreux, tombe malade, meurt et son âme est emportée en enfer par des diables. Cette pièce délivre un enseignement religieux en démontrant que la charité, une valeur chère au christianisme, est nécessaire et salutaire.

²⁴⁵ *Gargantua*, cha. XXXIV, p. 97.

entraînant ainsi la mort de Tripet :

[...] et soudain se tournant, lancea un estoc volant audict Tripet, et ce pendent que icelluy se couvroit en hault, luy tailla d'un coup l'estomac, le colon, et la moytié du foye, dont tomba par terre, et tombant rendit plus de quatre potées de soupes, et l'ame meslée pamy les soupes²⁴⁶.

Dans cet extrait, la description du corps disséqué du chef d'armée donne lieu à une métaphore culinaire, commentée par François Rigolot : « Le destin du personnage est dans le son autant que dans le sens que suggère son nom. Tripet est fait pour être « estripé » [...]. »²⁴⁷. Le radical « tripe », facilement reconnaissable, détermine par métonymie le nom du capitaine ainsi que sa fin funeste. Par son choix esthétique du morcellement, caractérisé par les juxtapositions et les pluriels, Rabelais semble vouloir détruire son personnage ; mais, dans le même temps, l'image gastronomique du corps mort lui donne une nouvelle consistance. Le matériau romanesque ne disparaît donc pas complètement, mais revient à un état plus élémentaire de la matière, le nom de « Tripet » programmant à l'avance cette mutation. La possible réutilisation du type théâtral du cuisinier dont Tripet est l'une des figures usuelles, comme le suggèrent certains manuscrits destinés à la scène, répondrait à une logique similaire de transformation, puisque, dans le texte rabelaisien, la fonction sociale du personnage change complètement – du cuisinier au capitaine –, avant de réapparaître à la toute fin du passage²⁴⁸. Au-delà du jeu sur le signifiant, le romancier semble s'amuser avec le substrat intertextuel en le modulant à sa guise, tantôt en dissimulant une possible allusion à l'art dramatique, tantôt en la faisant resurgir. Contrairement à ce que nous avons pu voir auparavant avec les soldats-cuisiniers, Tripet n'est pas un figurant placé en toile de fond du roman, mais un véritable personnage, même si son rôle reste secondaire. D'autres types, régulièrement représentés ou incarnés dans l'œuvre de Rabelais et éventuellement empruntés au théâtre médiéval, sont présents dans notre corpus. Nous pouvons les rassembler en trois groupes : celui des bourreaux, celui des francs-archers aussi dits francs-taupins et celui des diables. Tous partagent un point commun puisque chacun d'eux rassemble des individus caractérisés par leur méchanceté ou par leur violence.

²⁴⁶ *Ibid.*, cha. XXXV, p. 99.

²⁴⁷ Le motif de la dissection est récurrent chez Rabelais, ce dernier ayant exercé comme médecin. François RIGOLOTT, « Dichotomie épistémologique chez Rabelais », *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève/[Paris], Droz/[diff. Champion] ; [diff. Minard] (« Histoire des idées et critique littéraire » ; 160), 1977, p. 89.

²⁴⁸ Le « rôle » ou le texte de répétition d'un comédien jouant Tripet, cuisinier probablement diabolique d'un mystère, est conservé aux Archives Nationales de France (Arch. nat., M 877B n°24). Voir Elisabeth LALOU, « Les rolets de théâtre : étude codicologique », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance, Actes du 115^e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie* [Avignon 1990], Paris, Éditions du CTHS, 1991, p. 63-64.

III.B.1. Le type théâtral des bourreaux

Fréquemment cité dans des pièces des XV^e et XVI^e siècles, le nom Tailleboudin apparaît, entre autres, dans la *Farce des Enfants de Bagneux* et celui de Riflandouille – orthographié « Rifflandouille » – dans *Le Mystère du Viel Testament* ainsi que dans la *Farce nouvelle et fort joyeuse du capitaine Mal-en-Point*²⁴⁹. Ces surnoms grotesques circulaient donc d'un genre théâtral à l'autre, mais, quoique clairement liés à l'univers culinaire, ils désignaient plus spécifiquement des bourreaux dans le théâtre religieux de la fin du Moyen Âge. Ainsi, dans *Le Mystère de Saint Sébastien* datant du XV^e siècle, Tailliebodin et Rifflandoillie sont associés pour arrêter et torturer Sébastien, accusé de prosélytisme chrétien par l'empereur romain Dioclétien²⁵⁰. Cruels, grossiers et ridicules, ces deux agents du mal affichent dans leur nom et leurs gestes, leur lien au corps sans âme, à l'état de pièce de boucherie, auquel, par leurs tortures, ils tentent de réduire le saint²⁵¹. Les scènes sanglantes animées par les deux tortionnaires jouent autant du pathétique que du grotesque, opposant les desseins bas des bourreaux au destin céleste des martyrs et liant édification et divertissement pour le public. Le couple resurgit dans le *Quart Livre* lors des préparatifs et de la bataille contre les Andouilles :

Lors par Carpalim et Gymnaste au mandement de Pantagruel feurent appelez les gens de guerre qui estoient dedans les nauz Brindiere, (des quelz coronel estoit Riflandouille) et Portoueriere (des quelz coronel estoit Tailleboudin le jeune)²⁵².

Leur complémentarité, qui transparaît aussi dans le titre du chapitre XXXVII, est peut-être héritée des mystères²⁵³. Mais elle est aussi mise en valeur dans les jeux carnavalesques où les rôles de cuisinier, de bourreau et de soldat se confondent dans la même anormalité en tant que

²⁴⁹ Koopmans (éd.), *Les Enfants de Bagneux, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 396, v. 237. Koopmans précise qu'il s'agit d'une farce parisienne datant peut-être « du début de la seconde décennie du XVI^e siècle [...] ». Voir son commentaire, *ibid.*, p. 399.

Le Mystère du Viel Testament, éd. James de Rothschild, Paris, Firmin Didot et Cie, 1885, tome V, p. 255, v. 42370. Ce long mystère, formé à partir d'une succession de pièces inspirées de l'*Ancien Testament*, a été imprimé dans la première moitié du XVI^e siècle.

Koopmans (éd.), *Le Capitaine Mal-en-Point, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 691, v. 335. Selon Koopmans, il s'agirait, une fois encore, d'une farce parisienne composée vers 1516. Voir *ibid.*, p. 703.

²⁵⁰ *Le Mystère de Saint Sébastien*, éd. Léonard R. Mills, Genève/Paris, Droz/Minard (« Textes littéraires français » ; 114), 1965. Pour la datation du manuscrit, voir p. IX. Pour la scène de l'arrestation, voir p. 173, v. 3836-3843. Pour la scène de torture, voir p. 286-288, v. 6315-6373.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 171, v. 3799, pour une injure prononcée par Tailliebodin. Rifflandoillie est ridicule parce qu'il se plaint d'avoir mal aux bras après avoir flagellé ses victimes. Voir *ibid.*, p. 198, v. 4400-4401.

²⁵² *Quart Livre*, cha. XXXVII, p. 624.

²⁵³ Le titre du chapitre XXXVII du *Quart Livre* est le suivant : « Comment Pantagruel manda querir les capitaines Riflandouille et Tailleboudin : avecques un notable discours sus les noms propres des lieux et des personnes ». *Ibid.*

professions liées au sang²⁵⁴. Dans *Le Testament de Carmentrant*, Talhebudin est chargé par son Maître de chasser Teste d'aulx, puis prend part à l'affrontement culinaire opposant les deux troupes, celles de Carnaval et de Caresme²⁵⁵. Bon-vivant, paillard, violent au début du jeu, Talhebudin encourt lui-même le danger d'être taillé en pièces, à l'instar de Tripet étripé chez Rabelais²⁵⁶. Il fuit, la défaite de son clan ravivant sa lâcheté et son ridicule :

TALHEBUDIN :

Je me travaille icy en vain :
J'ay des coups pour ma recompense.
Sovent celluy qui gaigner pence
Est desconfit : dont est meilleur
S'en fuÿr que suivre malheur. (v. 202-206)²⁵⁷.

Les deux exemples commentés mettent l'accent sur l'extrême violence de ces deux personnages, en général colorée par une tonalité burlesque et carnavalesque qui fait d'eux des figures à la fois malfaisantes et comiques²⁵⁸. Il semble qu'ils conservent ces couleurs en entrant dans l'univers rabelaisien. Riflandouille y apparaît à deux reprises. Dans *Pantagruel*, en tant que capitaine de l'armée de Loupgarou, il est à l'origine de la mort provisoire d'Epistémon et de sa descente aux enfers :

Mais à ceste escrime Loupgarou perdit la teste, ce feut quand Pantagruel en abatit un, qui avoit nom Riflandouille, qui estoit armé à hault appareil, c'estoit de pierres de gryson, dont un esclat couppa la gorge tout oultre à Epistemon : car aultrement la plus part d'entre eulx estoient armez à la legiere, c'estoit de pierre de tuffe, et les aultres de pierre ardoyzine²⁵⁹.

L'équipement guerrier de Riflandouille, l'usage offensif qu'il fait de la pierre de grison transformée en arme d'attaque et la base verbale de son nom – « rifler » signifie « tuer » –

²⁵⁴ À ces trois métiers s'attache le tabou du sang versé qui les marginalise dans les sociétés anciennes et qui explique aussi leur rapprochement dans les représentations littéraires. Voir l'ouvrage suivant : *Le Sang au Moyen Âge : actes du quatrième colloque international de Montpellier (27-29 novembre 1997)*, dir. Marcel Faure, Montpellier : Université Paul-Valéry (« Les Cahiers du CRISIMA » ; 4), 1999.

²⁵⁵ Aubailly (éd.), *Le Testament de Carmentrant, Deux Jeux de carnaval, op.cit.*, p. 71-87. Cette pièce montre le combat entre Carmentrant et Caresme. Cette dernière décide de récupérer le siège qui lui appartient. Elle envoie un messager nommé Teste d'aulx auprès de son ennemi pour l'avertir de son dessein et trouver un accord. Carmentrant, alors attablé avec ses gens, refuse de céder sa place et demande à ses sergents d'expulser l'intrus qui sent très mauvais. Le duel n'ayant pu être évité, une rixe s'engage entre les armées de chaque camp. Carmentrant est vaincu et Caresme décide de ne pas le tuer, mais de l'envoyer en Avignon.

²⁵⁶ Ces paroles de Talhebudin nous renseignent sur sa personnalité : « A celle ne convient pincer. / Pourquoi sont les biens ? Pour gaudir, / Dancer, jouer, soy rejouÿr / Avec dames et damoiselles/ Avec chambrières et pucelles. ». *Ibid.*, p. 75, v. 78-82. Par ailleurs, ses propos à l'égard de Teste d'aulx sont aussi drôles que féroces : « [...] Deshors ! Deshors ! / Tu puitz plus que charongne ! », *ibid.*, p. 77, v. 114-115.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁵⁸ Voir Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux, op.cit.*, p. 109-114.

²⁵⁹ *Pantagruel*, cha. XXIX, p. 320.

suggèrent bien que ce personnage est destiné à anéantir son adversaire²⁶⁰. Sa fonction dans l'extrait est, par conséquent, semblable à celle qu'il endosse dans les mystères. Rabelais ne s'attarde d'ailleurs pas sur lui : tout se passe comme si ses caractéristiques – tueur sanglant, comique agressif – étaient topiques. La connotation carnavalesque du personnage prépare également le lecteur au monde inversé évoqué dans le chapitre suivant, l'enfer décrit par Epistémon se révélant le *locus amœnus* des Champs Élysées²⁶¹. Comme lors des scènes de torture dans les mystères, le but recherché par Riflandouille n'est donc pas atteint puisque, s'il détruit le corps de son ennemi, il permet à l'âme d'Epistémon de pénétrer dans l'au-delà, puis, comme le Christ, d'en revenir en ressuscitant. L'écriture rabelaisienne joue de la polysémie de ce type en le faisant circuler dans d'autres épisodes. Dans le *Quart Livre*, Riflandouille n'appartient plus au camp hostile aux Pantagruélistes ; mais, abandonnant les traits du soldat-bourreau, de l'Autre menaçant qu'il incarne dans les mystères et dans l'occurrence commentée, il se positionne cette fois au côté de Frère Jan lors de la lutte contre les Andouilles²⁶². Sa violence n'est plus considérée comme néfaste, puisque la créature, répondant parfaitement aux promesses de son nom (« Riflandouille rifloit Andouilles [...] »), participe à la victoire du moine²⁶³. La plasticité de ce personnage montre bien que la matière romanesque se régénère sans cesse des composants que d'autres écritures ont revêtus d'une certaine polysémie. Par ailleurs, au début du chapitre XXXVII du *Quart Livre*, les signifiants « Riflandouille » et « Tailleboudin » soutiennent la réflexion sur l'onomastique menée par Rabelais dans ses textes. Formés sur le même modèle, à partir de la fusion d'un verbe véhiculant l'idée de violence et d'un substantif évocateur de la cuisine grasse, les sobriquets donnés aux deux colonels s'inscrivent idéalement dans un contexte similaire à la rivalité entre Charnau et Caresme et ont, à l'instar de Tripet, une valeur prédictive :

— La denomination, dist Epistemon à Pantagruel, de ces deux vestres coronelz Riflandouille et Tailleboudin en cestuy conflict nous promet asceurance, heur, et victoire, si par fortune ces Andouilles nous vouloient oultrager²⁶⁴.

²⁶⁰ Pour la signification du verbe « rifler », voir Rigolot, « Dichotomie épistémologique chez Rabelais », *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance, op.cit.*, note 39, p. 101.

²⁶¹ *Pantagruel*, cha. XXX, p. 322 : « Et là commença à parler, disant. Qu'il avoit veu les diables, avoit parlé à Lucifer familièrement, et fait grand chere en enfer. Et par les Champs Elisées. Et asseuroit davant tous que les diables estoient bons compaignons. ».

²⁶² Voir Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age : hérétiques, sorcières et marginaux, op.cit.*, p. 109-114, ainsi que l'exemple du *Quart Livre* déjà cité à la page 60 du présent mémoire. *Quart Livre*, cha. XXXVII, p. 624.

²⁶³ *Ibid.*, cha. XLI, p. 635, pour la citation. À cette même page, l'apparition inopinée d'un monstre merveilleux met fin à la débâcle andouillique. La défaite des Andouilles n'est donc pas totale.

²⁶⁴ Charnau (ou Carnage) est représenté chez Rabelais par les Andouilles, Caresme par Quaresmeprenant. *Ibid.*, cha. XXXVII, p. 625, pour la citation.

De nouveau, au chapitre XLI, la redondance sonore de leur nom avec l'action qu'ils exercent retranscrit le caractère brutal et mécanique du carnage²⁶⁵. De telles « dénominations » évacuent par le rire le tragique du massacre andouillique qu'elles prédisent. Outre ce couple maléfique, la figure du bourreau est parfois incarnée chez Rabelais par des silhouettes rapides, présentes sur les scènes de théâtre et probablement choisies pour leurs noms évocateurs.

Dans *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur* de la bibliothèque Sainte-Geneviève, datant approximativement du milieu du XIV^e siècle, un dénommé Marquin a pour mission de flageller et de crucifier Jésus-Christ²⁶⁶. Dans *Gargantua*, un certain Marquet, présenté comme le « grand bastonnier de la confrairie des fouaciers », attire à lui Forgier en lui faisant croire qu'il lui donnera de la fouace²⁶⁷. Insouciant, le berger de Gargantua s'approche et Marquet en profite pour le frapper avec son fouet :

Lors Forgier en toute simplese approcha tirant un unzain de son baudrier, pensant que Marquet luy deust deposcher de ses fouaces, mais il luy bailla de son fouet à travers les jambes si rudement que les nouz y apparissoient [...] ²⁶⁸.

L'accessoire, les gestes de Marquet ainsi que son nom présentent une ressemblance frappante avec ceux du personnage de mystère. Mais la réécriture correspond sans doute plutôt ici, comme nous l'avons déjà montré, à une combinaison de motifs dont Rabelais mêle et démêle les sens possibles. Car, dans la *Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme*, Marquet est cette fois l'un des capitaines de Caresme vaincu par l'armée de Charnau²⁶⁹. Or, c'est un scénario similaire qui apparaît dans le roman rabelaisien, puisque, aidé par des métayers et des bergers qui l'ont entendu crier, Forgier prend sa revanche sur son ennemi : Marquet est blessé et les fouaciers, comparables aux complices de Caresme dans la pièce, retournent à Picrochole sans leur marchandise. Plutôt que de mettre l'accent sur une éventuelle filiation entre ces textes, on peut peut-être davantage insister sur les reconfigurations diverses de la polysémie d'un personnage qui les lie et dont le nom programme encore une fois un certain type de comportement. En effet, « Marquet » peut apparaître comme une forme substantivée du verbe *merchier* ou *marquer* qui signifie, en moyen français, « Rendre reconnaissable [...] au moyen

²⁶⁵ *Ibid.*, cha. XLI, p. 635 : « Riflandouille rifloit Andouilles : Tailleboudin tailloit Boudins. ».

²⁶⁶ *Le Mystère de la Passion Notre Seigneur : du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, éd. Graham A. Runnalls, Genève/Paris, Droz/Minard (« Textes littéraires français » ; 206), 1974. Pour la datation, voir p. 26. La flagellation est rapportée par les didascalies à la page 183 entre les vers 2317 et 2318 : « *Marquin déchire la robe rouge de Jésus, et commence à le fouetter.* ».

²⁶⁷ *Gargantua*, cha. XXV, p. 74.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Dans le jeu de carnaval, Marquet a les yeux recouverts d'œufs et ne peut plus se défendre. Aubailly (éd.), *La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme, Deux Jeux de carnaval*, *op.cit.*, p. 52, v. 837-840.

d'une marque, d'un signe »²⁷⁰. Or, le bâtonnier est présenté à la fois comme celui qui laisse sa trace sur le corps d'autrui et comme celui dont le corps blessé est à l'origine de la colère de Picrochole et du déclenchement de la guerre entre les deux rois²⁷¹. Si le nom informe sur la fonction et le destin de ce personnage, il est aussi le lieu d'un renversement farcesque. À l'image de Tripet étripé, le « grand bastonnier » reçoit un coup de « tribard », c'est-à-dire de bâton, objet très souvent utilisé lors des représentations de farces²⁷². Outre les effets comiques et les apports stylistiques liés au type des bourreaux chez Rabelais, leurs fréquentes mésaventures ont également des vertus didactiques et morales, la punition venant sanctionner les fauteurs de troubles. Féroces, risibles et idiots, leur volonté de fuir devant le danger trahit leur lâcheté, point commun qu'ils partagent avec les francs-taupins ou les francs-archers²⁷³.

III.B.2. Le type théâtral des francs-archers ou des francs-taupins

La milice des francs-archers a été mise en place au cours du XV^e siècle par Charles VII pour maintenir l'ordre dans les campagnes et pour soutenir l'armée régulière du royaume de France dans sa lutte contre les Anglais. Très vite, la réputation de ces réservistes s'est dégradée. Leur armée désorganisée était composée de soldats indisciplinés, rustres, accusés de viols et de pillages. La littérature, notamment à travers des farces ou des monologues dramatiques, s'est rapidement emparée de ces figures en les rapprochant du type du *miles gloriosus* ou soldat fanfaron. Un cycle de pièces a cristallisé leurs traits, notamment sous les noms de Thevot et Colin. Dans une farce du début du XVI^e siècle ainsi intitulée, Thevot attend le retour de son fils Colin parti en guerre contre les Turcs²⁷⁴. De retour chez lui, ce dernier se vante de ses faits de guerre ; mais ses exploits ne sont, en réalité, que des méfaits sans envergure : par exemple, il a volé une poule à une vieille femme qui, malgré son âge, est parvenue à le mettre en déroute. Il a aussi laissé échapper la jument de son père et arrêté un pèlerin en pensant qu'il s'agissait d'un sarrasin. Plusieurs fragments de farces mettant en scène le ridicule des deux protagonistes nous sont parvenus²⁷⁵.

²⁷⁰ DMF. La notion d'« empreinte » est centrale dans la plupart des définitions données au verbe *merchier*. Le sens adjectival « Faire des marques à qqn, faire subir des vexations à qqn, exercer des représailles contre qqn » est attesté à l'époque de Rabelais qui semble le convoquer au chapitre XXV de *Gargantua*.

²⁷¹ Dans le passage que nous avons retranscrit, le romancier insiste sur les stigmates laissés par le coup porté par Marquet, la forme des nœuds du fouet qu'il utilise restant en effet imprimée sur les jambes de Forcier. Voir *Gargantua*, cha. XXV, p. 74.

²⁷² *Ibid* pour la présence du terme « tribard » signifiant « trique ». Voir la note de bas de page de Mireille Huchon.

²⁷³ Après avoir brutalisé Forcier, Marquet cherche immédiatement à s'enfuir. *Ibid*.

²⁷⁴ Koopmans (éd.), *Thevot et Colin, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 97-108 et page 107 pour la datation.

²⁷⁵ Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 374), 1989, tome V, p. 163-188 pour la présentation des différents fragments.

Chez Rabelais, « Thevot » est cité à deux reprises, mais, tout en faisant référence au type théâtral que ce nom évoque, ses mises en scène suggèrent d'autres formes d'ironie. Dans *Pantagruel*, il apparaît dans un des titres des livres imaginaires de la bibliothèque de Saint Victor : « Francopinus *de re militari cum figuris Tevoti* », à la suite de celui portant sur le franc-archer de Baignolet, « *Stratagemata Francarchieri de Baignolet* »²⁷⁶. Cette proximité n'est pas étonnante, les deux mentions renvoyant à un même type de personnages, celui des soldats-fanfaron. En revanche, la manière dont Rabelais travaille le motif est remarquable et suggère qu'autre chose se joue avec ces références. La formulation du premier titre latinise comiquement « franc-taupin » et « Thevot ». Le procédé est fréquent dans le catalogue rabelaisien car il vise à moquer le mauvais latin que les humanistes associent à la scolastique médiévale, à la Sorbonne et aux intellectuels – notamment Béda que le romancier honnit – peints comme d'incultes et grossiers personnages qui passent leur temps à lire des ouvrages inutiles²⁷⁷. À l'instar des francs-taupins, qui ne sont pas considérés comme de vrais soldats, les théologiens ne seraient donc, avec leur prétendu savoir, que des imposteurs qui trompent les fidèles et pillent le bien public. Les cibles de la satire rabelaisienne complexifient en réinvestissant d'un sens polémique les incarnations théâtrales de l'incompétence et de la lâcheté militaire.

Dans le *Tiers Livre*, Panurge lui-même tend à prendre les traits des types burlesques qu'il tournait auparavant en ridicule. Significativement, c'est dans sa bouche que l'allusion à Thevot et au soldat fanfaron resurgit lorsqu'il tente de démontrer à Pantagruel que la braguette constitue la partie la plus importante de l'équipement militaire. Émaillant son argumentation de jeux de mots, il déclare :

[...] « Saulve Tevot le pot au vin », c'est le cruon. Il fault dire, « Saulve Tevot le pot au laict », ce sont les couilles : departez tous les diables d'enfer²⁷⁸.

Dans cette expression, le soudard donne lieu à la création de proverbes ou de chansons paillardes²⁷⁹. Chez Rabelais, son nom s'intègre donc à des formes figées de natures diverses,

²⁷⁶ *Pantagruel*, cha. VII, p. 237. Mireille Huchon traduit le premier titre de la manière suivante : [Franc Taupin, de l'art militaire, avec les figures de Tévoit.], note de la page 237. Le second, italianisé par Rabelais, se reformule aisément : [Stratagème du franc-archer de Baignolet.].

²⁷⁷ Sur l'hostilité de Rabelais vis-à-vis de Béda et des moines de Saint-Victor, voir *Notes et variantes*, p. 1260. Dans le chapitre qui précède celui consacré au catalogue de la librairie de Saint-Victor, Rabelais ridiculise l'écolier limousin, une autre figure en lien avec la scolastique. *Pantagruel*, cha. VI, p. 232-235.

²⁷⁸ *Tiers Livre*, cha. VIII, p. 375.

²⁷⁹ La répétition de l'expression « Saulve Tevot », semblable à un refrain, ainsi que la grossièreté des propos de Panurge autorisent ce rapprochement.

titres ou locutions, ce qui nous rappelle inéluctablement l'inefficacité et l'inaction de ce type de soldats qui, paralysés par la peur, n'osent affronter le danger. Cet extrait, qui apparaît comme un indicateur culturel, pourrait également bien mettre à jour certains traits de caractère de Panurge, tout comme sa référence au franc-archer de Baignolet au sein du *Quart Livre*²⁸⁰.

Ce dernier a donné lieu, au XV^e siècle, à un monologue dramatique alors attribué à François Villon, dans lequel un soldat fait étalage de ses exploits avant de prendre peur à la vue d'un gendarme, qui s'avère n'être finalement qu'un épouvantail²⁸¹. Dans *Pantagruel*, Epistémon évoque la présence de ce célèbre personnage en enfer :

« Je veiz le franc archier de Baignolet qui estoit inquisiteur des heretiques. Il rencontra Perceforest pissant contre une muraille en laquelle estoit painct le feu de saint Antoine. Il le declaira heretique, et le eust faict brusler tout vif, n'eust esté Morgant qui pour son *proficiat* et aultres menuz droictz luy donna neuf muys de biere. »²⁸².

En rapprochant les figures diamétralement opposées que sont le lâche franc-archer et le preux Perceforest, tous les deux issus de la littérature médiévale mais renvoyant à des registres très différents, le romancier joue des inversions²⁸³. Le piètre soldat exerce une fonction sociale élevée, alors que le chevalier épique appartient désormais à une frange marginale de la société. Le franc-archer, généralement associé aux péchés et aux débordements, est chargé de rétablir l'ordre chrétien, tandis que le geste « hérétique » et grotesque de Perceforest, s'oppose aux valeurs courtoises qui lui sont ordinairement rattachées. Cette rencontre improbable crée par conjonction un effet de surprise et participe, dans un esprit de parodie, à l'élaboration d'une esthétique carnavalesque. D'ailleurs, Myriam Marrache-Gouraud suggère que dans ce passage la logique de renversement touche même les Pantagruélistes, relégués au second plan²⁸⁴. En intégrant le type du soudard, vulgarisé par le théâtre comique des XV^e et XVI^e siècles, à des situations variées, Rabelais lui donne un nouveau potentiel comique.

²⁸⁰ Panurge prononce à plusieurs reprises le nom du franc-archer. Voir notamment *Quart Livre*, cha. LV, p. 668.

²⁸¹ Anatole Montaiglon (de) et Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (éd.), *Farce nouvelle du Franc Archier de Baignolet, Ancien théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille*, Paris, P. Jannet (« Bibliothèque elzévirienne »), 1854, tome II, p. 326-337.

²⁸² *Pantagruel*, cha. XXX, p. 326.

²⁸³ Avec les mentions de Perceforest et du Franc-Archer de Baignolet, le monde du théâtre côtoie l'univers romanesque.

²⁸⁴ Myriam Marrache-Gouraud écrit : « Les anti-héros sont donc mis en scène ensemble pour damer le pion aux héros en titre. La littérature populaire unit ses forces pour prendre sa revanche sur l'épopée, c'est une nouvelle fonction dévolue à Epistémon, fonction héroï-comique en quelque sorte, destinée à redorer le blason des héros dits vulgaires. ».

Myriam MARRACHE-GOURAUD, « Hors toute intimidation » : *Panurge ou la parole singulière, Études rabelaisiennes*, dir. Marie-Luce Demonet, 2003, tome XLI, p. 350.

Ce dernier use parfois d'une autre stratégie référentielle, puisque le type du franc-archer y cède des épisodes de pillages ratés, similaires à ceux mis en scène dans les farces ou évoqués dans les monologues. Ainsi, après avoir perdu du terrain sur l'armée de Gargantua, Picrochole bat en retraite, tombe de son cheval et tue l'animal dans un excès de colère. Pour poursuivre son chemin, il tente vainement de ravir un âne à des meuniers qui le ruent de coups et lui ôtent ses vêtements²⁸⁵. Cette tentative de vol brutalement avortée, qui est un indice clair de la bêtise de Picrochole, rappelle le forfait commis par Colin dans la pièce *Thevot et Colin* : le vol de la poule et la monture échappée dans la farce font écho au vol de l'âne chez Rabelais²⁸⁶. C'est à partir de cette mésaventure que l'ennemi de Gargantua se transforme définitivement en personnage farcesque. Pour remplacer l'uniforme royal, les meuniers l'ont en effet recouvert d'une « sequenye », habit particulièrement signifiant, car il est habituellement porté par des personnes soignant les chevaux²⁸⁷. Le changement forcé de costume met en valeur la nature théâtrale du souverain et, marquant le dénouement de la farce picrocholine, semble entraîner son éviction définitive du roman²⁸⁸.

III.B.3. Le type théâtral des diables

Évoqués par Frère Jan et surtout par Panurge, les diables, figures familières des mystères, sont très souvent représentés dans l'ensemble de l'œuvre rabelaisienne, en particulier dans les deux derniers romans. Dès *Pantagruel*, Panurge raconte ses périples guerriers en Turquie où il dit avoir été fait prisonnier par un « Baschaz » et condamné à rôtir embroché au-dessus des flammes, à la manière d'un martyr chrétien²⁸⁹. L'astucieux Panurge parvient à tourner la situation à son avantage en mettant le feu à la paille de son bourreau endormi, provoquant ainsi un gigantesque incendie. À la vue de sa demeure calcinée, le pacha invoque les diables :

Puis voyant mon Baschaz, que le cas estoit desesperé, et que sa maison estoit bruslée sans remission, et tout son bien perdu : se donna à tous les diables, appellant Grilgoth, Astarost, Rappallus et Gribouillis par neuf foyes²⁹⁰.

²⁸⁵ *Gargantua*, cha. XLIX, p. 131-132.

²⁸⁶ Koopmans (éd.), *Thevot et Colin, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 99, v. 95-100.

²⁸⁷ *Gargantua*, cha. XLIX, p. 132, note de bas de page de Mireille Huchon : « souquenille ».

²⁸⁸ *Ibid.* Le narrateur reste très évasif quant au devenir de Picrochole qui, après sa débâcle, n'apparaîtra plus dans les romans rabelaisiens.

²⁸⁹ *Pantagruel*, cha. XIII, p. 263-267 pour le récit de Panurge.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 265.

Les noms cités évoquent des rôles bien connus de mystères mais leur mise en scène énumérative introduit un jeu sur les signifiants, ce qui rend la scène encore plus divertissante. « Grilgoth », « Gribouillis » font entendre la racine « gril » qui désigne à la fois un « Ustensile de cuisine composé de petites barres métalliques parallèles servant à rôtir la viande » et un « Instrument de torture »²⁹¹. De même, le nom de l'inférieur « Astarost » laisse transparaître le substantif « rost », signifiant « Broche à rôtir, gril » et peut aussi métaphoriquement renvoyer au fait de « Recevoir des coups »²⁹². Chaque invocation du pacha contribue donc à le ridiculiser. En outre, sa connivence avec les diables auxquels il se "donne" joue sur l'assimilation habituelle de l'hérétique – c'est-à-dire du non-chrétien – et du diabolique, évoquée dès le début du chapitre²⁹³. Dans les drames religieux comme chez Rabelais, les ministres de Lucifer sont associés à un rire cathartique qui apprivoise la crainte de la damnation par la ridiculisation des agents du mal. Mais si les diableries de théâtre appartiennent de fait aux ressources du comique rabelaisien, comme on a pu le constater, certains diables échappent à la typification spectaculaire comme aux jeux de mots. Le cas le plus patent de la reconfiguration rabelaisienne d'un diable théâtral n'est autre, bien sûr, que Pantagruel.

Les critiques ayant travaillé sur Rabelais et le théâtre médiéval ont généralement évoqué l'étonnant transfert de la scène vers le roman de Pantagruel, diable chargé de déverser du sel dans le gosier des ivrognes. La silhouette de ce démon facétieux est mise en scène dans *Le Jeu Saint Loÿs* et dans le *Mystère des Actes des Apôtres*, pièces datant toutes les deux des années 1470²⁹⁴. Mais son nom substantivé est aussi régulièrement évoqué dans le théâtre comique des XV^e et XVI^e siècles. Dans la *Sottie du roi des Sots*, Sottinet emploie le nom du futur géant rabelaisien pour désigner la maladie de gorge à l'origine du mutisme de Guippelin²⁹⁵. La rime suffisante entre « panthagruel » et l'adjectif « cruel » qui pourrait insister sur la violence du démon en atténue pourtant le sens, le « panthagruel » n'étant pas aussi « cruel » que ne le laisse penser l'état du patient :

SOTTINET

²⁹¹ DMF.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Pantagruel*, cha. XIII, p. 263. Panurge emploie l'expression « ces diables de Turcs ».

²⁹⁴ Voir Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 28 ; De Felice de Neufville, *Rabelais, le théâtre et la tradition : troisième étude sur le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, op.cit., p. 13 ; Le Cadet, « Les mystères dans *Pantagruel* », *Inextinguible Rabelais*, art.cit., p. 168. Selon Nicolas Le Cadet, le *Mystère des Actes des Apôtres* de Gréban et le *Jeu Saint Loÿs* auraient été composés vers 1470. Son article, qui traite aussi des diables, fournit des informations au sujet des mystères mentionnés et peut-être lu en complément du présent mémoire.

²⁹⁵ Koopmans, Bouhaïk-Gironès et Lavéant (éd.), *Sottie du roi des Sots, Recueil des sotties françaises*, tome I, op.cit., p. 78, vers 210. Pour la datation de cette pièce antérieure à *Pantagruel*, voir p. 59.

Il a doncques quelque autre mal.
A-il point le panthagrue ?

LE ROY DES SOTZ
On ne l'a jamais si cruel
Qu'il garde de parler aux gens. (v. 209-212)²⁹⁶.

La même rime surgit dans la *Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme* lorsque Charnau accuse Caresme d'altérer ses fidèles sujets :

CHARNAU
[...] C'est Caresme le trop cruel
Mesmement pour gens gravelleux
Car il faict le pentagrue
A tous mes notables beuveulx. (v. 93-96)²⁹⁷.

Quoiqu'assez discret, le diabolique Pantagruel circule donc d'une écriture théâtrale à l'autre, son singulier pouvoir l'associant à la boisson et à la culture carnavalesque, comique et parodique que le moyen français appelle « joyeuse »²⁹⁸. Outre cet univers dont il était familier, Rabelais a aussi peut-être été sensible aux sonorités évocatrices de ce nom de personnage, à sa polysémie et à l'ivresse que le diable est supposé provoquer. L'enivrement peccamineux, s'il est poussé jusqu'à l'ivrognerie, peut aussi métaphoriser la soif de connaissances que recherchent les humanistes et les évangélistes. C'est sans doute en jouant sur ce double sens qu'Alcofrybas Nasier note, qu'au moment de la naissance de Pantagruel, l'humanité assoiffée, comme plongée dans un état prolongé de carême, est menacée d'extinction²⁹⁹. En venant au monde, Pantagruel, le « dominateur des alterez », le disciple de Carnaval, apporte à nouveau l'abondance et met fin à une triste période de pénurie, correspondant aussi bien à une privation alimentaire que spirituelle³⁰⁰.

L'origine diabolique du géant, sans doute liée à des incarnations théâtrales, fait aussi signe vers un double romanesque avec lequel Pantagruel partage de nombreux traits. Il s'agit de Merlin, un personnage éponyme d'un roman du XIII^e siècle attribué à Robert de Boron et qui est aussi l'un des protagonistes des cycles du Graal, du *Lancelot* et du *Tristan* en prose que

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁹⁷ Aubailly (éd.), *La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme, Deux Jeux de carnaval*, *op.cit.*, p. 8-9.

²⁹⁸ La circulation du mot « Pantagruel », nom commun ou nom de personnage, suggère l'existence d'un réseau intertextuel, étayant ainsi une hypothèse de Jelle Koopmans que nous avons déjà exposée.

²⁹⁹ *Pantagruel*, cha. II, p. 222-224.

³⁰⁰ Pour l'expression « dominateur des alterez », voir *ibid.*, p. 224. Au moyen d'une longue énumération, Rabelais cite tous les mets qui sortent du ventre de Badbec avant la naissance de Pantagruel. *Ibid.*

le roman rabelaisien parodie en partie³⁰¹. Les naissances de ces deux personnages sont en effet toutes les deux liées à un malheur : Badebec, la mère de Pantagruel, meurt à la suite de son accouchement et Merlin est le fruit d'une union scandaleuse entre un incube et une femme pieuse³⁰². Les deux auteurs insistent aussi sur la pilosité des nouveau-nés : le fils de Gargantua est « [...] tout velu comme un Ours [...] » et les sages-femmes prennent peur à la vue de Merlin « [...] plus velu et plus poilu que tous les enfants qu'elles avaient vus. »³⁰³. Malgré leur apparente animalité, point commun qui les rattache au monde sauvage et infernal, ils ont tous les deux hérité d'une part divine et sont promis à un destin hors-norme³⁰⁴. Toutefois Pantagruel, qui n'a plus du diable que le nom, est un personnage nettement moins ambigu que ne l'est le magicien.

En effet, dès le début du roman de 1532, Rabelais semble prendre ses distances vis-à-vis d'éventuels modèles. En abandonnant les chaînes qui le reliaient à son berceau, le héros s'affranchit de l'origine maléfique suggérée par son nom. Les chaînes de fer sont ainsi vouées à retourner en enfer :

Parquoy craignant Gargantua qu'il se gastast, fist faire quatre grosses chaines de fer pour le lier [...]. Et de ces chaines en avez une à la Rochelle, que l'on leve au soir entre les deux grosses tours du havre. L'autre est à Lyon. L'autre à Angiers. Et la quarte fut emportée des diables pour lier Lucifer qui se deschainoit en ce temps là à cause d'une colicque qui le tormentoit extraordinairement [...]³⁰⁵.

La métaphore du déliement, signe de la protection que le futur roi donnera aux hommes et peut-être de sa libération par le romancier, est particulièrement suggestive. Rabelais transforme radicalement le diable de mystère en modifiant à la fois son apparence et sa personnalité. Diablotin devenu géant, Pantagruel est placé d'emblée au-dessus des autres êtres humains par

³⁰¹ Robert de BORON, *Merlin : roman du XIII^e siècle*, présenté, traduit et annoté par Alexandre Micha, Paris, Flammarion (« G.F. » ; 829), 1994.

³⁰² *Pantagruel*, cha. III, p. 225. Merlin a été conçu lors d'un viol. Sa mère, qui a longtemps tenté de résister au diable en suivant les conseils d'un prêtre, oublie un soir les prescriptions de ce dernier et laisse involontairement pénétrer l'incube dans son lit. Voir le début de *Merlin*.

³⁰³ *Pantagruel*, cha. II, p. 224. Robert de Boron, *Merlin : roman du XIII^e siècle*, *op.cit.*, p. 40.

³⁰⁴ Dans l'ouvrage référencé ci-dessous, Élyse Dupras fournit une description détaillée des diables auxquels Pantagruel et Merlin ressemblent physiquement.

Élyse DUPRAS, *Diables et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz (« Publications romanes et françaises » ; 243), 2006, p. 41-46.

Pantagruel domine par sa taille le genre humain et incarne, d'une certaine manière, la grandeur divine. Merlin paraît plus vieux que les enfants de son âge et possède de ce fait un savoir que les autres n'ont pas. Les deux personnages sont voués à un destin hors du commun, comme le soulignent les exemples suivants : « [...] Notre-Seigneur qui sait tout ne voulut pas que la faute de la mère pût nuire à l'enfant : il lui donna la faculté de connaître l'avenir. » ; « « Il est né à tout le poil, il fera choses merveilleuses, et s'il vit il aura de l'eage. » ». Robert de Boron, *Merlin : roman du XIII^e siècle*, *op.cit.*, p. 40 et *Pantagruel*, cha. II, p. 224.

³⁰⁵ *Ibid.*, cha. III, p. 228.

sa taille, même si, à l'image de Dieu qui s'est fait homme en la personne de Jésus-Christ, il retrouve, dans le *Tiers Livre*, une dimension humaine. D'abord admiré pour son intelligence et l'étendue de son savoir, Pantagruel incarne ensuite des valeurs évangéliques et stoïques tendant ainsi de plus en plus vers la perfection³⁰⁶. Incarnation d'une ivresse physique devenue essentiellement spirituelle, le petit démon transformé en héros salvateur passe avec Rabelais des ténèbres à la lumière, comme si ce dernier avait voulu se jouer du diable. Le « dominateur des alterez » assouvit sa soif de connaissances, suit le chemin de la sagesse et entraîne le lecteur dans son sillage.

Nous avons précédemment constaté qu'en inscrivant dans ses romans des références au théâtre médiéval Rabelais mettait en place une sorte de double jeu : l'un destiné à satisfaire un lecteur qui resterait à la surface du texte et l'autre s'adressant à des personnes plus informées. Le travail sur des personnages circulant sur les scènes des XV^e et XVI^e siècles offre de ce point de vue un terrain d'enquête particulièrement riche. Certes, les capitaines de guerre, Tripet, Marquet, Riflandouille et Tailleboudin ressemblent fortement aux bourreaux des mystères ou aux combattants des jeux de carnaval et portent des noms très similaires à ceux-ci ; cependant, la mise en parallèle de différents "champs d'énoncés", le théâtre et le roman, met en valeur la richesse du processus de création rabelaisien. Le nom porté par un type peut être resémantisé : il donne en effet l'occasion de nouveaux jeux sur la langue, détermine un destin ou annonce la tonalité d'un épisode.

Le personnage semble au cœur de ce processus de transformation, et ce, pour au moins trois raisons : Rabelais peut s'appuyer sur un matériau préexistant en exploitant la polysémie, à l'instar du type des bourreaux ; il peut travailler des résurgences en reprogrammant plus nettement les traits d'une figure traditionnelle, à l'image de Riflandouille ; il peut enfin sélectionner un personnage connu, comme Pantagruel, en le redessinant complètement. Les personnages de théâtre participent, de ce fait, à une théâtralisation générale des personnages du roman rabelaisien, qui apparaissent à la fois comme des types reconnaissables et comme des figures singulières. Les figures passées par la scène trouvent dans le récit un dynamisme différencié : les anti-héros caractérisés par leur violence et leur ridicule restent assez stables car leur caractère reconnaissable permet caricature, satire, dénonciation et joue sur la connivence

³⁰⁶ Pantagruel résout l'inextricable conflit qui oppose les seigneurs Baisecul et Humevesne. *Ibid.*, cha. XIII, p. 260-262. Thaumaste admire le géant et vient d'Angleterre pour s'entretenir avec lui. *Ibid.*, cha. XVIII, p. 281-285. Dans le *Tiers Livre*, la tempérance, le calme, la posture dogmatique de Pantagruel contrastent avec l'inconstance, l'exubérance et l'indécision de Panurge.

crée par une culture partagée ; les héros, qui transmettent par exemple des valeurs humanistes et évangéliques, changent plus radicalement et continuent à se transformer ensuite au sein de l'œuvre narrative.

Nous souhaiterions désormais poursuivre notre enquête en nous intéressant aux résurgences, dans les romans rabelaisiens, d'un célèbre personnage de théâtre, Pathelin.

QUART CHAPITRE : RABELAIS, *PATHELIN* ET LE LANGAGE

Dans son article inaugural sur "Rabelais et le théâtre", Gustave Cohen n'a pas manqué de faire remarquer l'importance que prenait *La Farce de Maître Pathelin* dans l'œuvre rabelaisienne :

Une place toute particulière, une place d'honneur revient à la célèbre farce de Patelin. Rabelais en est véritablement hanté, les allusions se retrouvent si nombreuses que je ne suis pas sûr de n'en avoir point laissé échapper³⁰⁷.

Parmi toutes les farces qui sont parvenues jusqu'à nous, elle est sans conteste celle qui a le plus retenu notre attention. Maintes fois rééditée entre 1485 et 1550 et traduite en latin sous le nom de *Veterator*, son succès a semble-t-il été immédiat³⁰⁸. Cette incontestable célébrité s'est toutefois doublée avec le temps d'un paradoxe car de nombreuses zones d'ombre subsistent quant à sa paternité, sa provenance et sa date de composition. Représentée pour la première fois aux alentours des années 1460-1470, elle est l'œuvre d'un auteur anonyme, sans doute un basochien d'origine normande ou parisienne³⁰⁹. Riche de 1600 vers octosyllabiques aux rimes très travaillées, cette pièce atypique, parfois considérée comme « notre première comédie », se distingue des autres farces par sa longueur et sa structure complexe³¹⁰. Nous en rappellerons

³⁰⁷ Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 52.

³⁰⁸ De très nombreuses farces du XV^e siècle, qui étaient uniquement destinées à la scène, n'étaient pas retranscrites. Dans l'ouvrage référencé ci-dessous, qui nous servira de recueil de référence, André Tissier a retracé l'historique des différents manuscrits de *La Farce de Maître Pathelin* dont nous avons aujourd'hui conservé la trace (p. 30). Dans le cadre de notre travail, nous nous appuyerons sur l'un d'entre eux édité par Le Roy et Levet (1485-1489), désigné par Tissier sous la mention « Texte II ». Il semblerait que Mireille Huchon ait également établi ses *Notes et variantes* à partir de cette version.

André TISSIER (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 432), 1993, tome VII.

³⁰⁹ Selon les commentateurs de la pièce, « la grant froidure », évoquée au vers 245, renverrait à l'hiver 1464. Plusieurs études, notamment d'ordre linguistique, ont été menées, mais n'ont pas permis d'identifier avec certitude l'auteur de la farce et sa localisation. *Ibid.*, p. 151-165.

³¹⁰ Plusieurs chercheurs et écrivains ont effectué le rapprochement entre *La Farce de Maître Patelin* et une comédie.

Michel ROUSSE, « « Pathelin » est notre première comédie », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, SEDES-CDU, 1973, p. 753-758.

Pathelin constitue une exception car la longueur d'une farce excède rarement les 500 vers. Toutefois comme l'ont fait remarquer les critiques, différentes parties reposant sur des actions, bien visibles dans la pièce, apparaissent tous les 500 vers. *Pathelin* ne serait par conséquent pas composé d'une mais de trois farces. Voir Jean Dufournet et Michel Rousse (éd.), *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, Paris, Champion (« Collection Unichamp » ; 13), 1986, p. 88-93. Tissier évoque quant à lui un découpage en trois temps mis en évidence par des pauses. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 171-172.

brièvement l'intrigue.

Maître Pierre, un avocat désargenté, ou du moins prétendant à ce titre, se rend dans une foire pour acheter de l'étoffe. Il y rencontre un marchand cupide, Guillaume Jousseaulme, qu'il parvient à duper une première fois en le convainquant de lui faire crédit³¹¹. Quelques heures plus tard, lorsque le drapier arrive chez son client pour réclamer son dû et manger l'oie qui lui avait été promise, il le découvre alité et bien mal-en-point. En réalité, Pathelin feint la maladie en simulant un délire et, avec la complicité de sa "femme" Guillemette, réussit à faire douter le marchand quant à l'identité de son acheteur³¹². Revenu près de son étal, Guillaume est fort mécontent car au vol du drap s'ajoute le meurtre de ses brebis. Il assigne son berger à comparaître devant un tribunal. Pour assurer sa défense, Thibault l'Aiglelet s'adresse à Maître Pierre qui lui propose de mettre en place un stratagème. Lors du procès, étonné et troublé par la présence de Pathelin qu'il pensait souffrant, Guillaume mélange l'affaire du drap et celle des moutons, causant ainsi l'impatience du juge. Se faisant passer pour un simple d'esprit en répondant « Bée » à toutes les questions posées, Thibault est finalement acquitté et usera du même procédé pour échapper à sa dette envers Pathelin³¹³.

Certains épisodes et le protagoniste de la pièce ont particulièrement séduit le public de l'époque. Peu de temps après sa première représentation, deux réécritures de la farce ont fait l'objet de mises en scène : *Le Nouveau Pathelin* et *Le Testament Pathelin*³¹⁴. Également très appréciée au XVI^e siècle, « véritable livre de chevet » de Rabelais selon Aubailly, *La Farce de Maître Pathelin* apparaît en effet comme l'un des principaux intertextes de ses romans³¹⁵. Ce constat fait par de nombreux critiques est corroboré par le relevé des références que nous avons

³¹¹ *Ibid.*, p. 187-234, v. 1-497. Il s'agit là de la première séquence, mise en exergue par Rousse et Dufournet, suivie par quelques vers de transition correspondant au monologue du drapier qui, se parlant à lui-même devant son étal, prévoit de se rendre chez Pathelin, p. 234-235, v. 498-506.

³¹² *Ibid.*, p. 235-281, v. 507-1006. Cette deuxième ruse de Maître Pierre est une nouvelle fois suivie par un monologue du marchand qui clôt la deuxième séquence, p. 281, v. 1007-1016. Parmi les nombreux mystères qui entourent la farce, nous ne savons pas si Guillemette est véritablement la femme de Pathelin ou une prostituée.

³¹³ *Ibid.*, p. 282-338, v. 1017-1599. Il s'agit de la troisième séquence.

³¹⁴ Les deux suites de *Pathelin* ont probablement été rédigées entre 1470 et 1485. Dans *Le Nouveau Pathelin*, Maître Pierre parvient à berner un pelletier et un curé en faisant croire à l'un qu'il vient acheter de la fourrure de la part d'un prêtre et en promettant à l'autre un repas bien arrosé. Dans la lignée des œuvres de Villon, *Le Testament Pathelin* raconte les derniers instants de la vie de Pathelin. Peu de temps avant sa mort, ce dernier formule ses dernières volontés dans un curieux testament et se confesse d'une drôle de manière. Pour faire référence à ces deux farces, nous nous baserons sur les retranscriptions en vers de l'édition référencée ci-dessous. André TISSIER (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 441), 1994, tome VIII.

³¹⁵ L'expression d'Aubailly figure dans l'introduction de l'édition qu'il propose des farces sur Pathelin. *La Farce de Maître Pathelin et ses continuations*, éd. Jean-Claude Aubailly, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (« Bibliothèque du Moyen Âge ; 4 »), 1979, p. 6. Comme je l'ai déjà souligné dans ce mémoire, les pièces auxquelles se réfère Rabelais ne lui sont pas immédiatement contemporaines, mais ont été jouées quelques décennies avant sa naissance ou pendant son enfance.

pu établir³¹⁶. Celui-ci permet également de montrer que les allusions à la pièce, insérées dans les quatre romans, s'inscrivent dans des registres de discours très différents : plaidoirie, harangue, éloge paradoxal, narration, dialogue, monologue, etc. Ce phénomène d'imprégnation prend diverses formes : citations, références explicites et implicites ou même réécritures de certains épisodes. Il s'agit très souvent d'expressions empruntées à la farce que Rabelais réutilise. Celles-ci peuvent aussi bien être convoquées par le narrateur que par des personnages de premier ou de second plan, notamment Panurge dans le *Tiers Livre*. Au-delà de ces premières observations rendues possibles par une approche quantitative, nous souhaiterions questionner cette omniprésence de *Pathelin* au sein du corpus.

Nous tenterons donc, au cours de cette enquête, de répondre à plusieurs interrogations : où et comment Rabelais introduit-il la farce dans ses livres et dans quels buts ? Comment interfère-t-elle avec sa langue romanesque ? Pour ce faire, nous serons à la fois amenée à comparer le texte dramatique avec les fictions rabelaisiennes et à commenter, dans leur contexte, certains exemples issus de ce rapprochement. Nos réflexions prendront appui sur l'une des versions de la pièce et les notes que propose Tissier dans son *Recueil de farces*, ainsi que sur divers travaux portant à la fois sur la farce et sur l'œuvre de Rabelais³¹⁷. Outre les difficultés survenues lors du simple relevé et du classement des références à *Pathelin* dans les romans, nous verrons qu'il n'est pas toujours aisé de cerner la présence de cette source théâtrale, pourtant évidente³¹⁸.

Nous montrerons d'abord que ces références sont liées à un double phénomène de figement et de régénération du langage, puis que certaines d'entre elles nous amènent à nous interroger sur la nature et la fonction de l'outil linguistique³¹⁹.

³¹⁶ Voir l'annexe 4 aux pages 154 à 157 du présent mémoire. Le relevé des références à *Pathelin* que je propose a été réalisé en grande partie à partir des *Notes et variantes* de Mireille Huchon. Il n'est pas exhaustif puisqu'il serait aisé de trouver de très nombreuses références implicites à la farce dans le texte rabelaisien. Outre Gustave Cohen, Lazare Sainéan, Omer Jodogne, Jean Plattard et Barbara C. Bowen en ont aussi dressé des listes partielles. Lazare SAINÉAN, *La Langue de Rabelais. Civilisation de la Renaissance*, Paris, E. de Boccard, 1922, tome I, p. 5.

Omer JODOGNE, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, 1955, tome IX, n°1 p. 3-14.

Jean PLATTARD, *L'Œuvre de Rabelais (Sources, Invention et Composition)*, Paris, Champion, [1910] 1967, p. 324-325.

Barbara C. BOWEN, *Enter Rabelais, laughing*, Nashville/London, Vanderbilt University Press, 1998, p. 61-62.

³¹⁷ Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.* Les ouvrages et les articles seront présentés au fur et à mesure de notre progression.

³¹⁸ Certains extraits de la pièce pourraient en effet figurer en tant qu'exemples dans différentes parties de notre plan.

³¹⁹ Nous distinguons deux sens du mot « figement ». Dans un sens courant, il renvoie à une formule très en vogue à un moment donné. Si l'expression formée perdure et s'ancre dans la langue en restant inchangée, on parlera alors de figement grammatical.

IV.A. Les références à *Pathelin* liées à un double phénomène de figement et de régénération du langage³²⁰

L'origine du mot *patelin*, substantif puis nom de personnage de théâtre, est assez obscure. Omer Jodogne et d'autres critiques ont rapproché le terme du verbe *pateler* signifiant « gazouiller », mais il correspondrait aussi à un surnom³²¹. Le terme, dont l'origine demeure incertaine, préexistait à la pièce ; celle-ci aurait donc contribué à lui donner une nouvelle impulsion sémantique. Selon le DMF, Guillaume Alexis, un des possibles auteurs de la farce, l'utilise en 1460 sous le sens de « Langage » ; il sera ensuite employé pour désigner un « Baragouin d'une amabilité trompeuse » ou une « tromperie »³²². Outre ces diverses significations, dès la fin du XV^e siècle, de nombreux termes dérivés font leur apparition. Celui de « Patelinage » se rencontre à la fois dans le *Tiers Livre* et dans le *Miracle de saint Nicolas et d'un juif*, un mystère en partie inspiré de la farce³²³. Le DMF recense également « patelineur » et « pateliner » signifiant « Tromper par d'aimables discours, séduire par des propos aimables ou flatteurs ». À la Renaissance se créent, toujours par dérivation, des mots comme « patelinoys » ou « Patelineux » présents sous la plume de Rabelais³²⁴. Hormis ces néologismes qui viennent enrichir le vocabulaire, des expressions comme « *User de Patelin* », c'est-à-dire « User d'un langage trompeur », commencent à se former³²⁵. Ce bref rappel lexical suggère que *La Farce de Maître Pathelin*, vraisemblablement en raison de son succès, a laissé son empreinte dans les romans rabelaisiens et plus généralement dans la langue du XVI^e siècle. Nous verrons ainsi que des références à la pièce sont présentes dans des titres et qu'elles prennent très souvent la forme de locutions. Nous questionnerons également le rôle que certaines d'entre elles jouent au sein de l'épisode des paroles gelées.

IV.A.1. Les références à *Pathelin* dans des titres

³²⁰ En raison du très grand nombre d'exemples potentiellement exploitables pour illustrer chaque sous-partie, seuls quelques-uns feront l'objet d'un développement.

³²¹ Jodogne, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, art.cit., p. 10-11. Un article de Grace Frank fait également le point sur les divers sens, les étymologies du mot « patelin » et de ses dérivés. Grace FRANK, « Pathelin », *Modern Language Notes*, 1941, vol. 56, n°1, p. 42-47, [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/2910968>], consulté le 23/02/2017.

³²² Pour ces différents sens, voir le DMF.

³²³ *Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460. Voir DMF.

³²⁴ Ces termes seront définis au fur et à mesure de notre enquête. *Pantagruel*, cha. IX, p. 248 ; *Tiers Livre*, cha. XXII, p. 419.

³²⁵ Voir DMF.

Dès son arrivée à Paris, Pantagruel, qui se rend à la librairie de Saint Victor, découvre un livre intitulé « *Les potingues des evesques potatifz.* »³²⁶. Inscrit dans une liste visant à ridiculiser les dogmes de l’Eglise et les membres du clergé, notamment ceux de la Sorbonne, ce titre, servant d’enseigne à un livre imaginaire, repose sur un jeu de mots possiblement emprunté à *La Farce de Maître Pathelin*. Le qualificatif « potatif » est employé à deux reprises dans la pièce dans un sens péjoratif. Il l’est une première fois par le drapier qui, sortant de chez son client, est agacé de n’avoir pu obtenir le remboursement de son drap :

LE DRAPPIER
Et cest advocat potatif
A trois leçons et trois pseaulmes,
Et ! tient-il les gens pour Guillaumes ? (v. 770-772)³²⁷

Lors du procès, ce mot figure à nouveau dans une réplique prononcée par le marchand qui se défend d’avoir confondu l’avocat véreux avec un de ses sosies :

LE DRAPPIER
Hé ! dyable, il n’a pas visaige
Ainsi potatif ne si fade ! (v. 1521-1522)³²⁸

Renvoyant à chaque fois à Pathelin dans la farce, l’adjectif peut recevoir, selon les commentateurs, des sens très différents³²⁹. Issu du verbe latin *potare* signifiant « boire », il permettrait à Guillaume de discréditer son client en le comparant à un ivrogne³³⁰. Dans *Pantagruel*, ce sens entre en correspondance avec d’autres titres de la liste évoquant les plaisirs de la table et serait un moyen ludique d’insister sur le caractère débauché des ecclésiastiques. Par rapprochement homophonique avec « putatif », le terme pourrait être synonyme de

³²⁶ *Pantagruel*, cha. VII, p. 240.

³²⁷ Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 262.

³²⁸ *Ibid.*, p. 330.

³²⁹ Chez Rabelais comme dans la farce, le terme a donné lieu à des interprétations multiples et parfois contradictoires. Sans prendre part aux querelles à propos de ce mot qui divise la critique, nous exposerons les principales hypothèses émises à son sujet en recoupant les notes fournies par Tissier avec les diverses sources référencées ci-dessous. *Ibid.*, p. 439. Dufournet et Rousse, *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, *op.cit.*, p. 37-38.

Jacques PONS, « Rabelais exégète de Pathelin – deux plaisanteries pathelinesques expliquées et amplifiées », *Bulletin de l’Association des amis de Rabelais et de la Devinière*, 1997, tome V, n°6, p. 350-351 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97616899/f40.item>], consulté le 11/03/2018.

Marc BERLIOZ, *Rabelais restitué. I, Pantagruel*, Paris, Didier Erudition (« Collection des études critiques » ; 1), 1979, p. 164-167.

³³⁰ Malgré l’adjectif « fade » renvoyant plutôt à un teint pâle et non rougeaud du visage, cette interprétation ne semble pas complètement infondée dans la mesure où le protagoniste du *Testament Pathelin* est présenté comme un homme porté sur la boisson. Voir Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VIII, *op.cit.*, p. 158, v. 77 ; p. 163, v. 137 ; p. 164, v. 145.

« supposé »³³¹. Pathelin et les évêques, considérés alors comme des imposteurs, prétendraient à des titres qu'ils ont usurpés. Le drapier sous-entendrait donc que Maître Pierre n'est pas avocat et, dans une perspective évangélique, Rabelais dénoncerait les représentants de la religion chrétienne qui s'autoproclament ministres de Dieu. D'après Tissier, « potatif » se confondait parfois à l'oral avec « portatif », un adjectif lui-même porteur de plusieurs sens. Attribué à Pathelin, il désignerait un « avocat sans cause », tandis que l'expression « *evesque portatif* » servirait quant à elle à nommer « un évêque sans juridiction épiscopale, n'ayant que le titre d'évêque, sans les revenus de sa charge »³³². En admettant que Rabelais joue sur cet amalgame entre les deux mots, l'ouvrage de la librairie de Saint Victor serait par conséquent destiné à des évêques ruinés et malpropres³³³. Les différentes manières de lire le titre se multiplient dès lors que nous prenons en compte le substantif polysémique « *potingues* »³³⁴. Les combinaisons formées par association des deux mots jouent par ailleurs sur plusieurs niveaux d'interprétation. Dans la fiction, certaines d'entre elles déterminent plusieurs horizons d'attente pour les destinataires effectifs du livre. D'autres, sans doute les plus satiriques, seront privilégiées par les lecteurs de *Pantagruel*. Les connaisseurs du théâtre médiéval y verront de surcroît une allusion plaisante à *La Farce de Maître Pathelin*, même si, chez Rabelais, le travail sur l'équivoque tend à se complexifier par l'ajout d'un élément polysémique et son insertion au sein d'une forme figée. Le titre, qui a habituellement pour fonction d'apporter une information assez précise sur un ouvrage, est mis en mouvement dans le roman et devient énigmatique en raison de la production de sens générée par les jeux de mots.

L'analyse de l'expression « *Des poys au lart cum commento* », utilisée comme titre dans *Pantagruel* et *Gargantua* et renvoyant peut-être à un vers de la farce, conduirait à la mise en exergue d'un procédé similaire portant cette fois-ci non plus sur une mais deux formes figées³³⁵.

³³¹ Ce sens proposé par Dufournet, correspond à la définition suivante donnée par le DMF : « Réputé être ce que sans doute il n'est pas ». Dufournet et Rousse, *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, *op.cit.*, p. 38.

³³² Ces deux significations nous sont données par Tissier. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 439.

³³³ Jacques Pons, qui a très précisément étudié le titre du livre de la librairie de Saint Victor, a mis en avant cette interprétation. D'après lui, le radical « pot », sur lequel est formé l'adjectif, renverrait au « pot à excréments ». Pons, « Rabelais exégète de Pathelin – deux plaisanteries pathelinesques expliquées et amplifiées », *Bulletin de l'Association des amis de Rabelais et de la Devinière*, art.cit., p. 349-351.

³³⁴ Pons, qui privilégie une interprétation scatologique, rappelle les sens mis en évidence par Lazare Sainéan qui le rapproche d'un terme languedocien « *potingo* » signifiant « drogue, médicament », lequel, à l'époque de Rabelais a pu avoir les sens de « bouillie », « matière molle ». Une autre hypothèse, issue du dictionnaire d'Oxford, en fait un mot d'origine celtique signifiant « bouillies de céréales » tout en le rapportant au mot latin « *bot- (ulus)* » se traduisant par « boyau », voire « boudin ». *Ibid.*, p. 351.

³³⁵ *Pantagruel*, cha. VII, p. 237 ; *Gargantua, Prologe de l'Auteur*, p. 6. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 260, v. 747 : « Oncq lart ès pois ne cheut si bien. ». Bien que Tissier fasse lui aussi le rapprochement entre la farce et les œuvres rabelaisiennes, nous ne commenterons pas davantage l'emploi de cette

IV.A.2. Les références à *Pathelin* sous la forme de locutions

Dans sa définition grammaticale la plus simple fournie par le TLFi, une locution correspond à un « Groupe de mots constituant un syntagme figé. »³³⁶. Commune à toutes les personnes d'une population partageant la même langue, elle se différencie du proverbe dans le sens où, n'étant lestée d'aucune autorité, son usage ne vise pas à enseigner une morale. Dans le théâtre médiéval, de nombreuses farces reposent sur l'exploitation des différents sens de ce type d'expressions³³⁷. Largement répandues dans la littérature des XV^e et XVI^e siècles, de multiples locutions employées par Rabelais le sont aussi par l'auteur de *Pathelin*³³⁸. Nous pourrions par exemple mentionner : « — Vous [...] ne dictez l'évangile. », « Nous les faisons, comme de cire. » et beaucoup d'autres encore³³⁹. Mais la plus célèbre de toutes, qui est parvenue jusqu'à nous, est sans doute « retournons à nos moutons ». Très probablement antérieure à la farce, son emploi aurait été une première fois réactivé par l'auteur de la pièce avant de l'être à nouveau par Rabelais³⁴⁰. Prononcée lors du procès par le juge pour enjoindre Guillaume de revenir à son sujet principal – à savoir la mort des brebis et non le vol du drap – cette expression souligne l'énervement du magistrat pressé d'en finir avec l'affaire qui l'occupe³⁴¹. De même, dans le *Tiers Livre*, Panurge irrité par les bavardages de ses compagnons et impatient de poursuivre l'enquête concernant son hypothétique mariage y a recours pour mettre fin au « Patelinage »

expression. Il faut toutefois noter que, dans le *Tiers Livre*, Rabelais ne la convoque pas en tant que titre, mais qu'il l'intègre à une comparaison : « Là (Dendin) je me trouve à propous, comme lard en poys. ». *Tiers Livre*, cha. XLI, p. 481.

³³⁶ Voir TLFi.

³³⁷ Par exemple, dans la farce des *Femmes qui apprennent à parler latin*, le jeu porte sur l'équivoque instaurée par la locution « parler latin ». Des amies souhaitent apprendre une langue ancienne afin d'être plus cultivées que leur mari, mais leur professeur les initie à une autre discipline. Koopmans (éd.), *Femmes qui apprennent à parler latin, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 251-272.

³³⁸ Koopmans souligne que l'usage de locutions s'impose comme un trait stylistique commun au théâtre burlesque de la fin du Moyen Âge et aux fictions rabelaisiennes : « La locution est centrale, chez Rabelais comme dans la farce [...]. ». Koopmans, « Rabelais et l'esprit de la farce », *Les Grands jours de Rabelais en Poitou, op.cit.*, p. 306.

³³⁹ *Gargantua*, cha. XII, p. 37 ; *ibid.*, cha. XIX, p. 53. Selon le DMF, la locution « Comme de cire » signifie « Avec facilité, en maître ». L'expression « dire l'évangile » sera quant à elle définie ultérieurement. Elles sont toutes les deux employées par Maître Pierre : l'une lors de son marchandage avec le drapier, l'autre au cours de son délire simulé. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 215, v. 288 et p. 249, v. 627.

³⁴⁰ Jodogne, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, art.cit., p. 7 : « Je serais sceptique devant l'expression *revenir à ses moutons* « revenir à son sujet ». Il n'est pas certain qu'elle ait été forgée par l'auteur du *Pathelin* [...]. ». Comme le met en évidence le *Dictionnaire des locutions en moyen français*, l'expression « retournons à nos moutons » a aussi été employée par d'autres auteurs contemporains de Rabelais. Elle est présente, entre autres, dans des textes attribués à Amerval, Coquillart et dans la *Sottie des sots gardonnez*.

Giuseppe DI STEFANO, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal/[Paris], CERES/[diff. C. Klincksieck] (« Bibliothèque du moyen français » ; 1), 1991, p. 568. Droz (éd.), *Sottie des sots gardonnez, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit.*, p. 108, v. 264.

³⁴¹ Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 307, v. 1291.

digressif raconté par Epistémon³⁴². Hormis les similitudes contextuelles, la promiscuité entre ce néologisme et la locution laisse entrevoir un lien clair entre les deux textes, ce qui est moins évident lorsque cette dernière apparaît à deux reprises dans *Gargantua*. Celle-ci permet à Alcofrybas Nasier, qui convoque une fois encore son sens figuré, de clore la série de digressions qu'il met en place au tout début de son roman³⁴³. En effet, plutôt que de rappeler la généalogie de son héros, le narrateur évoque celle des hommes de pouvoir, la noble ascendance des Français et émet l'hypothèse selon laquelle lui-même serait issu d'une prestigieuse lignée. Après avoir joué avec les attentes de son lecteur et détourné l'attention de ce dernier, Alcofrybas revient habilement à son sujet en employant cette expression qui sert de transition disjonctive. D'origine populaire ou se référant au genre bas de la farce, son usage tranche en effet avec les "hautes considérations" qui la précèdent. Également présente dans le chapitre traitant de "l'adolescence" de Gargantua, sa fonction n'est alors plus de réorienter un discours, mais de mettre l'accent sur le manque d'éducation du géant³⁴⁴. Juxtaposée à d'autres expressions, elles aussi formées sur des noms d'animaux, la locution contribue à la mise en œuvre d'un procédé qui n'est pas spécifique à Rabelais, mais qui rappelle d'autres pratiques d'écriture en vogue à son époque³⁴⁵. Son caractère figé est ainsi contrebalancé par le rythme effréné de l'énumération dans laquelle elle est insérée. Pouvant aussi bien être interprétée dans son sens littéral que figuré, elle souligne à la fois l'animalité du jeune héros et les détours de son langage. Il est difficile de savoir si, dans ce contexte, Rabelais a vraiment voulu se référer à la pièce. En revanche dans le *Quart livre* où l'allusion est nette, l'expression sert de canevas au mauvais tour joué par Panurge à Dindenault³⁴⁶. L'emploi polysémique s'y retrouve : en se jetant à l'eau, le marchand "retourne" effectivement bien à ses moutons et sa noyade met définitivement un terme à ses divagations oratoires.

Outre la richesse d'exploitation d'une même locution que nous avons mise en évidence sur l'ensemble du corpus, le travail autour de formes figées est particulièrement visible à travers l'épisode des paroles gelées, un chapitre central de l'œuvre rabelaisienne, dans lequel s'inscrit une référence explicite à *La Farce de Maître Pathelin*.

³⁴² *Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460.

³⁴³ *Gargantua*, cha. I, p. 10.

³⁴⁴ *Ibid.*, cha. XI, p. 34. Comme l'a fait remarquer Mireille Huchon, il n'est pas question dans ce chapitre de l'adolescence du géant, mais de sa petite enfance. Voir *Notes et variantes*, p. 1093.

³⁴⁵ Nous pensons notamment à la « Ballade des proverbes » de Villon, aux proesses stylistiques des rhétoriciens, ou encore au genre du coq-à-l'âne cher à Marot. Toutes ces créations ont comme point commun de libérer le langage en produisant un non-sens apparent.

³⁴⁶ *Quart Livre*, cha. V-VIII, p. 548-556.

IV.A.3. Les références à *Pathelin* dans l'épisode des paroles gelées

Dans le *Quart Livre*, les Pantagruélistes sont confrontés, lors de leur traversée en mer, à un phénomène tout à fait extraordinaire³⁴⁷. Ils entendent et aperçoivent des sons, puis des mots gelés suspendus dans les airs. Alors que Panurge apeuré par l'étrangeté de cette manifestation s'apprête à prendre la fuite, Pantagruel s'en saisit et les jette sur le navire. Après les avoir observés avec beaucoup d'intérêt et de curiosité, les amis les manipulent comme des objets et se les font passer de main en main. En réalité, au cours de cet épisode, les compagnons découvrent, s'approprient et tentent d'appriivoiser le langage. Puis, à deux reprises, leurs échanges à la fois physiques et verbaux donnent lieu à un jeu autour d'expressions figées formant deux séries bien distinctes. La première est insérée dans une très courte scène dialoguée entre Panurge et Pantagruel :

Panurge requist Pantagruel luy en donner encores. Pantagruel luy respondiit que donner parolles estoit acte des amoureux. « Vendez m'en doncques, disoit Panurge.
— C'est acte de advocatz, respondiit Pantagruel, vendre parolles³⁴⁸.

Quelques lignes plus loin, une seconde série du même ordre et répondant à la première est cette fois-ci incluse dans la narration :

Là Panurge fascha quelque peu frere Jan, et le feist entrer en resverie, car il le vous print au mot, sus l'instant qu'il ne s'en doubtoit mie, et frere Jan menassa de l'en faire repentir en pareille mode que se repentit G. Jousseaulme vendent à son mot le drap au noble Patelin, et advenent qu'il feust marié le prendre aux cornes, comme un veau : puy qu'il l'avoit prins au mot comme un home³⁴⁹.

Cette seconde séquence, beaucoup plus longue, peut elle-même être subdivisée en deux parties : la première, qui nous intéresse tout particulièrement, commencerait à « Là Panurge » pour se finir à « Patelin » ; la deuxième débiterait à la conjonction de coordination « et » pour s'étendre jusqu'à la fin de la phrase. Toutes ces séquences, – qui sont finalement au nombre de trois –, sont grammaticalement connectées entre elles en raison des locutions qui les composent. Elles le sont par ailleurs sémantiquement par la reprise d'un ou de plusieurs termes servant de fils conducteurs, le verbe « vendre » puis l'expression « prendre au mot » établissant successivement des liens entre chaque segment isolé. Hormis la première à partir de laquelle se

³⁴⁷ *Ibid.*, cha. LV-LVI, p. 667-671.

³⁴⁸ *Ibid.*, cha. LVI, p. 670.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 671.

propage le processus, chacune des deux autres séquences semble avoir été générée, comme contaminée par celle qui la précède. Se met donc en place, au moyen d'expressions figées, un jeu verbal particulièrement vivant au sein d'un épisode pouvant lui-même être lu comme une métaphore du figement et de la régénération du langage. En réchauffant dans leurs mains les mots gelés, les Pantagruélistes leur insufflent en effet une nouvelle vie et les remettent en circulation.

Il convient désormais de comprendre comment et pourquoi la farce participerait au mécanisme ludique qui vient d'être décrit. Pour ce faire, l'analyse de deux courts extraits de la pièce est nécessaire. Le premier se situe juste avant la scène de marchandage. Pathelin vient de faire comprendre à Guillaume qu'il est très intéressé par ses étoffes et lui verse le denier à Dieu, comme il était coutume de le faire³⁵⁰. Pour donner une bonne image de lui et diminuer la vigilance de son interlocuteur, Maître Pierre accompagne son geste de bons mots à la louange du seigneur :

PATHELIN

Vecy ung denier ; ne faisons
Rien qui soit où Dieu ne se nomme. (v. 232-233)³⁵¹

Ceux-ci sont relevés par le marchand et ce dernier pensant avoir à faire à un honnête homme félicite son client en déclarant : « Par Dieu, vous dittes que bon homme [...] »³⁵². Puis, n'ayant pas complètement perdu le fil de la transaction, Guillaume demande à Pathelin s'il souhaite connaître le coût de son drap : « Voulez-vous à ung mot ? »³⁵³. Outre la reprise du terme « Dieu » faisant écho aux paroles de l'avocat, la question formulée au sein de la réplique repose sur un calembour qui n'est pas sans rappeler le texte de Rabelais. À ce moment de la pièce, le « mot » signale le jeu oratoire auquel se prêtent les deux locuteurs mais, comme l'explique Tissier, renvoie aussi au prix fixe et non négociable du tissu³⁵⁴. Le second passage qui correspond au monologue prononcé par Pathelin lorsqu'il rentre chez lui laisse entrevoir le même procédé :

PATHELIN

³⁵⁰ Les ordonnances royales de l'époque stipulaient que les clients devaient, avant d'effectuer leurs achats, s'acquitter d'un denier. On le nommait « denier à Dieu » car il était reversé à des œuvres de charité. Pour cette information, voir : Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 370.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 208.

³⁵² *Ibid.*, p. 209, v. 234.

³⁵³ *Ibid.*, p. 209, v. 236.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 370 : « *A ung mot* : « à un mot près », c'est-à-dire « à prix fixé, dont on ne discutera plus », « sans marchander » ».

En dea ! il ne m'a pas vendu
A mon mot : ce a esté au sien ;
Mais il sera payé au myen. (v. 336-338)³⁵⁵

Comme l'avait fait le marchand dans l'extrait précédent, l'avocat jure au nom de Dieu et, selon le sens que l'on attribue à son « mot », les vers se lisent de différentes manières. Ceux-ci pourraient par exemple signifier que le drapier ne lui a pas vendu l'étoffe au prix qu'il espérait, mais qu'il le paiera finalement bien au prix qu'il a lui-même fixé. Le montant n'excéderait alors pas le denier qui a déjà été versé. N'ayant pas obtenu de remise sur le tissu, il serait aussi possible de comprendre que Pathelin a perdu la bataille des mots face à Guillaume, mais qu'il prendra sa revanche en le remboursant avec de belles paroles, annonçant ainsi la scène du délire verbal.

Figurant à la fois dans la pièce et dans l'épisode des paroles gelées, l'expression « vendre à son mot » met l'accent sur la valeur marchande du langage³⁵⁶. Réutilisée par Rabelais, l'équivoque tend à se complexifier dans son texte en raison de la confusion qui s'opère entre les « parolles » et le « mot », ce dernier pouvant désigner une unité linguistique aussi bien écrite qu'orale. Intégrés à des séquences bien distinctes l'une de l'autre – les deux premières que nous avons isolées précédemment ne se suivent pas – et donc disjoints structurellement, ces deux termes s'amalgament à nouveau sémantiquement dans le deuxième segment à travers l'emploi de locutions comme « prendre au mot » ou « vendre à son mot ». Le contexte contribue largement à ce phénomène de brouillage autour d'un même signifiant : le narrateur pouvant renvoyer à la figure de l'écrivain est réintroduit par le pronom personnel « je » et nous ne savons pas si Panurge et Frère Jan s'adonnent à une joute oratoire ou s'ils s'échangent les mots tombés sur le navire. Selon Jeanneret, ces deux personnages auxquels sont rattachées les expressions figées représenteraient ceux pour qui le signe reçoit une interprétation univoque. À l'inverse, Pantagruel et le narrateur tendent quant à eux à considérer, exploiter toutes les potentialités du matériau linguistique et à libérer le sens³⁵⁷. Les attitudes respectives des protagonistes devant le phénomène qui se présente à eux rendraient ainsi compte de postures interprétatives et de

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 220.

³⁵⁶ Selon Jeanneret, le caractère figé de l'expression serait lié à une conception matérialiste du langage : « A quoi s'ajoute la référence à la farce de Pathelin, merveilleusement appropriée dans la bouche de Frère Jan, puisque « vendre à son mot » (au prix fixe) associe les deux notions de rigidité sémantique et de valeur matérielle, quantifiable. ». Jeanneret, *Le Défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, op.cit., p. 119.

³⁵⁷ *Ibid.* : « Les amis achèvent ainsi l'épisode comme ils l'avaient commencé : fétichistes et littéralistes jusqu'au bout, ils s'emparent des mots comme d'objets solides et contraignants. A l'opposé, le narrateur témoigne sa sympathie à la cause de Pantagruel en jouant, lui, sur les mots, dont il exploite le pouvoir d'adaptation et de récréation. ».

conceptions antinomiques du langage. Defaux remet en cause cette lecture en montrant que le comportement de Pantagruel ne s'oppose pas radicalement à celui de ses compagnons. Il considère, pour sa part, que le problème posé à la joyeuse bande d'amis n'est pas de nature herméneutique, mais d'ordre « linguistique et épistémologique »³⁵⁸. Quoi qu'il en soit, la référence à *Pathelin*, qui ne devient explicite qu'à la fin du chapitre, s'inscrirait donc dans un épisode où Rabelais interroge l'essence même du langage, les frontières entre l'écrit et l'oral et la nature du signe.

Outre la probable reprise d'un calembour déjà présent dans la farce, il semblerait que cette dernière soit aussi convoquée afin de mettre en évidence de possibles jeux de scène. Le dialogue entre Panurge et Pantagruel rappelle effectivement la tentative de marchandage de Pathelin auprès de Guillaume et nous imaginons aisément Panurge et Frère Jan en train de se disputer pour ramasser les mots répandus sur le tillac. Se mettrait alors également en œuvre un brouillage d'ordre référentiel car, si dans la première séquence, Panurge endosse le rôle de Pathelin en priant son ami de lui vendre des paroles, il est, dans la deuxième, comparé au drapier par le moine. Ces indices de théâtralisation seraient un moyen d'insister sur la dimension spectaculaire de l'événement merveilleux auquel assistent les compagnons. Comme le souligne le terme « passetemps », l'étrange expérience qu'ils font les divertit et met en éveil tous leurs sens : les mots qu'ils aperçoivent ont des textures, des formes, des couleurs et même des saveurs différentes. Ils les entendent, les touchent et le narrateur envisage de les conserver dans de l'huile³⁵⁹. À la fois oral, écrit et joué, le théâtre, représenté par *La Farce de Maître Pathelin*, contribue dans ce passage à questionner et à célébrer le langage tout en révélant ses ambiguïtés.

IV.B. Les références à *Pathelin* qui contribuent à une "réflexion" sur le langage

³⁵⁸ Gérard DEFAUX, « Du mythe des « paroles gelées » à l'île des « voleurs & larrons » : Rabelais et le « symbolisme polémique », *Rabelais agonistes : du rieur au prophète, Etudes sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart Livre, Études rabelaisiennes*, 1997, tome XXXII, p. 517-559. Pour la citation, voir p. 527.

³⁵⁹ Voir *Quart Livre*, cha. LVI, p. 670 pour le terme « passetemps ». La vue est un sens maintes fois convoqué à travers les répétitions du verbe « voir » : « voyez », « veismes », veids », « veoir ». Les onomatopées, les références aux cris d'animaux, comme « hannissement », aux instruments de musique – « tabours », « fifres », « clerons », « trompettes » – et le verbe « ouysmes » mettent l'accent sur la nature sonore du langage. La consistance physique des mots transparait également, notamment à travers l'emploi de l'expression « et que tous jours on a en main », laquelle implique le toucher à l'instar de termes comme « degelent », « neige », « glace ». L'expression « motz de gueule », la référence à l'« huille » renvoyant au goût, contribuent aussi à la célébration sensitive du langage au sein de l'épisode des paroles gelées. *Ibid.*, cha. LVI, p. 670-671.

Dans la pièce comme chez Rabelais, le langage est très souvent sujet à équivoque. Cette caractéristique nous invite, comme nous avons déjà pu le faire, à mettre en évidence ses potentialités, mais aussi à nous interroger sur ses limites. C'est pourquoi nous voudrions, dans cette partie, poursuivre le travail de comparaison entre les deux œuvres, en insistant davantage sur les dérives, les dangers et les insuffisances de l'outil linguistique.

IV.B.1. Les références à *Pathelin* qui mettent en exergue les détours du langage

Au chapitre XII de *Gargantua*, le bien-nommé seigneur de Painensac vient chercher l'hospitalité auprès de Grandgousier. Mais, arrivés quelques heures plus tôt, le duc de Francrepas et le comte de Mouillevent occupent déjà les chambres destinées aux invités³⁶⁰. Le château n'étant pas suffisamment spacieux pour accueillir tout le monde, le gentilhomme demande à son fourrier et à son Maître d'hôtel de remédier à ce problème. Ces derniers s'adressent alors immédiatement au jeune Gargantua pensant que celui-ci les mènera jusqu'aux écuries. En chemin ils s'aperçoivent que le parcours choisi par l'enfant est inhabituel car, plutôt que de les conduire vers le niveau inférieur de la demeure où se trouvent habituellement les étables, le jeune géant leur fait monter des escaliers, traverser d'innombrables salles, puis les invite à entrer dans une chambre où sont entreposés des chevaux de bois. Stupéfaits d'arriver dans une telle pièce, les adultes qui accompagnent le garçonnet comprennent qu'ils se sont fait berner et engagent une conversation avec ce dernier qui leur soumet une série de devinettes. C'est dans ce contexte cocasse que s'inscrit une possible référence à *La Farce de Maître Pathelin* :

- Mais (dist Gargantua) divinez combien y a de poincts d'agueille, en la chemise de ma mere ?
- Seize, dist le Fourrier.
- Vous (dist Gargantua) ne dictes l'evangile. Car il y en a sens davant et sens derriere et les comptastes trop mal³⁶¹.

³⁶⁰ *Gargantua*, cha. XII, p. 36-38. Rabelais se serait inspiré de « La seconde repeue franche » pour créer cet épisode. Nous retrouvons dans celle-ci un personnage nommé « Penessac » et deux autres seigneurs qui parviennent, pendant des mois, à duper un couple d'hôtelier. Au moment de régler les frais de leur séjour, les mauvais payeurs remplissent de torcheculs le sac censé contenir de l'argent.

Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (éd.), « La seconde repeue franche », *Le Recueil des repues franchises de Maistre François Villon et de ses compagnons*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 455), 1995, p. 106-116.

³⁶¹ *Gargantua*, cha. XII, p. 37. Nous ne retranscrivons qu'une petite partie du dialogue entre le géant et les serviteurs du duc de Painensac, mais certaines de nos analyses s'appuieront sur un contexte plus large.

Prononcée par Gargantua, l'expression « Vous [...] ne dictes l'évangile », qui signifie « Mentir », sert aussi de réponse à Pathelin lorsque Guillaume prétend qu'il ne peut lui faire crédit sous prétexte qu'il devrait, pour récupérer son argent, effectuer un long détour :

LE DRAPPIER

Nostre Dame, je me tordroye
De beaucoup à aler par là !

PATHELIN

Hée ! vostre bouche ne parla
Depuis, par monseigneur saint Gille,
Qu'elle ne disoit pas evangille. (v. 284-288)³⁶²

Il est bien évidemment impossible de savoir avec certitude si Rabelais se réfère à cet extrait précis de la pièce, mais les contextes respectifs dans lesquels est insérée la locution paraissent tout de même justifier ce rapprochement, le détour physique étant, dans les deux textes, subordonné à une tromperie et à une parole mystifiante. L'analyse que nous proposons relèvera donc davantage de la comparaison que de la mise en évidence de l'intertexte théâtral. Rimant dans la farce avec « saint Gille » qui, selon Tissier, pouvait parfois être « invoqué ironiquement », le terme « evangile » s'inscrit chez Rabelais dans un réseau sémantique visant à tourner en dérision les visiteurs de Grandgousier et la religion³⁶³. En effet le Maître d'hôtel, impressionné par la malice de son interlocuteur, prédit qu'il deviendra un jour pape. Jouant sur l'homophonie entre le mot « pape » et des termes voisins, l'enfant formule une réponse constituée d'une suite de calembours qui fait entrer en résonance des noms d'animaux avec des traits moraux négatifs, notamment l'hypocrisie, généralement attribuée dans les romans rabelaisiens aux ecclésiastiques : « Mais lors vous serez papillon et ce gentil papeguay, sera un papelard tout fait. »³⁶⁴. Tout en permettant la moquerie vis-à-vis des interlocuteurs de Gargantua, cette réplique bien piquante serait un moyen déguisé pour Rabelais d'opposer les adeptes du pape aux évangélistes. Le jeu sur les mots se poursuit car le syntagme figé qui nous concerne au premier chef fait aussi écho à d'autres locutions repérables dans l'extrait, comme « baillé foin en corne » ou « avons nous le moine » auxquelles il est, une nouvelle fois, lié

³⁶² Voir le DMF pour la définition de la locution. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 215. Tissier indique dans ses notes que « *Se tordre* » peut signifier : « s'égayer, se fourvoyer » ou « faire un grand détour ». *Ibid.*, p. 379.

³⁶³ Concernant le sens de l'imploration à « saint Gille » dans la farce, voir les notes de Tissier. *Ibid.*, p. 379.

³⁶⁴ Dans ses notes de bas de page, Mireille Huchon indique qu'un « papeguay » et un « papelard » désignent respectivement un « perroquet » et un « hypocrite ». Voir *Gargantua*, cha. XII, p. 37. Pour certains commentateurs, tous les substantifs de la phrase feraient aussi référence aux adorateurs du pape. Marc BERLIOZ, *Rabelais restitué. II, Gargantua*, Paris, Didier Erudition, (« Collection des études critiques » ; 2-3), tome I, 1985-1990, p. 338.

sémantiquement³⁶⁵. À cela s'ajoute l'équivocité des questions énoncées par le géant. Celle que nous avons retranscrite peut bien sûr se lire littéralement, mais la réponse fournie à l'énigme et l'ambiguïté du mot « agueille », qui peut symboliser le sexe masculin, laissent émerger un sens beaucoup plus libre. Tous les deux habiles à manier les mots, Pathelin et Gargantua mettent à jour une parole fautive ou mensongère alors qu'ils sont eux-mêmes, dans la farce ou dans ce chapitre précis du roman, habitués à s'exprimer de manière plurivoque et détournée. Au-delà du plausible clin d'œil que Rabelais fait à la pièce, la maîtrise du langage et la prolixité de ces deux personnages leur permettent, dans une perspective farcesque et carnavalesque, de renverser l'ordre logique des choses, de remettre en question la hiérarchie sociale et d'inverser les rapports de force. L'aisance oratoire de l'avocat lui sert ainsi à étourdir son interlocuteur, tandis que les propos imaginatifs et facétieux de l'enfant l'amènent à prendre le pouvoir sur des adultes³⁶⁶. Certains commentaires de Jean Dufournet au sujet de la pièce pourraient d'ailleurs parfaitement s'appliquer à ce passage du roman rabelaisien :

Le langage sert moins à communiquer qu'à agir sur son interlocuteur et à le dominer [...].
Derrière les jeux linguistiques, le véritable enjeu du texte est celui du pouvoir [...]³⁶⁷.

Venant en un certain sens punir la cupidité du marchand ou l'avarice des pique-assiettes s'invitant chez Grandgousier, l'ingéniosité verbale de Pathelin et de Gargantua les conduit dans le même temps à faire "déraper" le langage, voire à adopter une attitude immorale. Bien qu'elles soient émises par un enfant en bas âge, les plaisanteries du géant, qui s'apparentent au fil du chapitre à des injures, véhiculent une certaine forme de violence³⁶⁸. La possible référence à *Pathelin* qui demeure incertaine et presque invisible, ainsi que le contexte dans lequel celle-ci s'inscrit, soulèvent une problématique commune aux deux textes.

IV.B.2. Les références à *Pathelin* liées à la remise en cause d'une norme linguistique

³⁶⁵ *Gargantua*, cha. XII, p. 37. Mireille Huchon définit les expressions « avoir le moine » et « bailler foin en corne ». La première signifie « être berné, subir un dommage », tandis que la seconde est liée à l'idée de bêtise. *Notes et Variantes*, p. 1097.

³⁶⁶ Le vers suivant montre bien l'effet que les paroles de Pathelin produisent sur le marchand : « Vrayement, cest homme m'assotist. ». Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 217, v. 302. Le fourrier et le Maître d'hôtel reconnaissent, quant à eux, la facilité de parole de Gargantua : « — [...] Monsieur le jaseur dieu vous guard de mal, tant vous avez la bouche fraîche. ». *Gargantua*, cha. XII, p. 38.

³⁶⁷ Dufournet et Rouse, *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, *op.cit.*, p. 60.

³⁶⁸ Cette réplique à caractère scatologique souligne l'hostilité, voire l'agressivité de l'enfant vis-à-vis de ses interlocuteurs : « — Alors (dist Gargantua) qu'on feist de vostre nez une dille, pour tirer un muy de merde : et de vostre gorge un entonnoir, pour la mettre en aultre vaisseau : car les fondz estoient esventez. ». *Gargantua*, cha. XII, p. 37-38.

La réflexion que nous venons d’esquisser à partir d’une allusion implicite à la farce semble également au cœur du chapitre IX du premier roman rabelaisien où figure une autre référence à la pièce. Se promenant en compagnie de ses amis, Pantagruel rencontre en chemin un personnage pauvrement vêtu et couvert de cicatrices. Intrigué par sa physionomie et cherchant à faire sa connaissance, il lui adresse plusieurs questions auxquelles l’individu répond en langues étrangères. À l’instar des autres Pantagruélistes, Epistémon, qui est incapable de comprendre le moindre mot prononcé, l’interroge en ces termes : « Parlez vous christian ? mon amy, ou langaige patelinoys ? »³⁶⁹. Postérieur à la pièce, le mot dérivé « patelinoys », synonyme de « jargon » ou de « langage incompréhensible » selon Jodogne et Huguet, pourrait aussi, dans le contexte, désigner le langage d’un hérétique³⁷⁰. La première question posée par Epistemon à Panurge est quant à elle identique à la remarque de Guillaume qui, dans la farce, est déstabilisé par les propos incohérents tenus par son client :

LE DRAPPIER

Helas ! pour Dieu, entendez y.
 Il s’en va ! Comment il guerg[o]uille !
 Mais que dyable est ce qu’il barbouille ?
 Sainte Dame, comment il barbote !
 Par le corps Dieu, il barbelote
 Ses motz tant qu’on n’y entent rien.
 Il ne parle pas crestien
 Ne nul langaige qui apere. (v. 931-938)³⁷¹

Se dégagent de cette réplique les trois sens mentionnés précédemment : les différents dialectes dans lesquels s’exprime Pathelin en marmonnant sont inintelligibles pour le marchand et s’apparentent à des paroles blasphématoires, comme tendent à le souligner les nombreux jurons qui leur font écho. Outre la réécriture que Rabelais fait de l’épisode du délire simulé sur l’ensemble du chapitre, ces deux extraits – et plus précisément les questions formulées par le

³⁶⁹ *Pantagruel*, cha. IX, p. 248.

³⁷⁰ Les différentes informations recueillies au sujet de l’adjectif ou du substantif « patelinoys » nous amènent à penser que Rabelais aurait peut-être pu forger lui-même ce mot. Hormis son apparition au sein de notre corpus et dans une lettre que Rabelais a rédigée à l’attention d’Antoine Hullot, aucun dictionnaire d’époque consulté ne fournit d’autres exemples de son emploi. Le terme n’est, de surcroît, pas enregistré dans la base de données du DMF, ce qui confirme cette remarque de Grace Frank selon laquelle l’apparition du terme serait postérieure à la farce : « [...] *pateliner, patelinage, patelineux, patelinois, are later than the play* [...] ». Frank, « Pathelin », *Modern Language Notes*, art.cit., p. 43. Pour les différents sens de l’adjectif, voir : Jodogne, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, art.cit., p. 9 et le dictionnaire d’Huguet.

Guy Demerson a lui aussi effectué un rapprochement entre les langues étrangères ou imaginaires et un langage hérétique : « Ce n’est pas en vain que les langues incompréhensibles sont taxées d’hérésie, défient le *parler christian* [...] ». ».

Guy DEMERSON, *Humanisme et Facétie : quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme (« L’atelier de la Renaissance » ; 3), 1994, p. 197.

³⁷¹ Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 276.

savant –, nous invitent à nous interroger sur le rôle que tient le langage dans les sociétés des XV^e et XVI^e siècles. Alors que dans la farce l'impossibilité de communiquer est clairement recherchée par l'avocat souhaitant couper tout lien avec le drapier pour ne pas avoir à le rembourser, l'incompréhension naît, dans *Pantagruel*, d'un paradoxe entre le fond du message émis par Panurge – car c'est bien de lui dont il s'agit – et sa forme, mettant ainsi en évidence l'écart existant entre le signifiant et le signifié. Plutôt que de demander humblement l'aumône en parlant français, ce qui assurerait la satisfaction potentiellement immédiate de ses besoins, ce dernier se contraint à faire durer son jeûne en répondant de manière alambiquée, et qui plus est, dans des langues que ses interlocuteurs ne reconnaissent pas³⁷². À cela s'ajoute l'ambiguïté de la réplique d'Epistémon dont les questions peuvent signifier que l'inconnu ne s'exprime pas dans des langues couramment utilisées ou que leur usage s'avère inconvenant, voire inacceptable moralement car n'étant pas conforme à la religion chrétienne. Mathilde Bernard, qui a très précisément étudié le sens que pouvait avoir « le refus de « parler chrétien » » dans les deux œuvres, a démontré que Pathelin et Panurge chercheraient tous les deux à se soustraire à un langage tyrannique et conventionnel, remettant ainsi en cause l'ordre établi et la distribution du pouvoir³⁷³. Claire Lavenant a par ailleurs souligné que l'emploi de l'expression « parler chrétien » traduisait bien, dans la farce, – mais l'argument est tout aussi valable dans le texte de Rabelais –, la mise en désordre du langage³⁷⁴. Face à la transgression de la norme et du code linguistique par une parole étrangère menaçante, l'intervention d'Epistémon dans le roman rabelaisien pourrait alors se lire comme une incitation à produire un langage garantissant le lien social³⁷⁵.

IV.B.3. Les références à *Pathelin* qui soulignent les défaillances du langage

³⁷² Les Pantagruélistes étant aussi des humanistes, ils devraient être en mesure d'identifier certaines langues employées par Panurge. Cette incohérence contribue au caractère énigmatique du chapitre.

³⁷³ Mathilde BERNARD, « Le refus de « parler chrétien » : dissidence d'un motif à travers *La Farce de Maître Pathelin*, *Pantagruel* et le *Cymbalum mundi* », *Les Dossiers du Grihl*, 2012, [en ligne : <http://dossiersgrihl.revues.org/5017>], consulté le 13/03/2017.

³⁷⁴ Claire Lavenant note : « Ce vertigineux mélange de dialectes et de jargons entraîne un véritable non-sens qui permet la victoire de Pathelin sur le drapier qui résume bien le désordre de ce langage aux vers 937 et 938 : « Il ne parle pas crestien/ne nul langaige qui apere ».

Claire LAVENANT, « *Maistre Pierre Pathelin*, entre ordre et désordre. », *Camenaë*, juin 2010, [en ligne : https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/claire_lavenant.pdf], consulté le 13/03/2017.

³⁷⁵ Les paroles d'Epistémon sont particulièrement significatives à une époque où le langage cristallise des tensions politiques et religieuses profondes et où la menace de la censure devient de plus en plus forte. Rabelais fut d'ailleurs plusieurs fois inquiété par la faculté de théologie de Paris, laquelle voulut d'abord censurer, en 1543, *Pantagruel* et *Gargantua*, puis le *Tiers Livre* en 1546. Voir Huchon, *Chronologie*, p. LXXVI-LXXVII.

Epistémon raconte, dans le *Tiers Livre*, qu’il a assisté à la « morale comœdie de celluy qui avoit espousé une femme mute » que Rabelais aurait jouée à Montpellier en compagnie de ses collègues d’université³⁷⁶. Désirant faire partager ce moment à ses amis, le savant en livre un résumé à la suite duquel, en guise de conclusion, il ajoute le commentaire suivant : « Je ne riz oncques tant, que je feis à ce Patelinage. »³⁷⁷. Ce dernier terme, obtenu par dérivation, n’aurait pas été inventé par Rabelais. Il apparaît déjà dans le *Miracle de saint Nicolas et d’un juif* datant de la fin du XV^e siècle où il prend le sens, d’après le DMF, de « Procédé de Pathelin, tromperie »³⁷⁸. Selon Huguet, qui reste très prudent quant à sa signification, il désignerait tout simplement une « comédie » ou une « farce ». Le contexte nous autorise pourtant à en donner une définition beaucoup plus précise, le récit d’Epistémon mettant surtout l’accent sur l’enchevêtrement d’intrigues servant de canevas à la pièce. L’emploi du terme « Patelinage » renverrait par conséquent à une farce qui, comme *Pathelin*, présenterait une structure complexe. Il est effectivement question, dans cette « morale comœdie », d’un couple dont le mari souhaite que sa femme reparle. Après son opération, celle-ci guérit de son mutisme mais incommode son époux par ses bavardages incessants. Ce dernier retourne voir le médecin qui ne pouvant remédier à cette situation le soumet à un traitement chirurgical afin de le rendre sourd, à la suite de quoi sa femme vexée de ne plus être entendue devient enragée. Au moment de demander son salaire, le médecin se heurte à la surdité du mari et lui jette une poudre visant à le rendre fou. Dans une ultime vengeance les deux conjoints s’allient et couvrent de coups celui qui était censé les soigner. À travers ce rappel succinct des propos tenus par Epistémon, nous constatons que la farce fictionnalisée par Rabelais partage quelques points communs avec *Pathelin*. Son intrigue repose essentiellement sur un dérèglement de la parole : la volubilité et la folie de la femme rappellent le délire feint de l’avocat et, en refusant de payer sa dette au médecin, le mari adopte la même attitude que le berger³⁷⁹. Toutefois, comme l’a fait remarquer François Rigolot, l’intérêt principal de cet extrait a trait à la manière avec laquelle le Pantagruéliste raconte son

³⁷⁶ *Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Nous avons déjà mentionné le terme « Patelinage ». Voir p. 76 du présent mémoire.

³⁷⁹ Malgré la présence du terme « Patelinage » qui vient clore la prise de parole d’Epistémon, il convient de rester relativement prudent quant à la comparaison entre *Pathelin* et le texte rabelaisien. Le mutisme ou la prolixité d’un personnage sont, en effet, très fréquents dans les farces de la fin du Moyen Âge. C’est par exemple le thème principal d’une farce normande datant du début du XVI^e siècle dans laquelle une femme souhaite entamer un pèlerinage sous prétexte qu’elle souffre d’un mal de langue l’empêchant de parler. Le mari accepte de l’accompagner à condition qu’elle se taise en chemin. Son épouse, qui n’est bien évidemment pas malade, est incapable de tenir sa parole. Le thème du mutisme perdure, quant à lui, dans le théâtre classique. Dans *Le Médecin malgré lui* de Molière, Lucinde, la fille de Géronte, a perdu la parole pour ne pas avoir à épouser l’homme choisi par son père.

André TISSIER (éd.), *Le Grand voyage et pèlerinage de Sainte Caquette, Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 350), 1987, tome II, p. 15-72.

anecdote :

Tout ce patelinage se passe à la fois au niveau de la parole-objet — puisque le langage est le thème de la farce — et de la méta-parole qui est chargée de rapporter cette comédie verbale. Toute la farce se déroule à partir d'un seul fait : la femme *muette* qui recouvre la parole *parle trop* ; et c'est cet excès de parole qui entraîne la suite des rebondissements. Mais cette même intempérance va déclencher, au niveau du récit, une seconde comédie verbale : la prolixité d'Epistémon. Tous les mots qu'il emploie pour désigner le surplus ou le déficit du langage sont comme autant de signes superflus qui s'additionnent. Epistémon, qui incarnait la sagesse, est devenu un automate, une machine à broyer des mots, toujours les mêmes³⁸⁰.

À travers l'emploi quasi systématique du passé simple et un agencement syntaxique des phrases presque toujours identique sur l'ensemble du récit, le texte rabelaisien rend en effet particulièrement bien compte de l'élocution à la fois rapide et enjouée d'Epistémon. L'impression de "surplus" ou de "déficit" verbal est quant à elle liée à la longueur du discours et aux multiples répétitions, notamment la reprise constante du verbe « parler »³⁸¹. Ces marqueurs stylistiques tendent à théâtraliser un locuteur pris au piège de son propre énoncé, à un point tel qu'il semble lui-même avoir joué un rôle dans la pièce résumée³⁸². Le déraillement de la parole, qui pourrait correspondre à un critère de définition du terme « Patelinage », s'opère aux deux niveaux mentionnés par Rigolot – ceux de la « parole-objet » et de la « méta-parole » – et instaure un effet de brouillage entre la situation d'énonciation et l'intrigue rapportée.

D'autres références à *Pathelin* mettent en relief les défaillances ou l'échec de la communication. Nombre d'entre elles sont insérées dans les plaidoiries burlesques et parodiques de Baisecul et d'Humevesne apparentées au genre de la fatrasie ou à celui du coq-à-l'âne, les plus explicites étant peut-être « Toute la nuict l'on ne feist la main sur le pot » ou « par mon serment, de laine »³⁸³. Chez Rabelais, ces expressions sont employées dans des monologues essentiellement rhétoriques et performatifs où prédomine la confusion, ce qui nous amène à nous questionner sur le décalage entre la grammaticalité et l'acceptabilité d'un énoncé et sur la valeur communicationnelle du langage. En effet, malgré la présence de connecteurs

³⁸⁰ Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, *op.cit.*, p. 127.

³⁸¹ *Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460. Les substantifs « Medicin » et « femme » apparaissent respectivement six et quatre fois en quelques lignes.

³⁸² C'est en ce sens qu'Epistémon peut, dans cet extrait, être considéré comme un masque de Rabelais.

³⁸³ *Pantagruel*, cha. XI-XII, p. 254, 259. L'expression « la main sur le pot », signifiant « Marché conclu » selon Mireille Huchon, est prononcée par Pathelin qui, lorsqu'il rentre chez lui, raconte avec une très grande fierté à sa femme comment il est parvenu à se procurer du tissu sans payer. *Notes et variantes*, p. 1284. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 226, v. 396. Pour montrer sa bonne foi à son client, Guillaume, quant à lui, jure « par mon serment, de laine » qu'il n'a pas gonflé le prix de son étoffe, mais cette réplique met plutôt en avant, comme l'a souligné Jean Dufournet, « le caractère mensonger » de ses paroles. *Ibid.*, p. 211, v. 252. Dufournet et Rousse, *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, *op.cit.*, p. 39.

logiques, le respect des lois syntaxiques et la possibilité d'identifier la structure de discours judiciaires, les phrases relatant les propos des deux protagonistes demeurent complètement hermétiques. Le lecteur, inapte à discerner la véritable cause du différend, est de ce fait placé dans la même position que le juge qui, dans la farce, est déconcerté par les réponses embrouillées du marchand³⁸⁴. Jodogne a lui aussi opéré le rapprochement entre les deux textes et considère qu'Humevesne est habité par les mêmes motivations financières que Guillaume³⁸⁵. Le procédé dans lequel sont inscrites les allusions à la farce est intéressant, mais les parallèles sont en revanche sujets à caution : l'extrait semble regorger de références à l'art dramatique et les parodies de procès constituaient une pratique théâtrale très courante³⁸⁶.

Le marqueur le plus saillant de l'incommunicabilité dans les deux textes reste sans nul doute le monosyllabe « bée », mot vedette de la pièce signalant la défaite de la parole. Toute la ligne de défense mise en place par Pathelin et son client repose sur la prononciation de ce seul phonème³⁸⁷. Maintes fois répété lors du procès, il déclenche le rire du lecteur et permet à Thibault l'Aignelet de se faire passer pour un fou ou un simple d'esprit afin d'être reconnu irresponsable de ses actes aux yeux de la justice. Utilisé aussi comme monnaie par le berger pour payer Pathelin, le triomphe total et sans appel de ce mot très bref n'est pas sans causer un certain malaise dans la mesure où il légitime un délit et nie le langage qui sert de ciment social. Du massacre impuni du troupeau par le berger émerge également un problème d'ordre moral et religieux, le mouton étant dans le christianisme un animal hautement symbolique souvent rattaché à la figure du Christ ou à celle de ses disciples. Rabelais a semble-t-il lui aussi voulu mettre à l'honneur ce monosyllabe dans plusieurs chapitres du *Quart Livre*. Placé au cœur d'une réplique prononcée par Dindenault lors de la scène de marchandage avec Panurge, sa première apparition soulève d'emblée une ambiguïté : « Voyez ce mouton là, il a nom Robin comme vous. Robin, Robin, Robin, Bes, Bes, Bes, Bes. O la belle voix. »³⁸⁸. Ce commentaire élogieux

³⁸⁴ Les deux monologues sont structurés en apparence par les nombreuses conjonctions de coordination qui les composent. Les mots de liaison « et » et « car » sont ainsi fréquemment utilisés tout au long des plaidoiries. Sans entrer dans le détail du discours de Baisecul, le passage commençant à « Mais à propos [...] » et finissant à « [...] disoit le bon Ragot. » ressemble à une narration judiciaire. La phrase servant de réquisitoire est, elle aussi, parfaitement identifiable. Elle débute à « Pour ce monsieur je requiers [...] » et se termine à « [...] dommaiges et interestz. ». *Pantagruel*, cha. XI, p. 254, 256.

³⁸⁵ Jodogne, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, art.cit., p. 7.

³⁸⁶ Lors des fêtes, les basochiens mettaient en scène des pièces visant à parodier l'exercice de la justice en défendant des causes grasses. Parmi tous les exemples qu'il serait possible de citer, nous pouvons par exemple noter la mention aux « francz archiers », ces personnages moqués dans les farces et dans les monologues dramatiques, ou l'expression « tarabin tarebas » correspondant aussi au titre d'une pièce de théâtre éditée dans *Le Recueil de Florence*. *Pantagruel*, cha. XI p. 256 et cha. XII, p. 258. Koopmans (éd.), *Tarabin Tarabas, Le Recueil de Florence*, op.cit., p. 201-212.

³⁸⁷ Pour cette stratégie mise en œuvre par Pathelin et son client, voir v. 1166-1174. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, op.cit., p. 295.

³⁸⁸ *Quart Livre*, cha. VI, p. 551.

ou ironique qui clôt la réplique de Dindenault sème le doute dans l'esprit du lecteur, lequel ne parvient plus à dissocier le cri de la bête de la voix du marchand³⁸⁹. Difficile en effet de savoir si celui-ci se félicite de son imitation ou s'il fait semblant d'être émerveillé par les bêlements de son mouton que le terme « voix » tendrait à personnifier. Quoi qu'il en soit, à travers cette mise en concurrence de la parole et d'un son bestial, se pose le problème de la frontière a priori très mince entre le langage humain et animal, sous-tendu par le contexte transgressif dans lequel s'inscrivent les onomatopées. Ces dernières, très fréquentes dans les mystères médiévaux où elles sont généralement associées aux bruits produits par les diables, contribuent, au même titre que les jurons, à barbariser la langue³⁹⁰. Conjuguées aux insultes de Dindenault, leur fonction ne consiste assurément pas à rétablir le dialogue, mais à le rompre. De même, toujours dans le *Quart Livre*, elles marquent l'isolement de Panurge qui, effrayé par la tempête et redoutant la noyade, refuse d'apporter de l'aide à ses amis pour redresser le navire³⁹¹. Les pleurs ou les gémissements de ce personnage, qui donnent lieu à des séquences onomatopéiques beaucoup plus longues, le théâtralisent et mettent en avant la dimension affective et subjective de sa parole. Comme l'a mis en évidence Jean Dufournet, le monosyllabe « bée » qui génère dans la pièce un non-sens apparent peut pourtant renvoyer à plusieurs niveaux de signification³⁹². C'est aussi le cas dans le texte rabelaisien où il souligne l'animalité de Panurge qui, sous l'emprise de la peur, ne parvient plus à produire un langage articulé, le flot de paroles que celui-ci profère devenant de plus en plus mécanique et stéréotypé³⁹³. Le monosyllabe traduit de plus la passivité de ce dernier face au danger, le verbe « beer » signifiant parfois, lorsqu'il s'agit d'un humain « avoir la bouche ouverte », « regarder la bouche ouverte » et « Avoir la gueule ouverte dans l'attente d'une bouchée » lorsqu'il se réfère à un animal³⁹⁴. Il souligne le brouillage qui s'opère entre l'humanité et l'animalité de Panurge, ainsi que son inaction, sa passivité face à la situation

³⁸⁹ Dans un article consacré à la théâtralité dans le *Quart Livre*, Olivier Halévy relève cette ambiguïté : « L'expression ironique « ô la belle voix » désigne dès lors à la fois la voix du mouton, celle du marchand qui l'imite et celle des personnages qui cherchent chacun à tromper l'autre. ».

Olivier HALÉVY, « « O la belle voix » : oralité, vocalité et théâtralité dans le *Quart Livre* », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, Cahiers Textuel*, éd. Nathalie Dauvois et Jean Vignes, 2012, n°35, p. 91.

³⁹⁰ Dans l'ouvrage référencé ci-dessous, Nicolas Le Cadet et Olivier Halévy ont étudié le rôle joué par les interjections, les onomatopées et les jurons dans le *Quart Livre*.

Nicolas LE CADET et Olivier HALÉVY (éd.), « Illustre vulgaire ou "languaige barbare" (1157) ? », *Quart Livre*, Neuilly-sur-Seine, Atlande (« Clefs concours. Lettres XVI^e siècle »), 2011, p. 207-238.

³⁹¹ *Quart Livre*, cha. XVIII-XXII, p. 583, 584, 585, 587, 588, 590, 592.

³⁹² Nos analyses prendront appui sur les sens qui nous paraissent les plus pertinents dans le texte de Rabelais. Dufournet et Rousse, *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, *op.cit.*, p. 80-82.

³⁹³ Outre les longues séries d'onomatopées qui ressemblent à des bêlements, les nombreuses répétitions et la multiplication de phrases courtes ou saccadées laissent également transparaître la déshumanisation du langage de ce personnage.

³⁹⁴ Voir le sens n°2 fourni par Dufournet, *ibid.*, p. 81 et les différentes significations du terme recensées dans le DMF.

qui se présente à lui. Déformation possible du terme « Dieu », ce même mot insiste également, à l'image des nombreuses allusions aux diables et des adresses intéressées à la Providence et aux saints, sur l'impiété et la superstition de ce personnage³⁹⁵. Enfin, désignant la « Septième note de la gamme d'ut » selon le DMF, la lettre ou le phonème « b » met l'accent sur la musicalité des sons émis par Panurge, lesquels entrent en correspondance avec la manière dont celui-ci perçoit le phénomène climatique : « Zalas, Zalas, nous sommes au dessus de Ela, hors toute la gamme. [...]. Zalas à ceste heure sommes nous au dessoubs de Gama ut. »³⁹⁶. Tous ces sens convoqués, qui mêlent diverses formes de langage, confèrent une tonalité particulière à un épisode tout en révélant le caractère à la fois comique et angoissé d'un personnage qui, en se désolidarisant de ses compagnons, abandonne une partie de son humanité.

Nous avons pu, tout au long de ce chapitre, vérifier que la présence de *La Farce de Maître Pathelin* au sein de l'œuvre rabelaisienne était à la fois permanente et particulièrement déroutante. Les nombreuses références qui s'y trouvent, qu'elles soient explicites ou implicites, ne renvoient pas à une scène spécifique, mais à l'ensemble de la pièce. Celles-ci prennent des formes très diverses et consistent en la reprise d'un mot, d'une expression, d'un ou de plusieurs vers. Il peut aussi parfois s'agir de termes dérivés construits à partir du nom propre « Patelin » ou de rappels plus ou moins transparents de scènes marquantes.

L'analyse en contexte de certains exemples a montré que ces multiples références, au-delà du jeu intertextuel qu'elles instaurent, étaient liées à un double phénomène de figement et de régénération du langage. Rabelais réinjecte en effet dans son texte des locutions, des calembours empruntés à la farce et les retravaille au sein de formes figées ou les réexploite en déployant leur polysémie. Le constat de cette remise en circulation d'un matériau théâtral a donc permis de souligner la richesse et les possibilités du langage, mais aussi de mettre à jour ses ambiguïtés. Le langage, dont les limites et les dangers sont généralement rattachés à un usage inapproprié ou transgressif de la parole, semble cristalliser dans les deux œuvres les craintes d'une époque que l'auteur de *Pathelin* et Rabelais désamorcent par le rire.

Ce chapitre a également suggéré un lien de connivence entre certaines figures

³⁹⁵ Voir le sens n°5 exposé par Dufournet, *op.cit.*, p. 82. Dans la phrase suivante, le lapsus de Panurge met l'accent sur la confusion à l'œuvre dans son esprit entre Dieu et le diable : « Holos, holos, holos, Zalas, Zalas, ceste vague de tous les Diables (*mea culpa Deus*), je diz ceste vague de Dieu enfondrera nostre nauf. ». *Quart Livre*, cha. XIX, p. 584. Pour les invocations à « Saint Michel D'aure » et à « Saint Nicolas », voir : *ibid.*, cha. XIX, p. 585. Celles faites à Dieu sont extrêmement fréquentes. Il peut s'agir de formules, comme « Pleust à Dieu », *ibid.*, cha. XIX, p. 584, ou de phrases entières : « — Dieu (dist Panurge) et la benoiste Vierge soient avecques nous. », *ibid.*, cha. XXI, p. 590.

³⁹⁶ *Ibid.*, cha. XIX, p. 584. Voir *Notes et variantes*, p. 1527-1528.

rabelaisiennes et les protagonistes de la farce. Dans le célèbre épisode consacré aux moutons de Panurge dans le *Quart Livre*, Dindenault et son interlocuteur semblent par exemple jouer tour à tour des rôles similaires à ceux de Pathelin, du drapier et de Thibault l'Aignelet dans la farce. Ces constatations nous amènent désormais à nous intéresser plus spécifiquement à la récupération du personnage de Pathelin par Rabelais.

CINQUIÈME CHAPITRE : LES RÉFÉRENCES À *PATHELIN* EN LIEN AVEC DES PERSONNAGES SECONDAIRES DE L'ŒUVRE RABELAISIEUNE

Nous avons précédemment commenté les questions adressées par Epistémon à Panurge au chapitre IX de *Pantagruel* notamment la suivante : « Parlez vous christian ? mon amy, ou langaige patelinoys ? »³⁹⁷. Celle-ci entre en résonance avec une saynète du chapitre XXX du même ouvrage insérée dans le récit burlesque que fait le savant de son voyage aux enfers :

Je veiz Pathelin thesaurier de Rhadamanthe qui marchandoit des petitz pasteuz que cryoit le pape Jules, et luy demanda “ combien la douzaine ?
— Troys blancs, dist le pape.
— Mais dist Pathelin, troys coups de barre, baille icy villain baille, et en va querir d’aultres.”³⁹⁸.

Dans cet au-delà où la hiérarchie sociale du monde terrestre est inversée, la parole d’un personnage fictif, dont le caractère farcesque reste inchangé, surpasse celle d’une figure réelle représentant habituellement l’autorité³⁹⁹. Outre la violente critique de certaines pratiques religieuses qui se dessine, comme le trafic des indulgences, cette scène de marchandage inattendue, associant les contraires, produit un effet comique et prend part à la théâtralisation d’un épisode dans lequel la narration est momentanément suspendue⁴⁰⁰. Par ailleurs, l’irruption de Pathelin incarnant à nouveau un personnage dramatique constitue un fait unique sur l’ensemble du corpus rabelaisien, mais il semblerait toutefois qu’il ait aussi servi de modèle au romancier pour créer certains de ses personnages.

Ces dernières remarques posent dès lors la question de ce qu’est la “théâtralité” au sein du genre romanesque. La notion, apparue vers 1950, demeure encore aujourd’hui complexe et

³⁹⁷ *Pantagruel*, cha. IX, p. 248.

³⁹⁸ *Ibid.*, cha. XXX, p. 326.

³⁹⁹ Cet aspect a déjà été mis en évidence par Gustave Cohen : « Emportant les « petits pâtés » qu’il n’a pas payés, Patelin, dans l’autre monde, continue à jouer son rôle de fourbe [...]. ». Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes*..., art.cit., p. 53.

La descente aux enfers constitue un *topos* de la littérature depuis l’Antiquité. Des personnages tels qu’Orphée (livre X des *Métamorphoses*), Énée (Livre VI de l’*Énéide*), Ulysse (Chant XI de l’*Odyssee*), Dionysos (*Les Grenouilles*), pour ne citer qu’eux, ont visité le monde des morts.

⁴⁰⁰ À partir de la phrase « Et là commença à parler, disant. » de la page 322, le narrateur Alcofrybas Nasier s’efface jusqu’à la fin du chapitre et laisse place à la parole d’Epistémon, à celle des habitants des enfers et à celle des Pantagruélistes. *Pantagruel*, cha. XXX, p. 322-327.

très controversée⁴⁰¹. Dans ses *Essais critiques*, Roland Barthes, qui l'étudie paradoxalement chez Baudelaire, un auteur qui n'est pas particulièrement connu pour ses talents de dramaturge, la définit comme un aspect du théâtre : « [...] c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit [...] »⁴⁰². Elle renvoie, en d'autres termes, à tout ce qui, imperceptible dans le texte, devient signifiant sur scène : la gestuelle et la voix des acteurs, les effets de lumière, les décors, etc.⁴⁰³. La critique contemporaine, qui l'interroge entre autres à partir du roman moderne, ne l'envisage plus comme du « théâtre sans le texte », mais comme du « théâtre dans le texte », sans pour autant en fournir une définition claire⁴⁰⁴. La théâtralité dans le roman désignerait alors, selon Anne Larue, « [...] une tentation d'évasion par rapport aux normes établies d'un genre [...] », ou, d'après Muriel Plana, « [...] le désir de théâtre qui s'y exprime, la trace d'un appel au jeu et à la mise en scène. »⁴⁰⁵. Elle correspondrait plus précisément à l'art du dialogue et de la parole directe, à la volonté de rendre le plus vivant possible des descriptions, des décors, des personnages, etc. Mais ces définitions plurielles qui, en raison de leur incomplétude, ne paraissent pas entièrement satisfaisantes, montrent aussi que la théâtralité d'un roman souligne justement ce qui le distingue du théâtre. Contrairement au genre romanesque, le théâtre est dépourvu de narrateurs, de points de vue et les descriptions de personnages sont quasiment inexistantes puisque le spectateur d'une pièce les voit sur scène. Il s'agit par conséquent de savoir comment un romancier parvient à rendre visible un personnage à son lecteur, comment il lui insuffle une vie, lui construit un corps, une épaisseur, lui attribue une manière de parler,

⁴⁰¹ Au sujet de la date d'apparition de cette notion, voir l'introduction de l'ouvrage référencé ci-dessous.

Anne LARUE, « Avant-propos », *Théâtralité et genres littéraires*, dir. Anne Larue ; publié par le Groupe de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, la licorne : Université de Poitiers, UFR Langues et Littératures (« Publications de la "licorne". Hors série-Colloques » ; 2), 1996, p. 4.

⁴⁰² Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (« Points. Essais » ; 127), [1964] 1981, p. 44-45.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 45 : « [...] c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. ».

⁴⁰⁴ Après avoir mentionné la définition de Barthes, Anne Larue écrit : « C'est faire peu de cas de la théâtralité qui émane justement du texte lui-même. ». Larue, « Avant-propos », *Théâtralité et genres littéraires, op.cit.*, p. 5. Il faut par ailleurs distinguer les définitions générales de la "théâtralité", dont certaines sont retranscrites ci-dessous, de celles de la "théâtralité romanesque".

Toutes les tentatives d'Anne Larue visant à expliciter le terme "théâtralité" dans son introduction témoignent de la difficulté à cerner cette notion : « Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. » ; « On peut donc définir une certaine théâtralité par l'outrance, l'amplification, mais il apparaît dès lors qu'on peut tout à fait se passer du théâtre dans ce cas. » ; « Elle désigne la qualité intrinsèque d'une image mentale frappante, qui produit son effet même séparée de tout contexte. ». *Ibid.*, p. 3, 8, 9.

⁴⁰⁵ Pour ces deux définitions, voir *ibid.*, p. 14 et l'ouvrage cité ci-dessous.

Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal (« Amphi Lettres »), 2004, p. 24.

etc. Rabelais semble répondre à toutes ces questions en façonnant plusieurs personnages secondaires de ses romans, à partir d'un personnage de théâtre, Pathelin, et des souvenirs que le lecteur-spectateur peut avoir de lui.

Nous tenterons donc, dans ce chapitre, d'approfondir la notion qui vient d'être brièvement exposée en examinant certaines références à la pièce qui tendent à théâtraliser certaines figures rabelaisiennes de second plan afin de chercher à discerner les modalités de théâtralisation mises en œuvre par Rabelais. Le choix de circonscrire notre terrain de recherche aux personnages dits « secondaires » exclut certes le "théâtral" Panurge, possible héritier de Pathelin à partir duquel une enquête similaire aurait pu être menée, mais permet, par la prise en compte de figures plus ponctuelles et moins complexes, une étude de cas plus précise et approfondie. Il rend également possible la confrontation de personnages très différents, n'apparaissant pas dans les mêmes œuvres et aux statuts divers, mais fonctionnant, en tant que personnages théâtralisés, de la même manière que le protagoniste de la farce. Pour nous orienter dans notre travail, nous aurons bien sûr toujours recours à la version de *Pathelin* proposée par Tissier dans son *Recueil de farces (1450-1550)*, à certaines sources déjà mentionnées, ainsi qu'à d'autres textes critiques qui seront présentés au fur et à mesure de notre progression.

Celle-ci se déroulera en deux temps. Nous nous intéresserons d'abord aux références à *La Farce de Maître Pathelin* en lien avec le paysan Couillatris, puis à celles contribuant à la théâtralisation de Janotus de Bragmardo et de Bridoye, deux personnages incarnant des autorités.

V.A. Une référence à *Pathelin* participant à la théâtralisation du personnage Couillatris

Afin d'encourager son lecteur à formuler des vœux raisonnables, Rabelais, dans son prologue du *Quart Livre*, s'inspire d'un passage de la Bible et d'une fable d'Ésope pour inventer une histoire à visée morale et didactique⁴⁰⁶. Celle-ci raconte la mésaventure de Couillatris qui, frappé par la malchance, fut privé de son instrument de travail. Motivé par la douleur que lui

⁴⁰⁶ *Quart Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 526-534.

Pour illustrer le principe philosophique et évangélique de l'*aurea mediocritas*, Rabelais retravaille, modifie et développe la courte fable d'Ésope intitulée « Hermès et le bûcheron ».

ÉSOPE, *Les Fables d'Ésope*, éd. Jacques Lacarrière ; traduites, présentées et commentées par Jacques Lacarrière, Paris, Albin Michel (« Espaces libres » ; 129), 2003, fable n°44.

Pour la référence à la Bible, voir la vie d'Élisée.

BIBLE, 2 Rois 6. 1-7, *La Bible de Jérusalem*, traduction en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf (« Pocket » ; 10456), 1998, p. 494-495.

cause cette perte, il supplie avec insistance le maître de l'Olympe de le lui rendre. Jupiter, incommodé par le tapage généré par cette requête, enjoint Mercure de descendre sur terre pour voir ce qui s'y passe. Parvenu auprès du malheureux paysan, ce dernier lui propose de choisir entre une hache d'or, d'argent ou de fer. Parce qu'il fait preuve d'honnêteté en optant pour l'objet identique à celui qu'il a égaré, le bûcheron reçoit de Mercure les deux autres cognées, puis reprend le chemin de son village. Pendant son trajet, plutôt que de rester discret pour ne pas s'attirer d'ennuis, il fanfaronne et se fait remarquer des autres habitants. C'est dans ce contexte que le romancier glisse une référence explicite à la farce, afin de souligner, avec ironie, la fierté de son personnage : « Ainsi s'en va prelassant par le pays, faisant bonne troigne parmi ses paroeciens et voysins : et leurs disant le petit mot de Patelin. « En ay je ? » »⁴⁰⁷. Dans cet exemple, l'adjectif qualificatif « petit » et le participe présent « disant », employés semble-t-il par euphémisme, contribuent, au même titre que le terme « prelassant », à mettre en évidence la suffisance de Couillatris⁴⁰⁸. Quant aux quelques mots qui sont adressés aux paroissiens, ils signalent l'attitude provocante du personnage ainsi que son contentement qui est à la mesure de celui éprouvé par Maître Pierre lorsqu'il rentre chez lui avec les morceaux de tissu sous le bras. Il se peut que Rabelais se soit souvenu de la courte réplique parce qu'il l'aurait entendue prononcer par un acteur sur scène, comme le pense Jodogne, même si cette hypothèse demeure invérifiable, à moins que la réminiscence soit liée à la répétition de la question rhétorique au sein de la farce⁴⁰⁹. Nous remarquons par ailleurs que dans le contexte proche du clin d'œil à *Pathelin* s'inscrit une référence renvoyant à la farce *Martin de Cambray* qui vient compléter la description du bûcheron : « Couillatris courtoisement remercie Mercure : revere le grand Juppiter : sa coingnée antique atache à sa ceincture de cuyr : et s'en ceinct sus le cul, comme Martin de Cambray. »⁴¹⁰. La convergence des deux intertextes théâtraux nous amène à nous

⁴⁰⁷ *Quart Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 532.

⁴⁰⁸ Dans une note de bas de page, Mireille Huchon indique en effet que « prelassant » signifie « marchant comme un prélat. », mettant ainsi en exergue la sottise de l'attitude du paysan. *Ibid.*

⁴⁰⁹ Jodogne note : « [...] cette courte interrogation *En ay je ?* est si peu expressive qu'il ne semble pas qu'après l'avoir lue on ait pu s'en souvenir. Pour que Rabelais ait pu l'admirer, je crois qu'il a dû l'entendre, dite par un acteur préparant cet effet dramatique. ». Jodogne, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, art.cit., p. 5. Hormis cette interprétation de Jodogne, nous souhaiterions également rectifier une erreur de Cohen lorsqu'il note : « Ce ne sont pas seulement les personnages de Rabelais qui puisent à « la fontaine de Patelin », comme dit si joliment Pasquier, mais lui-même quand il parle en son propre nom. Je relève dans le Prologue du *Quart Livre* cette allusion : « Et leur disant le petit mot de Patelin : En ay je ? » [...] ». Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes*..., art.cit., p. 56-57. La réplique de Pathelin n'est pas prononcée par Rabelais, mais par son personnage Couillatris.

La question rhétorique « En ay-je ? » apparaît une première fois au vers 352 de la farce avant d'être répétée au vers 356. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 221, 222.

⁴¹⁰ *Quart Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 532.

La farce *Martin de Cambray*, que Jelle Koopmans ne parvient pas précisément à dater, serait d'origine picarde ou normande. Elle s'ouvre sur une dispute conjugale entre le savetier Martin et sa femme. Le mari jaloux décide d'enfermer son épouse à clé pendant qu'il se rend dans une foire. Un curé, amoureux de Guillemette, profite de

interroger sur les rôles que ceux-ci jouent au sein de l'épisode étudié. Les thèmes développés dans l'introduction du *Quart Livre* se rapprochent en apparence davantage de ceux abordés dans *Martin de Cambrai* que de ceux traités dans *Pathelin*. La convoitise des paroissiens, suscitée par la bonne fortune de Couillatris, rappelle ainsi, à certains égards, la jalousie malade dont souffre Martin. Ce parallèle se justifie en raison de la double signification du mot « Coingnée » qui peut tout aussi bien désigner la hache du bûcheron que le sexe féminin, et par extension la prostituée, comme l'intervention de Priape tend à le souligner :

Elle signifie un certain instrument, par le service duquel est fendu et coupé 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 Coingnée⁴¹¹.

L'équivoque, dont le sens sexuel permet de rattacher le prologue au genre de la farce, a pour fonction de détourner le lecteur du message édifiant véhiculé à première vue par l'épisode afin de l'immerger dans une atmosphère théâtrale⁴¹². La conjonction d'un sujet sérieux et d'un registre comique instaure plusieurs niveaux de lecture qui se multiplient dès lors que nous questionnons les liens assez énigmatiques qui se tissent entre les deux pièces. Celles-ci sont certes connectées entre elles par des expressions communes, telles que « ceinct sus le cul », mais cette locution, signifiant d'après Tissier « être attrapé, trompé » ou « être fouetté à coups de ceinture » d'après une note du *Recueil de Florence* a souvent été commentée et se retrouve dans plusieurs farces des XV^e et XVI^e siècles⁴¹³. Par ailleurs, son utilisation diffère d'un texte à l'autre. Dans *Pathelin*, l'allusion à la locution transparaît à travers l'emploi de « Sainte » qui ouvre une réplique de Guillemette, laquelle fait écho à l'expression « En est saint sur le cul » qui clôt la suivante prononcée par Pathelin, ce qui instaure, en plus de l'effet répétitif produit, un possible jeu sur l'homophonie entre le verbe « ceindre » et le terme « saint », ce qui

cette absence pour communiquer avec elle à travers une porte. Tous deux réfléchissent à un stratagème dont le but serait de faire peur à Martin. Revenu chez lui, le savetier se dispute à nouveau avec sa femme et désire que le diable l'emporte. Au moment où il formule ce souhait, le curé, déguisé en diable, surgit et emporte Guillemette. Quelques instants plus tard, ce dernier revient auprès du mari alors plongé dans un profond désarroi, lui conseille de prier, puis rejoint sa complice pour accomplir l'acte sexuel. Ayant obtenu satisfaction, il reprend son habit de diable pour rendre la femme à Martin. Ce dernier, soulagé de retrouver Guillemette, accepte de porter une ceinture qu'elle lui donne et se fait rebaptiser « Martin de Cambrai ». Koopmans (éd.), *Martin de Cambrai, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 563-580.

⁴¹¹ *Quart Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 530.

⁴¹² La paillardise constitue un des thèmes favoris de la farce. De plus, à la fin du prologue, le châtiment mortel subi par les paroissiens malhonnêtes ayant voulu imiter Couillatris s'apparente à un retournement de situation, procédé habituel de ce genre théâtral. Voir *ibid.*, p. 533.

⁴¹³ La locution figure dans *Le Nouveau Pathelin* et *Mince de Quaire* datant, selon Jelle Koopmans, du début du XVI^e siècle. Koopmans (éd.), *Mince de Quaire, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 333, v. 152 et note de bas de page. Tissier (éd.), *Le Nouveau Pathelin, Recueil de farces (1450-1550)*, tome VIII, *op.cit.*, p. 117, v. 768 et note de bas de page.

contribue à une confusion entre la dimension spirituelle et le bas corporel, procédé comique qui aurait pu retenir l'attention de Rabelais, spectateur de pièces de théâtre⁴¹⁴. Dans *Martin de Cambray* et dans le prologue rabelaisien, la locution désignerait en outre les tenues vestimentaires ridicules du savetier et du bûcheron portant tous deux une ceinture leur tombant sur les fesses⁴¹⁵.

Excepté l'emploi dans les deux farces de cette même formule que Rabelais réutilise, il est difficile de savoir ce qui, dans son esprit, pouvait les lier entre elles⁴¹⁶. Le rapprochement prouve tout de même qu'il existait bien, à son époque, comme l'a démontré Jelle Koopmans, un répertoire théâtral clos que la circulation d'expressions d'une pièce à une autre met en évidence⁴¹⁷. Du point de vue de la réception, les amis de l'écrivain ou les personnes partageant la même culture théâtrale que lui seront en mesure d'apprécier et de comprendre le jeu intertextuel, tandis qu'un lecteur n'étant pas initié à l'art dramatique ne sera sensible, dans le texte rabelaisien, qu'à l'effet comique engendré par les références⁴¹⁸.

Ces dernières concourent à théâtraliser le personnage Couillatris dont le nom seul suffit à déclencher le rire. Le substantif « couillard » sur lequel il est formé, peut désigner un individu « Qui a de gros testicules » ou un « Engin servant à jeter des pierres, catapulte », autrement dit le terme désignerait aussi une arme composée d'un axe central et de deux contrepoids nommés « bourses »⁴¹⁹. Ces deux sens sont, semble-t-il, exploités dans le prologue : l'un nous oriente vers une lecture grivoise, l'autre fait peut-être écho à la manière avec laquelle le bûcheron met

⁴¹⁴ Dans *Pathelin*, l'expression « En est saint sur le cul. », prononcée par l'avocat pour dénigrer Guillaume (p. 223, v. 369) et l'adjectif « Sainte » employé par Guillemette (p. 222, v. 357) figurent dans la même scène que la fameuse réplique « En ay-je ? » (p. 221 v. 352 et p. 222, v. 356). Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.* Il se peut que, étant donné le double contexte évangélique et érotique dans lequel la locution est insérée dans le prologue du *Quart Livre*, Rabelais ait lui aussi voulu jouer, comme l'auteur de *Pathelin*, sur l'homonymie entre « saint » et « ceinct ».

⁴¹⁵ Plusieurs sens ont été donnés à la locution par la critique. Pour ceux que nous proposons, nous nous référons principalement aux notes de Tissier sur *Pathelin* (tome VII), à sa présentation de la farce *Martin de Cambray* (tome XII), ainsi qu'à un article d'Estelle Doudet.

André TISSIER (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 495), 1998, tome XII, p. 150.

Estelle DOUDET, « Cambrai sur les tréteaux aux XV^e et XVI^e siècles », *Jadis en Cambrésis*, 2013, n°112, p. 7.

⁴¹⁶ Martin et Pathelin sont deux personnages qui finissent par être bernés et le petit mot de ce dernier, « En ay-je ? », peut rappeler cette réplique du curé dans *Martin de Cambray* : « Qui (l) l'aura, se il ne dit « je l'ay ». ». Ces deux rapprochements paraissent toutefois assez peu convaincants. Koopmans (éd.), *Martin de Cambray, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 574, v. 364.

⁴¹⁷ Koopmans, « Théâtre du monde et monde du théâtre », *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières, op.cit.*, p. 17-35.

⁴¹⁸ D'après Umberto Eco, chaque lecteur participe, selon ses compétences et l'encyclopédie culturelle dont il dispose, à construire le texte, à remplir de sens les blancs ou les non-dits qui le composent.

Umberto ECO, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* ; traduction de l'italien de Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française (« Le Livre de poche. Biblio essais » ; 4098), [1979] 1985.

⁴¹⁹ Pour le premier sens, voir le dictionnaire d'Huguet. Le second est mentionné dans le DMF.

sur ses épaules la lourde charge qu'il doit transporter⁴²⁰. Ridicule, le paysan l'est en raison de l'allure quelque peu phallique qu'on l'imagine avoir s'il répartit le poids des cognées en les disposant de part et d'autre de son cou, mais aussi lorsque Rabelais le compare explicitement à Martin de Cambrai, personnage qui, comme lui, est un simple d'esprit et dont le prénom était parfois donné à un âne⁴²¹. Couillatris est aussi lié à ce dernier par l'attitude qu'il adopte face au dieu olympien pour le convaincre de l'aider :

En cestuy estrif commença crier, prier, implorer, invocquer Juppiter par oraisons moult disertes (comme vous sçavez que Necessité feut inventrice d'Eloquence) levant la face vers les cieulx, les genoilz en terre, la teste nue, les bras haulx en l'air, les doigts des mains esquarquillez, disant à chascun refrain de ses suffrages à haulte voix infatigablement⁴²².

Dans cette longue phrase, l'énumération de verbes à l'infinitif met en relief le caractère excessif des supplications, lesquelles rappellent celles du malheureux savetier qui, dans l'espoir de récupérer sa femme, s'en remet à tous les saints :

MARTIN
Je prie monsieur saint Denis
Et de Paradis le Dieu,
A saint Jehan et a saint Matieu,
Aussi mon parain saint Martin,
Saint Hubert et saint Mathelin,
Saint Pierre, saint Pol, Nostre Dame,
Que on me ramainne ma femme [...]. (v. 421-427)⁴²³

Outre ce rapprochement avec une figure de la scène, la théâtralité du bûcheron se manifeste, dans le premier exemple, à travers tous les détails fournis quant à sa gestuelle – « les bras haulx en l'air » –, la position de son corps – « levant la face », « genoilz en terre » – et la tonalité de sa voix – « à haulte voix infatigablement ». Couillatris se conduit comme un acteur jouant la comédie à Jupiter, lequel préside lui-même, sur le mont Olympe, une assemblée bouffonne⁴²⁴.

⁴²⁰ La deuxième définition entre en résonance avec la phrase suivante : « Les deux aultres plus poisantes il charge à son coul. ». *Quart Livre, Prologue de l'Autheur*, p. 532.

⁴²¹ Doudet, « Cambrai sur les tréteaux aux XV^e et XVI^e siècles », *Jadis en Cambrésis*, art.cit., p. 5 : « Outre le lien établi avec l'âne, animal stupide par excellence, « Martin » désigne habituellement un mari ou un amant trompé. ». Insistant sur la joie de Couillatris lorsqu'il reconnaît sa cognée, cette comparaison animalière permet aussi de mettre en évidence sa bêtise : « Puis prend en main la coignée de boys : il regarde au bout du manche : en icelluy reconnoist sa marque : et tressaillant tout de joye, comme un Renard qui rencontre poulles esguarées, et soubriant du bout du nez dict. « Merdigues ceste cy estoit mienne. ». *Quart Livre, Prologue de l'Autheur*, p. 531-532.

⁴²² *Ibid.*, p. 526.

⁴²³ Koopmans (éd.), *Martin de Cambrai, Le Recueil de Florence*, op.cit., p. 575.

⁴²⁴ Sans véritablement parler de la théâtralité du paysan et de Jupiter, Floyd Gray et Alfred Glauser ont tous les deux été sensibles à la dimension spectaculaire du prologue. Floyd GRAY, *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris/Genève, Champion (« Études et essais sur la Renaissance » ; 2), 1994, p. 74-75.

La demande du paysan, qui s'apparente davantage à une plainte, donne lieu à des répétitions en cascade ou à des hyperboles ; traits stylistiques qui coïncident avec les critères d'amplification et d'outrance qu'évoque Anne Larue pour définir la théâtralité et qui s'accordent parfaitement, comme l'a noté Alfred Glauser, avec l'attitude disproportionnée du personnage rabelaisien :

Les phrases font mille gestes aussi, soulevées comme dans une plainte spasmodique ; elles jaillissent multiples, divisées, pour traduire rythmiquement les gestes et les cris du pauvre Couillatris⁴²⁵.

Dans la suite du prologue, la proximité des références à *Martin de Cambray* et à *Pathelin* crée un décalage saisissant permettant d'insister sur l'aspect ridicule, grotesque et donc théâtral d'un personnage qui, tout en s'habillant comme le stupide savetier, s'exprime à la manière du rusé Maître Pierre⁴²⁶.

Nous avons montré, jusqu'à présent, comment une allusion à *La Farce de Maître Pathelin* constituait un des indices de la théâtralisation de Couillatris, un naïf paysan par l'entremise duquel Rabelais délivre, sur un mode burlesque, une leçon de modestie à son lecteur. En suivant une démarche similaire, nous souhaiterions désormais étendre cette étude à des personnages de second plan représentant les autorités ecclésiastiques et judiciaires.

V.B. Les références à *Pathelin* qui théâtralisent des personnages incarnant des autorités : les exemples de Janotus de Bragmardo et du juge Bridoye

Janotus de Bragmardo, présenté dans le second roman rabelaisien comme le doyen de l'université de Paris, a été sélectionné par ses pairs pour convaincre Gargantua de restituer les cloches de l'église Notre-Dame⁴²⁷. Il a préparé, pour l'occasion, une harangue qu'il prononce

Alfred GLAUSER, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1964, p. 39 : « [...] l'Olympe devient un des deux pôles de cette comédie : d'un côté le pauvre Couillatris et de l'autre le tout-puissant Jupiter. ».

⁴²⁵ Outre les répétitions, l'emploi de l'interjection « Helas » et l'apostrophe à Jupiter mettent également en avant, dans l'exemple suivant, la théâtralité du bûcheron : « « Ma coingnée Juppiter, ma coingnée, ma coingnée. Rien plus, ô Juppiter, que ma coingnée, ou deniers pour en acheter une autre. Helas, ma paouvre coingnée. ». *Quart Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 526. Parmi les expressions ou termes hyperboliques, nous pouvons recenser : « tant grande feut l'exclamation de Couillatris », « grand effroy », « hurle », « horrifiquement », etc. *Ibid.*

Pour les définitions de la théâtralité, voir les notes 402 et 403 du présent mémoire (p. 97). La citation est quant à elle extraite de l'ouvrage d'Alfred Glauser. Glauser, *Rabelais créateur, op.cit.*, p. 39.

⁴²⁶ Au moment où il rejoint Guillemette et lui crie « En ay-je ? », Pathelin incarne encore un personnage rusé.

⁴²⁷ *Gargantua*, cha. XVIII-XX, p. 50-55. L'épisode dans lequel intervient Janotus ferait écho à un événement politico-religieux. En 1533, plusieurs théologiens dont Noël Bédard, un fervent défenseur de l'église catholique et ennemi de Rabelais, ont été bannis de la capitale par François I^{er} pour avoir semé le désordre lors de sermons évangéliques. Une partie du peuple parisien s'opposant à cette sanction envoya des délégués auprès du roi afin

devant les amis du géant et dans laquelle se trouvent plusieurs références à *Pathelin*. La première d'entre elles serait « *Parisius habet clochas.* », phrase que Mireille Huchon rapproche d'une autre, « *Parisius non sunt ova* », figurant à la fois dans une lettre de Rabelais à Antoine Hulot et dans la farce, au moment où, l'avocat feignant la folie, s'exprime en langues étrangères⁴²⁸. Toutes deux se traduiraient respectivement par « À Paris il y a des cloches. » et « Il n'y a pas d'œufs à Paris », c'est-à-dire, selon Aubailly, « Les Parisiens ne sont pas des niais »⁴²⁹. L'emploi de l'adverbe en latin médiéval « *Parisius* », dont l'usage était considéré par les humanistes comme incorrect, et la possible récupération d'une plaisanterie au sujet du peuple de la capitale laissent penser que le romancier aurait pu, dans ce cas précis, se référer à la pièce⁴³⁰. Jodogne et Barbara C. Bowen rejettent en revanche le parallèle établi à partir de la locution « comme de cire », signifiant « Avec facilité, en maître », en raison de son emploi largement répandu aussi bien au théâtre que dans la langue⁴³¹. Toutefois, la reprise constante de mêmes expressions au sein du "genre" de la farce, que nous avons pu par ailleurs constater, tend à confirmer l'hypothèse de Jelle Koopmans selon laquelle il existerait bien des "mondes du théâtre", voire des langages farcesques dont Rabelais se ferait l'écho, prouvant ainsi que ce type de spectacle n'était pas seulement destiné à un public populaire, mais qu'il pouvait également s'attirer les faveurs des savants⁴³². Sur l'ensemble de l'épisode, la seule référence claire à la pièce se situe donc à la suite de la joute verbale opposant Janotus à Jousse Bandouille,

d'obtenir l'annulation de la peine. Concernant le texte rabelaisien, Gérard Defaux assimile, comme le rappelle M. Huchon, les théologiens exilés aux cloches de Notre-Dame. Voir *Notes et variantes*, p. 1106.

⁴²⁸ Voir *Gargantua*, cha. XIX, p. 52. *Notes et variantes*, p. 1111. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 277, v. 961.

⁴²⁹ Pour les différentes traductions, voir les notes de Tissier à la fin du *Recueil* et celles, en bas de page, de Mireille Huchon. *Ibid.*, p. 472. *Gargantua*, cha. XIX, p. 52.

⁴³⁰ Au début du chapitre XVII, le peuple parisien, qualifié par le narrateur de « sot », « badault », « inepte de nature », devient la cible de la satire rabelaisienne. *Ibid.*, cha. XVII, p. 48. L'explication concernant l'adverbe « *Parisius* » nous est donnée par Mireille Huchon. *Notes et variantes*, p. 1111. La phrase de Janotus : « *Parisius habet clochas.* » pourrait servir de réponse à l'hommage rendu, selon Aubailly, par Pathelin au peuple parisien. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 472.

⁴³¹ La définition de la locution est extraite du DMF. Employée très maladroitement par Janotus à la fin de son discours, l'expression met l'accent sur les abus commis par les Sorbonnards qui n'ont, d'après leur porte-parole, aucun scrupule à déclarer une personne hérétique, et ce, sans motif valable. *Gargantua*, cha. XIX, p. 53. Pour son inscription dans la farce, voir : Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 249, v. 627. On la trouve également dans *Martin de Cambrai* où elle est orthographiée différemment et prend le sens de « à la perfection » : « Vous estes fait comme de sire ! ». Koopmans (éd.), *Martin de Cambrai, Le Recueil de Florence*, *op.cit.*, p. 575, v. 417 et note de bas de page. Jodogne, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, art.cit., p. 7-8. C. Bowen, *Enter Rabelais, laughing*, *op.cit.*, p. 62 : « *I would reject Plattard's last phrase, Janotus's "Nous les faisons comme de cire" (G 19), as being such a common cliché that it need not be referred to Pathelin.* ». [« Je rejetterais la dernière phrase de Plattard, concernant celle de Janotus "Nous les faisons comme de cire" qui correspond à un lieu commun tel, qu'il n'y a nul besoin de la rattacher à *Pathelin*. »].

⁴³² Voir les commentaires formulés précédemment au sujet de l'expression « ceinct sus le cul », p. 99-101 de ce mémoire. Dans l'article cité ci-dessous, Jelle Koopmans conteste l'opinion très répandue de Bakhtine : « [...] je refuse de croire que le genre dramatique de la farce appartienne à une telle culture populaire, quelle qu'elle fût. ». Koopmans, « Rabelais et l'esprit de la farce », *Les Grands jours de Rabelais en Poitou*, *op.cit.*, p. 300.

lequel reproche à son collègue de porter, en guise de chausses, le drap qu'il a reçu du géant. Pour souligner l'entêtement du vieux théologien qui ne compte pas renoncer à sa récompense, le narrateur le compare au protagoniste de la farce : « Ainsi l'emporta en tapinois, comme feist Patelin son drap. »⁴³³. Cette phrase occupe une place particulière au sein de l'épisode puisqu'elle semble, dans le même temps, mettre fin à la visite de Janotus chez Gargantua et annoncer son retour à l'université⁴³⁴. Le syntagme « en tapinois », qui la compose, peut donner lieu dans ce contexte à deux interprétations selon la nature grammaticale qu'on lui attribue : il pourrait, en tant que groupe prépositionnel, renvoyer au petit monde surnois de la Sorbonne, ou, en tant que simple locution signifiant « à la dérobée », « en secret », servir à qualifier l'attitude de Janotus qui cache son drap de peur qu'on ne le lui vole⁴³⁵. Ce vêtement qui a la même fonction qu'un signe linguistique vient d'ailleurs révéler la bêtise de son propriétaire, son égoïsme, son matérialisme, ses préoccupations pour le bas corporel ; traits de caractère le rendant à la fois indigne de sa condition sociale et semblable à un personnage de farce⁴³⁶. Maître Janotus qui apparaît dans le roman rabelaisien comme l'incarnation antithétique de Pathelin au regard de ses piètres performances oratoires partage tout de même avec ce dernier quelques points communs, notamment la vanité qui les propulse l'un comme l'autre au rang d'autorités ridiculisées ou de trompeurs trompés. Le premier, parce qu'il a surestimé ses compétences d'orateur se trouve exposé, au terme de son discours, à la risée de son auditoire ; le second, qui pêche par excès de confiance, est finalement dupé par un berger⁴³⁷. Tous deux représentent

⁴³³ *Gargantua*, cha. XX, p. 54.

⁴³⁴ La phrase fait écho à une réplique du drapier qui cherche, au moment où Pathelin délire, à convaincre Guillemette qu'il a bien vu son mari s'éloigner de l'étal avec le tissu sous le bras. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 269, v. 846-847.

⁴³⁵ En raison de l'absence de majuscule au début du mot « tapinois », la seconde interprétation semble plus valable que la première. Cette dernière n'est néanmoins pas totalement à exclure dans la mesure où, dans le *Quart Livre*, « Tapinois » correspond au nom de l'île où réside Quaresmeprenant, personnage incarnant allégoriquement le carême. *Quart Livre*, cha. XXIX, p. 606. Par ailleurs, rimant avec « limosinois », le terme « tapinois » pourrait aussi désigner un pays imaginaire dans la farce. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 269, v. 845-846.

Pour les significations de la locution, se référer à la définition de « en tapin » de Tissier et aux notes de bas de page de M. Huchon. *Ibid.*, p. 450. *Gargantua*, cha. XX, p. 54.

⁴³⁶ Avant de se séparer de son hôte, Pantagruel offre, dans le *Quart Livre*, un drap à l'évêque fanatique Homenaz : « Pantagruel par liberalité et recongnissance du sacre protraict Papal, donna à Homenaz neuf pieces de drap d'or frizé sus frize [...]. » *Quart Livre*, cha. LIIII, p. 667. Ce don, probablement ironique, signale la stupidité d'un personnage uniquement animé par sa passion immodérée pour le pape.

Rappelons également que dès le début de *Gargantua*, Alcofrybas Nasier accorde aux vêtements une valeur hautement symbolique, comme le chapitre intitulé « *Les couleurs et livrée de Gargantua* » tend à le souligner. *Gargantua*, cha. IX, p. 28-30. Dans l'ouvrage référencé ci-dessous, Guy Demerson souligne leur importance dans l'œuvre rabelaisienne.

Guy DEMERSON, *François Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, p. 52-53.

⁴³⁷ *Gargantua*, cha. XX, p. 53 : « Le Sophiste n'eut si toust achevé que Ponocrates et Eudemon s'esclafferent de rire tant profondement, que en cuiderent rendre l'ame à dieu [...]. »

Dès l'apparition du théologien, les compagnons du géant sont frappés par son orgueil, impression que le narrateur retranscrit au moyen des termes « vaine gloire ». *Ibid.*, cha. XVIII, p. 50.

aussi, par leur profession d'universitaire ou d'avocat, des types farcesques dont le comique repose sur l'usage de la parole ; le discours décousu de Janotus peut en ce sens faire penser à la logorrhée délirante de Maître Pierre. Les deux personnages sont enfin habités par les mêmes motivations ou confrontés à des événements similaires : la performance verbale du théologien qui s'apparente à une scène de marchandage rappelle ainsi la négociation de Pathelin pour obtenir l'étoffe et son différend absurde avec la Sorbonne, qui clôt l'épisode, évoque dans une certaine mesure le procès cocasse opposant Guillaume à Thibault l'Aiglelet. Quelle que soit la pertinence de tous ces rapprochements, légitimés malgré tout par la présence d'une référence explicite à la pièce, il est fort probable que le protagoniste de la farce ait servi de patron à Rabelais pour concevoir et potentialiser l'effet comique de son propre personnage. Plutôt que de le calquer sur un potentiel modèle, tel que pourrait l'être Pathelin, le romancier en dessine les contours au moyen d'allusions plus ou moins nettes inscrites dans le texte et qui participent, une nouvelle fois, à la théâtralisation d'une de ses créatures romanesques.

D'autres marqueurs prennent part à ce processus, à commencer par le prénom du stupide sorbonnard composé du suffixe latin « - us », qui concède un faux prestige intellectuel au personnage pour mieux venir mettre en avant sa vanité, et du substantif clairement dépréciatif « Janot », diminutif de « Jean », nom propre habituellement attribué aux « sots » ou aux « badins » des farces, c'est-à-dire à des personnages imbéciles et naïfs⁴³⁸. Son patronyme, « de Bragmardo », tout aussi éloquent, est quant à lui formé sur le mot « braquemart » servant à désigner une épée à courte lame et plus familièrement le sexe masculin, ce qui bien sûr n'est

⁴³⁸ Dans sa présentation de la farce *Jenin, fils de rien*, André Tissier fait une brève mise au point à propos de l'emploi au théâtre du prénom « Jean » et de ses dérivés : « Comme Janin, Janot ou Jeninot, Jenin est un diminutif de Jehan (ou Jean). En appellatif ou qualificatif, il désignait un niais, un sot. ». Afin d'illustrer la bêtise de ces sots théâtraux, nous proposons ci-dessous les résumés de deux farces. Sur le même sujet, voir l'étude d'Halina Lewicka consacrée à ce type de personnages.

André TISSIER (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 358), 1988, tome III, p. 279.

Halina LEWICKA, « Un prénom spécialisé de la farce : Jean et consorts », *Études sur l'ancienne farce française*, Paris/Warszawa, Klincksieck/Éditions scientifiques de Pologne (« Bibliothèque française et romane. Série A, Manuels et études linguistiques » ; 27), 1974, p. 78-84.

Le protagoniste éponyme de la farce *Jenin, fils de rien* désire connaître l'identité de son père. Pour ce faire, il s'adresse à un prêtre qui, en raison de la fonction qu'il exerce, l'appelle « mon filz ». Comme Jenin prend tout au pied de la lettre, il pense avoir percé le mystère de sa naissance. Les dénégations de sa mère le conduisent toutefois à faire appel à un devin qui le soumet, en public, à un examen d'urine. Comme personne n'est d'accord avec ses prédictions, ce dernier déclare, pour se tirer d'affaire, que son client n'a ni père ni mère. Tissier (éd.), *Jenin, fils de rien*, *Recueil de farces (1450-1550)*, tome III, *op.cit.*, p. 273-328.

La farce de collègue, *Le Clerc qui fut refusé à être prêtre*, met aussi en scène un personnage nommé Jenin dont l'orgueil le pousse à devenir prêtre. Au moment de passer l'examen auprès de l'Official, il est incapable de répondre, à deux reprises, à une question pourtant très simple concernant l'identité du père des quatre fils Aymon. Koopmans (éd.), *Le Clerc qui fut refusé à être prêtre*, *Le Recueil de Florence*, *op.cit.*, p. 181-188.

pas sans rappeler les hommes d'église paillards souvent représentés au théâtre⁴³⁹. Janotus est donc destiné par son nom à être une "bête de scène" et c'est exactement le rôle qu'il joue, plus ou moins malgré lui, lorsqu'il arrive auprès du géant et de ses compagnons. Il est en tout cas perçu comme tel par Ponocrates, le premier à l'apercevoir, puis par l'ensemble de son auditoire, d'où la présence, dans le texte, d'un vocabulaire dramatique⁴⁴⁰. Les trois temps de sa visite, que le découpage en chapitres rend facilement repérables, rappellent par ailleurs les trois moments-clés qui rythment généralement une représentation : la préparation d'une pièce, la performance et la sortie de scène. L'arrivée très remarquée de Janotus escorté par des Maîtres en arts – autrement dit des professeurs de rhétorique et de logique dont le métier était d'apprendre à bien parler – évoque les défilés universitaires et carnavalesques organisés au moment des fêtes ainsi que les *monstres* médiévales, ces processions au cours desquelles les acteurs costumés paraissent dans les rues pour faire la promotion de leurs spectacles⁴⁴¹. Rabelais insiste d'ailleurs sur l'allure ridicule du théologien qui, pour se donner de la contenance et endosser le rôle d'orateur qui ne sied pas à sa condition de sophiste, s'est rasé à blanc à la mode de César et s'est paré « de son lyripipion à l'antique »⁴⁴². Son discours, semblable à une performance théâtrale, correspond au moment central de sa visite. Rendu audible au lecteur par l'emploi de séquences onomatopéiques retranscrivant les imperfections de sa voix, il semble avoir été inspiré par plusieurs formes de théâtre burlesque, qu'il s'agisse des sermons joyeux – ces monologues récités par un seul acteur – ou des farces, dans lesquelles se trouvent parfois des formules liturgiques creuses et le type des écumeurs de latin – ces écoliers et Maîtres ignorants

⁴³⁹ Pour les deux sens du mot « braquemart », voir l'ouvrage suivant de Marc Berlioz. Berlioz, *Rabelais restitué. II, Gargantua*, tome I, *op.cit.*, p. 465.

Les exemples d'ecclésiastiques paillards sont nombreux dans le théâtre médiéval. Nous avons ainsi déjà pu évoquer le curé dans *Martin de Cambrai* qui séduit la femme du savetier. Dans une farce du *Recueil de Florence*, l'épouse d'un laboureur a des relations sexuelles avec un certain Frère Frappart. Koopmans (éd.), *Frère Frappart*, *op.cit.*, p. 341-352.

⁴⁴⁰ Nous notons par exemple les termes « mommerie », « desguisez », « masques », « passetemps » et « Songecreux ». *Gargantua*, cha. XVIII et XX p. 50, 53. « Songecreux » correspond au surnom d'un célèbre farceur, Jean du Pont-Alais. Sur cet acteur et le lexique dramatique dans l'œuvre rabelaisienne, voir les deux premiers chapitres du présent mémoire.

⁴⁴¹ Voir les premiers paragraphes du chapitre XVIII. *Ibid.*, p. 50. Rabelais joue sur le double sens des mots « maîtres inertes » pour signaler l'apathie des Maîtres en arts qui forment un troupeau autour de Janotus. Les universitaires organisaient des festivités, à la saint Rémy, par exemple, afin de célébrer la rentrée d'octobre, ou lors de la venue du roi. Lors des *monstres*, les acteurs défilaient dans les rues, mimant parfois certaines scènes de leurs spectacles et distribuant des tracts pour attirer un large public à leurs représentations.

⁴⁴² *Ibid.* À la Renaissance, l'orateur est une figure très positive désignant l'homme vertueux formé aux arts de la parole. Engagé publiquement, il prenait part aux affaires civiques et défendait le bien commun d'une société. À l'inverse, le sophiste, qui correspondait au départ au Maître de rhétorique dans l'Antiquité, est perçu très négativement au XVI^e siècle, notamment en raison de la critique acerbe qu'en fit Platon dans ses dialogues philosophiques. Il est accusé de produire des discours faux, superficiels et trompeurs.

qui, à l'instar de Janotus, dénaturent la langue de Cicéron⁴⁴³. L'avant-dernière phrase de la harangue empruntée à la comédie latine, « *Valete et plaudite.* », résonne comme une ultime adresse aux spectateurs, celle qu'un acteur prononcerait en saluant son public, lequel est composé, entre autres, dans le texte rabelaisien, de Ponocrates et d'Eudemon qui réagissent vivement à ce qui pourrait ressembler à une sortie de scène du théologien⁴⁴⁴. Personnage dramatique, caricature des dialecticiens, doublure polémique de Rabelais, Janotus apparaît à travers son discours comme une créature protéiforme sinon monstrueuse⁴⁴⁵. Qui plus est, il incarne, à l'image de l'avocat Pathelin, plusieurs figures de la parole publique puisqu'il joue, dans le même temps, les rôles de comédien, d'universitaire, de prédicateur, d'ambassadeur ; professionnels qui ont tous le théâtre comme dénominateur commun, soit qu'ils vivent de cet art, soit qu'ils y ont été initiés au cours de leur formation⁴⁴⁶.

⁴⁴³ La harangue du théologien, qui s'étend des pages 51 à 53, ne sera pas analysée dans le détail. *Ibid.*, cha. XIX. En effet, dans l'article mentionné ci-dessous, Barbara C. Bowen a très bien montré comment le discours contrevenait à toutes les règles de rhétorique en usage.

Barbara C. BOWEN, « Janotus de Bragmardo in the Limelight (*Gargantua*, ch. 19) », *The French Review*, 1998, vol. 72, n°2, p. 229-237, [en ligne: <http://www.jstor.org/stable/399030>], consulté le 16/05/2017.

Plusieurs séries d'onomatopées, telles que « Hen, hen, ehen, hasch. », correspondant aux raclements de gorge et aux tousotements de Janotus, scandent son discours. *Gargantua*, cha. XIX, p. 52. Certains textes théâtraux contiennent aussi ce type de séquences vocales. Voir par exemple le vers 1361 de *La Vérité cachée*, moralité anonyme imprimée en Suisse en 1534, quelques mois avant la parution de *Gargantua*.

Jonathan BECK (éd.), *La Vérité cachée, Recueil général de moralités d'expression française*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2023 ou 2024. Je remercie Madame Estelle Doudet de m'avoir transmis une copie de cette édition inédite de la pièce.

Comme le souligne Robert Garapon, les emprunts aux langues étrangères, notamment au latin, étaient très fréquents dans les farces. Le latin de cuisine et différents jargons travestissant les textes sacrés suscitaient le rire. Robert GARAPON, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen-Age à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957, p. 36-42 et pages suivantes.

La formule « *in nomine patris et filii et spiritus sancti Amen* » qui se trouve dans la harangue est aussi présente dans *Le Nouveau Pathelin. Gargantua*, cha. XIX, p. 52. Tissier (éd.), *Le Nouveau Pathelin, Recueil de farces (1450-1550)*, tome VIII, *op.cit.*, p. 94-95, v. 531-532. Voir aussi la farce de *Maître Mimin étudiant* dans laquelle un écolier s'exprime dans un langage mêlant le mauvais latin et sa langue maternelle. Ses parents qui ne le comprennent plus et veulent le marier souhaitent lui faire réapprendre le français. Tissier (éd.), *Maître Mimin étudiant, Recueil de farces (1450-1550)*, tome III, *op.cit.*, p. 213-272.

En raison de sa forme monologique, de la présence de formules liturgiques et des multiples adresses à Dieu, la harangue peut aussi être comparée à un sermon joyeux, genre qui parodiait les prédications officielles.

⁴⁴⁴ Voir les premières lignes du chapitre XX concernant les réactions suscitées par la "performance" du théologien. *Gargantua*, cha. XX, p. 53. Le public de Janotus n'est pas uniquement composé de Ponocrates et d'Eudemon, qui éclatent de rire à la fin de la harangue, mais aussi de certaines personnalités comme « le Prevost de la ville », « le Recteur de la faculté » et « le vicaire de l'église ». *Ibid.*, cha. XVIII, p. 50. Au sujet de l'emploi de la formule latine, voir *Notes et variantes*, p. 1112.

⁴⁴⁵ Selon Gérard Defaux, le masque bouffon de Janotus est au service de la satire rabelaisienne. Defaux, *Rabelais agonistes : du rieur au prophète, Etudes sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart Livre, op.cit.*, p. 389 : « Jan(ot)us a momentanément deux visages, et deux fonctions. Tout en continuant d'incarner Songecreux, de s'identifier avec le masque de la farce, il fait entendre la voix de François Rabelais. ».

⁴⁴⁶ Rabelais a côtoyé, tout au long de sa vie, des personnalités dont les métiers reposent sur l'usage de la parole publique. Lui-même a été homme d'Église et universitaire. Il faisait aussi partie d'un réseau de gens appartenant au monde judiciaire et diplomatique. Il se lia notamment d'amitié avec Jean Bouchet, procureur de Poitiers et metteur en scène de mystères, ainsi qu'avec le cardinal et ambassadeur Jean du Bellay.

Nous ne savons pas exactement comment les théologiens étaient formés à la prédication, mais il est fort probable qu'ils travaillaient leur technique oratoire dans les collèges, notamment au moyen de la pratique du théâtre et de

Les hommes de loi, auxquels est rattachée une grande part de la production dramatique du Moyen Âge et de la Renaissance, perfectionnaient eux aussi leurs compétences oratoires au moyen de pratiques théâtrales⁴⁴⁷. Leur principal représentant dans notre corpus, Bridoye, est assigné à comparaître devant la cour du parlement de Myrelingues pour avoir soi-disant rendu une sentence inéquitable. Autre figure de la parole publique, il occupe temporairement, à l'instar de Janotus, les devants de la scène rabelaisienne avant de totalement disparaître de l'univers fictionnel⁴⁴⁸. Les similitudes entre les deux personnages, observées par certains critiques, notamment Barbara C. Bowen, qui les compare à juste titre, nous amènent à nous demander si ceux-ci n'auraient pas tous deux été conçus à partir d'un même modèle, Pathelin⁴⁴⁹. Parmi les possibles allusions à la farce, Mireille Huchon relève deux expressions insérées dans le récit enchâssé du juge, lorsqu'il rapporte, au cours de son plaidoyer, l'anecdote de Perrin

la déclamation de sermons fictifs. Certains d'entre eux se retrouvent parfois dans les moralités. Dans son introduction à la *Moralité du jour saint Antoine* jouée en 1427 au collège de Navarre à Paris où étaient formés, entre autres, les théologiens et les futurs prédicateurs, Estelle Doudet note : « Le jeu pouvait également renforcer les compétences oratoires des élèves, mises à l'épreuve au XV^e siècle par divers exercices de *declamatio* pratiqués par les classes de rhétorique et par les étudiants en théologie. ». Pour écrire la harangue, Rabelais s'est par ailleurs peut-être inspiré des sermons bouffons et parfois obscènes de Michel Menot, prédicateur très populaire au XVI^e siècle.

Estelle DOUDET (éd.), *La Moralité du jour saint Antoine, Recueil général de moralités d'expression française, op.cit.*, 2019, tome II, p. 63-126. Je tiens, une nouvelle fois, à exprimer ma gratitude à Estelle Doudet qui m'a fait parvenir, avant parution, une partie de son introduction inédite.

Sur le lien spécifique entre théâtre et prédication, consulter :

Marie Bouhaïk-Gironès et Marie Anne Polo de Beaulieu (éd.), *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres. Série Civilisation médiévale » ; 8), 2013.

⁴⁴⁷ Nous avons déjà eu l'occasion, dans le deuxième chapitre de ce mémoire, de mentionner les activités théâtrales des basochiens, ces clercs qui, en complément de leurs formations ou de leurs pratiques professionnelles, s'organisaient en sociétés pour mettre en scène des spectacles dramatiques. Voir l'ouvrage de Marie Bouhaïk-Gironès qui leur est consacré.

Bouhaïk-Gironès, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, op.cit.

⁴⁴⁸ *Tiers Livre*, cha. XXXIX-XLIII, p. 474-490. Il est à noter que le nom « Bridoye » est cité à plusieurs reprises bien avant l'apparition effective du personnage dans ce roman, dès le chapitre XXIX. *Ibid.*, p. 444.

⁴⁴⁹ La lecture que Barbara C. Bowen fait de l'épisode coïncide avec celle de Mireille Huchon qui, dans sa *Notice du Tiers Livre* (p. 1346), écrit : « La plaidoirie de Bridoye, qui évoque par certains aspects, avec son vocabulaire technique, la harangue de maître Janotus de Bragmardo dans *Gargantua*, peut se lire comme une scène de comédie dont Pantagruel serait le spectateur [...] ». Les deux spécialistes insistent sur les dimensions comiques et théâtrales des chapitres consacrés au juge. Ainsi, après avoir résumé les différents points de vue auxquels ce dernier a donné lieu, Barbara C. Bowen compare l'intervention orale de Bridoye avec celle de Janotus en mettant l'accent sur la théâtralité de ces deux personnages qu'elle considère comme des « acteurs comiques de toute première force. » (voir p. 181 de l'ouvrage cité ci-dessous). Elle souligne les similarités de leur discours, leur manque de rigueur, de structuration qui laisse transparaître l'incompétence risible des pseudo-orateurs (p. 179-180) : « Les quatre chapitres remplis par le « plaidoyer » de Bridoye ressemblent curieusement à la « harangue » de Maître Janotus, au chapitre 18 de *Gargantua*. ».

Son article corrobore en ce sens nos propos et peut se lire en parallèle de notre argumentation. D'ailleurs, en raison de l'absence de références explicites à *Pathelin* dans l'épisode, notre démonstration au sujet de Bridoye sera plus succincte que la précédente étude sur le théologien qu'elle vient compléter.

Barbara C. BOWEN, « Sens et non-sens chez Bridoye », *Rabelais et la question du sens, Études rabelaisiennes*, dir. Jean Céard et Marie-Luce Demonet ; avec la collaboration de Stéphan Geonget, 2011, tome XLIX, p. 175-183.

Dendin et de son fils Thenot⁴⁵⁰. La première, « il sentoit que le bast le blessoit », se traduirait grossièrement par « il sentait que l'affaire lui causait du souci », mais, outre son sens littéral, elle pourrait également servir à prolonger l'équivoque obscène suggérée auparavant par les termes « bourses [...] vuides », « fouillouse », « paranymphe » et « pernicieuse honte »⁴⁵¹. Prononcée dans la pièce par Guillaume au moment de son procès, la locution s'inscrit pareillement dans un contexte judiciaire, mais son emploi, alors dénué de toute connotation sexuelle, ainsi que sa large diffusion dans la langue ne permettent pas d'établir un lien net entre les deux textes⁴⁵². Il en est de même de la seconde formule « lard en poys » figurant aussi bien chez Rabelais que dans la farce où le vers « Oncq lart ès pois ne cheut si bien » pourrait signifier, d'après Tissier, « jamais leçon ne fut plus appropriée », ou, citant une traduction de Dufournet « Jamais une telle ordure de canaille n'avalait si bien du lard aux pois », ce qui souligne le fait que Guillemette n'éprouve aucun remord à bernier et à railler le drapier sorti tout juste de chez elle⁴⁵³. Ses sens et son contexte diffèrent alors de ceux rencontrés dans le *Tiers Livre* où l'expression très imagée dénote plutôt la satisfaction de Dendin père lorsqu'il parvient à appointer un procès. Anne Martineau précise par ailleurs que plusieurs références à la pièce, toutes situées dans les chapitres précédant l'épisode de Bridoye, annonceraient sa venue⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ *Notes et variantes*, p. 1440. L'anecdote de Perrin Dendin et de son fils sert d'*exemplum* à Bridoye pour illustrer la thèse qu'il énonce à la fin du chapitre XL, selon laquelle les procès devraient uniquement être jugés lorsqu'ils sont parvenus à maturité. *Tiers Livre*, cha. XL, p. 478-479.

⁴⁵¹ *Ibid.*, cha. XLI, p. 481. Il est difficile de retranscrire le sens exact de la locution qui dépend surtout du contexte. Un « paranymphe » désigne le « garçon d'honneur » d'un marié, un entremetteur, dans l'Antiquité, puis, à la Renaissance, le « parrain du candidat à la licence ». Voir *Notes et variantes*, p. 1440. Mot d'argot, le substantif « fouillouse », signifiant « Petit sac, bourse » d'après le DMF, peut, dans le texte rabelaisien, faire penser aux testicules.

⁴⁵² Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 313, v. 1357. La phrase du drapier « Je sçay mieulx où le bas m'en blesse [...] » signifie « Je connais mieux [que vous] la cause de mes ennuis [...] ». La locution se retrouve aussi dans la farce *Un Mari jaloux qui veut éprouver sa femme* lorsque Colinet dit « Je cuide que le bas vous blesse [...] », c'est-à-dire, si l'on se réfère aux notes de Tissier : « Je pense que « c'est là votre point sensible (ou : d'où vous viennent vos ennuis) [...] ». Comme dans *Pathelin*, son usage ne prête alors pas à équivoque, contrairement à son emploi dans la farce *De Mieux* du *Recueil de Florence* dans laquelle une des deux femmes de la pièce, « la première », prononce cette réplique « Par mon ame, mon bas me blesse. » (p. 500, v. 14) qui contribue incontestablement au jeu de mots sur lequel repose toute l'intrigue. La pièce met en scène deux femmes qui font rembourrer les bâts de leurs ânes par des hommes opportunistes qui, pour gagner de l'argent, s'improvisent selliers. Mais l'homophonie entre le « bât » de l'animal et les « bas » de ces dames, autrement dit leurs parties génitales, nous laisse imaginer la véritable nature du service qui est rendu. Etant donné le contenu probablement grivois des propos tenus par Bridoye, il paraît plus pertinent de relier le texte rabelaisien à cette dernière farce plutôt qu'à *Pathelin*. Koopmans (éd.), *De Mieux, Le Recueil de Florence, op.cit.*, p. 499-506. Voir *Notes et variantes* p. 1440 pour le rapprochement contestable, mais somme toute assez prudent de Mirelle Huchon. André TISSIER (éd.), *Un Mari jaloux qui veut éprouver sa femme, Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 456), 1995, tome IX, p. 123, v. 340 et sa note de bas de page.

⁴⁵³ *Tiers Livre*, cha. XLI, p. 481. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 260, v. 747 et la note pour le v. 735 (texte I), p. 436.

⁴⁵⁴ Selon la critique, d'autres références, notamment le terme « Patelinage » au chapitre XXXIII (p. 460) du roman rabelaisien, feraient écho à l'épisode de Bridoye. Cet argument est assez contestable puisque des allusions à la pièce sont présentes dès les premiers chapitres du *Tiers Livre*.

Parmi celles-ci, la locution « mangerons de l'oye », figurant dans une réponse de Panurge adressée à Hippothadée, évoque le nom du juge et un jeu de mots largement exploité dans la farce dont Rabelais aurait pu aisément se souvenir⁴⁵⁵. L'expression, qui est à l'origine d'un quiproquo entre Pathelin et Guillaume, repose en effet sur la confusion entre sens propre et figuré⁴⁵⁶. Ainsi, lorsque l'avocat propose au marchand de venir « manger une oie », ce n'est pas tout à fait pour l'inviter à dîner chez lui, mais plutôt pour le persuader de lui vendre à crédit un tissu qu'il ne remboursera pas. Ce parallèle nous renseignerait alors sur la véritable personnalité du juge Bridoye qui ne serait pas, comme l'ont affirmé certains, un vieux gâteux imbécile. Au contraire, tout aussi prolix et rusé que Maître Pierre, il n'hésite pas à tourner en dérision son auditoire, à dénoncer, dans un plaidoyer transformé en réquisitoire, les pratiques absurdes de son institution⁴⁵⁷. Son apparente naïveté le rapproche en outre de Thibault l'Aiglelet qui, comme lui, dans la farce, se fait passer pour un simple d'esprit afin d'être acquitté par le tribunal. Malgré la présence assez discrète de l'intertexte théâtral, il se pourrait donc que Rabelais se soit inspiré de ces deux protagonistes de *Pathelin* pour créer ce personnage « superbement comique » qu'est Bridoye, lequel servira à son tour de modèle à Beaumarchais qui, quelques siècles après sa création, lui rend hommage en attribuant le nom de Brid'oison au juge bégayant et ridicule du *Mariage de Figaro*⁴⁵⁸.

Nous avons vu, dans ce chapitre, que Rabelais semble construire plusieurs personnages secondaires de ses œuvres à partir d'un même patron, Pathelin, ou d'autres protagonistes de la

Anne MARTINEAU, « La farce de *Maistre Bridoye* (Rabelais, *Tiers Livre*) », *Le Moyen Âge et la Renaissance face aux lois : de la critique à la subversion, Actes du séminaire du CELEC de Saint-Étienne (14 décembre 2012), Les Cahiers du CELEC*, 2014, n°8, [en ligne : <https://hal.science/hal-03214343>], consulté le 06/06/2017. La pagination n'apparaît pas dans cet article.

⁴⁵⁵ *Tiers Livre*, cha. XXX, p. 446. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 216, v. 300. Dufournet et Rousse, *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, *op.cit.*, p. 49 : « L'expression *manger de l'oye* scande la pièce puisque nous la retrouvons six fois. »

⁴⁵⁶ "*Faire manger de l'oye à qqn.*" signifie, dans le langage figuré, "Tromper qqn par d'alléchantes promesses". Voir DMF.

⁴⁵⁷ La personnalité du juge a été sujette à controverse. André Tournon semble percevoir Bridoye très négativement : « Le vieux juge a bien la tête éventée, mais pas du souffle de l'Esprit. »

André TOURNON, « *En sens agile* » : *les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion (« Etudes et essais sur la Renaissance ; 11), 1995, p. 73. Plus indulgent à son propos, Edwin Duval insiste sur son caractère ambigu : « *The chief difficulty of the Bridoye episode arises from the fact that Bridoye himself is such an ambiguous character.* ». [« La principale difficulté concernant l'épisode de Bridoye provient du fait que Bridoye lui-même est un personnage très ambigu. ».]

Edwin M. DUVAL, « The juge Bridoye, Pantagruelism, and the unity of Rabelais' *Tiers Livre* », *François Rabelais 1483 (?) - 1983, Études rabelaisiennes*, 1983, tome XVII, p. 38.

D'autres critiques, tels que Michael Screech, le considèrent comme une figure positive, inspirée par Dieu.

Michael A. SCREECH, *Rabelais* ; traduction de l'anglais par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard (« Tel » ; 357), 2008, p. 353-359.

⁴⁵⁸ Bowen, « Sens et non-sens chez Bridoye », *Rabelais et la question du sens, op.cit.*, p. 177.

farce auxquels ils pourraient, par leurs traits de caractère, être rattachés. Malgré leur filiation à une source commune, matérialisée par des références plus ou moins explicites – que Pathelin soit ou non nommé –, les trois figures rabelaisiennes se différencient parfaitement les unes des autres et s'individualisent dans les romans en s'affranchissant en partie de leur modèle, tout en conservant certaines de ses caractéristiques théâtrales : manières de parler, attitudes, modes de fonctionnement, etc. Associés à d'autres, ces indices de théâtralisation nous ont amenée à réfléchir à ce que pouvait être la « théâtralité » au sein du genre romanesque, notion complexe et parfois confuse que la critique du XX^{ème} siècle a introduite dans le paysage littéraire et que nous pouvons désormais tenter de redéfinir, au moins partiellement, à partir de notre corpus.

La théâtralité dans les romans rabelaisiens ne se limite pas à des effets stylistiques qui seraient au service d'un art du dialogue ou de la description spectaculaire, ni même à la présence au sein de ceux-ci d'un ou de plusieurs intertextes théâtraux. Bien qu'ils y prennent part, ces éléments ne suffisent pas à eux seuls à en rendre compte, puisque nous l'avons montré, Rabelais façonne ses personnages en retravaillant des figures de la scène qu'il transforme et reprogramme pour les adapter à ses fictions, sans pour autant que le processus de création romanesque n'évacue totalement leurs spécificités génériques. Ainsi, le lecteur, quoique plongé dans la lecture de romans, n'en est pas moins devant des personnages hautement dramatiques. Au regard de l'œuvre rabelaisienne, la théâtralité pourrait alors se définir comme un espace de partage, de circulation, d'échange d'un matériel commun. Autrement dit, ce serait un champ d'écriture intermédiaire où roman et théâtre se rencontrent et se nourrissent l'un l'autre. La théâtralité ne serait donc pas, comme l'a écrit Barthes, du « théâtre moins le texte », mais bien du « théâtre dans le texte », ou plus précisément, du texte dont la principale caractéristique est d'aménager un espace théâtral.

Nous souhaiterions désormais aborder cette même notion de théâtralité en nous intéressant à un passage précis du *Quart Livre* mettant en scène le personnage de François Villon.

SIXIÈME CHAPITRE : FRANÇOIS VILLON, UNE FIGURE THÉÂTRALE AU SEIN D'UNE ANECDOTE RABELAISIIENNE

Au chapitre XXX de *Pantagruel*, Villon apparaît dans une saynète où il marchande, à l'instar de Pathelin, des denrées alimentaires⁴⁵⁹. Ces deux figures théâtralisées, l'une réelle et l'autre fictive, qui endossent des rôles similaires, sont citées à quelques lignes d'intervalle, si bien que nous pourrions naturellement être tentés d'imaginer une certaine filiation entre elles. C'est exactement ce que pensa Jean Derooy qui, à l'image de Théodore de Banville au XIX^e siècle, a cru voir en Villon l'auteur de la célèbre farce⁴⁶⁰. Même si cette paternité a été contestée par la critique contemporaine, il n'en demeure pas moins que les noms de Pathelin et de Villon ont été, dans la tradition littéraire, souvent associés⁴⁶¹. Ainsi, au début de *La Légende joyeuse de Maître Pierre Faifeu*, Charles de Bourdigné les réunit dans une même phrase et, dans l'exorde des *Repues Franches*, le sermonneur adresse son dit aussi bien aux héritiers de Maître Pierre qu'à ceux du poète parisien⁴⁶². Ce rapprochement a pu, entre autres, être entretenu par la présence dans les *Lais* et *Testament* d'un certain nombre d'expressions, de locutions qu'on retrouve dans la farce, ou, comme l'a noté Etienne Pasquier, par la synonymie qui s'est établie au fil du temps entre les mots dérivés « villoner » et « pateliner »⁴⁶³. Au sein de notre corpus,

⁴⁵⁹ *Pantagruel*, cha. XXX, p. 326.

⁴⁶⁰ Derooy pense même avoir reconnu, sous une forme cryptée, la signature de Villon à l'intérieur même de la pièce. Jean DEROY, *François Villon, coquillard et auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1977, p. 127-128.

⁴⁶¹ Jelle Koopmans n'adhère pas à l'hypothèse de Derooy et estime que cette attribution sans doute erronée de la pièce, également rejetée par André Tissier, a desservi l'étude du lien qui pouvait exister entre le théâtre et le poète médiéval.

Banville a été très fortement influencé, pour la création d'un personnage de l'une de ses pièces, par la figure de François Villon, Gringoire étant, dans la scène III d'une comédie portant son nom, clairement identifié comme l'auteur de la « Ballade des Pendus ». Ce dernier est aussi assimilé à l'auteur de *Pathelin*, comme en atteste cette réplique de Simon Fourniez : « C'est mon avis. Gringoire nous dira une de ses farces... bien salées ! Celle de Pathelin, par exemple... Bée... bée... bée... bée ! ».

Jelle KOOPMANS, « Villon et le théâtre », *Villon hier et aujourd'hui, Actes du colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du Testament de Villon*, éd. Jean Dérens, Jean Dufourmet et Michael John Freeman, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris [15-17 décembre 1989], 1993, p. 107. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 155.

Théodore de BANVILLE, *Gringoire : comédie en un acte en prose*, Paris, M. Lévy frères, 1866, p. 21, 23.

⁴⁶² Charles de BOURDIGNÉ, *La Légende joyeuse de Maître Pierre Faifeu*, éd. Francis Valette, Genève/Paris, Droz/Minard (« Textes littéraires français » ; 184), [1532] 1972, p. 4, v. 11 et 13. Koopmans et Verhuyck (éd.), *Le Recueil des repues franches de Maître François Villon et de ses compagnons*, *op.cit.*, p. 76, v. 17 et 20.

⁴⁶³ Parmi les parallèles que nous pouvons faire entre les deux œuvres, la locution « des poyz au lart », que nous avons déjà eu l'occasion de commenter, apparaît aux vers 191 du *Lais* et 747 de *Pathelin*. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 260.

François VILLON, *Œuvres complètes*, éd. Jacqueline Cerquiglini-Toulet ; avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade » ; 598), 2014, Huitain XXIV, p. 17.

Pathelin et Villon ont comme point commun d'être particulièrement bien représentés et d'avoir pu, tous deux, servir de prototypes pour construire le personnage de Panurge⁴⁶⁴. Pourtant, la manière que le romancier a de s'y référer diffère puisque le premier fait l'objet d'allusions très ponctuelles, tandis que le second donne parfois lieu à des épisodes assez développés.

Villon est de ce fait l'auteur médiéval qui a sans doute le plus influencé Rabelais, comme l'a aussi remarqué Louis Thuasne qui, dans une longue et minutieuse étude, a recensé, sans toutefois les analyser, les nombreux effets d'écho entre leurs œuvres⁴⁶⁵. Outre les multiples emprunts d'images, d'expressions, de références et de procédés qui ont pu être relevés, le romancier pastiche à plusieurs reprises les textes villoniens : dans *Pantagruel* par exemple où l'adverbe latin « Item », largement employé dans les deux testaments, scande la présentation des habitudes de Panurge et dans le *Quart Livre* où la générosité très démonstrative du seigneur Basché génère une cascade de dons ridicules⁴⁶⁶. Ce dernier épisode vient clore l'un des deux chapitres du livre qui relate une anecdote à laquelle le poète prend part. En effet, avant d'être convoqué sous les traits d'un fou de cour pour donner la réplique à Edouard V d'Angleterre, Villon apparaît en homme de théâtre dans un bref récit que Basché narre à ses gens, lui-même enchâssé dans l'histoire de ce gentilhomme que Panurge livre à ses compagnons à l'occasion de leur passage sur l'île de Procuration⁴⁶⁷. Dans l'un ou l'autre de ces épisodes, sa présence est remarquable, soit parce qu'elle survient à la toute fin de l'ouvrage, soit parce qu'elle s'inscrit

L'expression « bien chantans au lectry » au vers 220 de ce même poème villonien peut éventuellement rappeler ces deux vers de la pièce : « Que je say aussi bien chanter/ Ou livre avecques nostre prestre ». *Ibid.*, Huitain XXVIII, p. 19. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, *op.cit.*, p. 189, v. 24-25. Dans ce mémoire *Le Lais François Villon* (p. 1-25) et *Le Testament Villon* (p. 27-167) seront nommés respectivement *Lais* et *Testament*.

Etienne PASQUIER, *Les Recherches de la France*, éd. critique commentée par Marie-Luce Demonet, Jean-Pierre Dupouy, Raymond Esclapez ; avec la collaboration de Claude Blum, Paul Bouteiller, Fabrice Iacono Lo Luongo ; dir. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion (« Textes de la Renaissance » ; 11 ; 1-3), 1996, tome III, p. 1699.

⁴⁶⁴ Dans *Pantagruel*, le personnage rabelaisien semble calqué sur la figure légendaire de Villon. Outre la référence qu'il fait au refrain de la « Ballade des dames du temps jadis », Panurge, qui fréquente la même population et les mêmes lieux que le poète médiéval, se plaît à jouer des mauvais tours aux Maîtres ès arts et se divertit aux abords du collège de Navarre. *Pantagruel*, cha. XIII et XVI, p. 265 et 272-273. Sa description physique, ses actes, sa personnalité correspondent de plus en tous points à l'image que Villon a véhiculée de lui-même à travers ses œuvres et que la tradition littéraire a perpétuée. Sur ce sujet, voir l'article de Margaret Harp référencé ci-dessous. Margaret HARP, « Panurge and the Villon legend in Rabelais's "*Quart Livre*" », *Aevum*, 1996, Anno 70, n°3, p. 619-623, [en ligne : www.jstor.org/stable/20860665], consulté le 11/02/2018.

⁴⁶⁵ Louis THUASNE, *Rabelais et Villon*, Paris, Champion, [1907] 1969, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11630>], consulté le 12/02/2018.

⁴⁶⁶ *Pantagruel*, cha. XVI, p. 275 ; *Quart Livre*, cha. XIII, p. 570. La série des diverses récompenses octroyées par Basché à ses subordonnés occupe une grande partie du dernier paragraphe du chapitre XIII. Elle débute à « Præsentement » et se termine à « grande salliere ».

⁴⁶⁷ Il se pourrait que Rabelais procède, au chapitre LXVII du *Quart Livre*, au recyclage de sa propre matière romanesque puisqu'une filiation semble déjà exister entre Villon et les fous de cour au chapitre XXX de *Pantagruel*. Le nom du poète apparaît en effet juste après les mentions à Caillette et à Triboulet. *Pantagruel*, cha. XXX, p. 326. *Quart Livre*, cha. LXVII, p. 699 et cha. XIII, p. 568-570.

au sein d'un dispositif narratif exceptionnel relevant d'une véritable mise en scène du texte.

C'est pourquoi Mireille Huchon considère que le chapitre dans lequel Villon intervient correspond au troisième acte de la toute première tragi-comédie française – composée singulièrement dans un roman – qui fonctionne par répétition et variation d'un même scénario : un huissier se présente à Basché pour l'assigner à comparaître et se fait battre sans ménagement à l'issue de noces fictives⁴⁶⁸. L'anecdote dont il est le protagoniste, intercalée entre la venue du premier et celle du deuxième Chicanous, est utilisée comme *exemplum* par Basché afin d'encourager sa troupe à parfaire son jeu au sein de la farce cruelle qu'il a orchestrée. À l'image de ce dernier, Maître François y est présenté comme l'organisateur d'une *Passion* qui, après le refus du moine Tappecoue de prêter ses habits sacerdotaux à l'acteur jouant Dieu le Père, prend une autre tournure⁴⁶⁹. Sa présence dans le petit village de Saint-Maixent et son statut d'écrivain et d'homme de théâtre nous amènent à penser que Villon servirait, au sein d'une forme narrative théâtralisée, de doublure à Rabelais. Ce dernier, originaire du Poitou, affirme en effet dans le *Tiers Livre* qu'il a participé à une « morale comœdie » lors de son séjour à Montpellier⁴⁷⁰.

Nous mettrons donc à l'épreuve, dans ce chapitre, cette hypothèse de lecture et la notion de théâtralité au moyen d'une explication de texte partielle et d'une enquête historique qui seront, au fil de notre progression, étayées par plusieurs travaux critiques, notamment ceux de Jelle Koopmans.

Notre étude se déroulera en trois temps : nous soulignerons d'abord la dimension spectaculaire de l'anecdote, nous nous intéresserons ensuite à son rattachement à plusieurs "genres" théâtraux, puis nous nous pencherons sur la figure de Villon.

VI.A. Une anecdote spectaculaire

⁴⁶⁸ *Notes et variantes*, p. 1516. Si nous suivons le découpage proposé par Mireille Huchon, le premier acte consacré aux préparatifs, c'est-à-dire au recrutement du personnel dramatique et à la distribution des rôles, débiterait au moment où Basché prend la parole, autrement dit à « Enfans » (cha. XII, p. 565) et se finirait à « épousé » (cha. XII, p. 566). Le deuxième, marqué par la venue du premier Chicanous, commencerait à « Ce propre jour » (cha. XII, p. 566) pour se clore à « puy leurs dist. » (cha. XIII, p. 568). Celui qui nous concerne au tout premier chef s'étendrait, à l'exception des six premières lignes, sur l'ensemble du chapitre XIII. Le quatrième, dédié à l'arrivée du deuxième Chicanous, débiterait à « Quatre jours après » (cha. XIII, p. 571) et se terminerait à « Depuis n'en feut parlé » (cha. XIII, p. 572). Le dernier acte enfin, qui est à la fois le plus développé et celui qui relate le passage du troisième Chicanous à la cour de Basché, couvrirait près de la moitié du chapitre XIII, à partir de « Au lendemain » et l'intégralité du chapitre suivant (ch. XV p. 573-575).

Notons par ailleurs, sur l'ensemble de l'épisode, l'omniprésence du lexique théâtral dont certains termes ont déjà fait l'objet de commentaires dans le premier chapitre de ce mémoire.

⁴⁶⁹ Par renversement farcesque, la *Passion* du Christ devient la *Passion* de Tappecoue.

⁴⁷⁰ *Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460.

Dans le *Tiers Livre*, la farce de *L'Abbesse et Sœur Fessue* est réécrite sous la forme d'une anecdote⁴⁷¹. C'est également par ce biais que la carrière théâtrale de François Villon est évoquée. La rencontre répétée de deux modes d'expression a priori très différents, l'un scénique et l'autre narratif, nous amène à nous interroger sur ce qui les lie entre eux au sein de l'œuvre rabelaisienne. D'après son étymologie, l'anecdote renverrait à ce qui est « non publié, inédit », ce qui suppose peut-être, comme c'est le cas du théâtre, un rapport privilégié avec l'oralité⁴⁷². Karine Abiven, qui la définit en ces termes, insiste sur ses effets et sa brièveté : « C'est un récit minimal, où l'on prétend à la véridicité tout en visant à produire un affect chez le récepteur. »⁴⁷³. En raison du genre auquel elle est rattachée, il est possible de reconnaître en son sein les différentes phases d'un schéma narratif. Au chapitre XIII du *Quart Livre*, les renseignements sur le protagoniste – les précisions quant à son âge, sa localisation et ses occupations – se rapportent à la situation initiale, tandis que le refus de Tappecoue coïncidant avec l'élément perturbateur engendre toute une série de péripéties, notamment l'exécution du mauvais tour et la dérobade de la jument. S'ensuit la mort du moine, puis les compliments que Villon adresse à sa troupe qui correspondent respectivement au dénouement et à la situation finale⁴⁷⁴. Malgré son appartenance indiscutable au genre narratif, l'anecdote répond aussi à un impératif de concision, ce qui peut lui conférer une valeur dramatique. Nous verrons donc, dans cette partie, que l'enchaînement des actions lié au choix d'un format narratif très succinct contribue, au même titre qu'un certain nombre d'autres indices, à la spectacularisation de l'épisode consacré au poète. Pour confirmer cette hypothèse, nous commenterons successivement plusieurs passages de l'anecdote empreints de théâtralité.

La théâtralisation de l'anecdote s'explique bien sûr par le sujet qu'elle traite et l'identité de son véritable énonciateur, Panurge. Ce personnage se distingue, sur l'ensemble du cycle romanesque rabelaisien, par son intérêt évident pour le théâtre et un goût très prononcé de la mise en scène. C'est en effet lui qui, dans *Pantagruel*, mystifie une bourgeoise parisienne

⁴⁷¹ *Ibid.*, cha. XIX, p. 410-411. Tissier (éd.), *L'Abbesse et Sœur Fessue, Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, *op.cit.*, tome IV, p. 183-198.

⁴⁷² Voir TLFi. Rabelais ignorait peut-être l'étymologie du mot « anecdote », mais il connaissait en revanche l'*exemplum*, cette forme d'anecdote très utilisée dans les sermons des Franciscains.

⁴⁷³ Karine ABIVEN, *L'Anecdote ou la fabrique du petit fait vrai : de Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, Paris, Classiques Garnier (« Lire le XVII^e siècle ; 33. Série Discours historique, discours philosophique » ; 6), 2015, p. 10.

⁴⁷⁴ *Quart Livre*, cha. XIII p. 568-570. D'après le séquençage que nous proposons, la situation initiale, qui vise à répondre aux questions qui ? où ? quand ? quoi ? débute à « Maître François Villon » (p. 568) pour se terminer à « y donnerent ordre » (p. 568). L'élément déclencheur est intégré à une section qui s'étendrait de « Il pour un vieil paisant » (p. 568) à « bien toust » (p. 568). Les péripéties constitueraient le corps de l'anecdote de « Au Sabmedy subsequent » (p. 568) jusqu'à « buissons, et fossez » (p. 570). Celles-ci conduisent au dénouement qui commencerait donc à « De mode » (p. 570) pour se finir à « soulier entortillé » (p. 570). La situation finale correspondrait quant à elle à la fin du premier paragraphe de la page 570.

et qui, dans le *Quart Livre*, élabore le spectacle que constitue la mise à mort de Dindenault⁴⁷⁵. À la fois farceur et conteur talentueux, il aime attirer l'attention par ses actes et ses discours. Le récit qu'il attribue au tout aussi facétieux seigneur Basché est ainsi marqué par une dramatisation croissante que génère la succession de quatre moments particulièrement spectaculaires : le défilé des acteurs dans les rues de Saint-Maixent, la réalisation du mauvais tour villonien, la course désordonnée du cheval et le démembrement de Tappecoue. Chacun d'entre eux véhicule une certaine "idée du théâtre", à commencer par la *monstre* des diables dont le but est d'annoncer et de promouvoir la représentation à venir :

Ses diables estoient tous capparassonnez de peaulx de loups, de veaulx, et de beliers, passementées de testes de mouton, de cornes de bœufz, et de grands havetz de cuisine : ceinctz de grosses courraies es quelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnettes de muletz à bruyt horrificque. Tenoient en main aucuns bastons noirs pleins de fuzées, aultres portoient longs tizons allumez, sus les quelz à chascun carrefou jectoient plenes poingnées de parasine en pouldre, dont sortoit feu et fumée terrible. Les avoir ainsi conduictz avecques contentement du peuple et grande frayeur des petitz enfans, finalement les mena bancqueter en une cassine [...]⁴⁷⁶.

Cet extrait où prédominent les procédés d'amplification, la description des costumes et des accessoires se caractérise par un emploi massif d'adjectifs hyperboliques tels que « grands », « grosses », « pleins », « longs », « plenes », « grande ». L'effet de grossissement qu'ils instaurent souligne la dimension visuelle de la scène à l'instar du contraste de couleurs que produit l'association du « feu », de la « fumée » et des « bastons noirs ». Celle-ci est également rendue audible par l'impression de cacophonie qui s'en dégage. La mention explicite au « bruyt », l'inventaire des instruments de musique, l'allitération en [p] dans le syntagme « plenes poingnées de parasine en pouldre » témoignent du tumulte occasionné par le passage du cortège. Cette expressivité, que traduisent aussi la longueur de l'énumération et les qualificatifs « horrificque » et « terrible », suscite l'adhésion d'un public à la fois impressionné et terrifié. C'est en ce sens que le groupe circonstanciel « avecques contentement du peuple et grande frayeur des petitz enfans » signale, notamment par la proximité de deux adjectifs antinomiques, « grande » et « petitz », la portée émotionnelle de la *monstre*. Tous les procédés mobilisés pour rendre compte du caractère ostentatoire de la scène font ainsi ressortir ce qui, au sein d'une écriture narrative, fait théâtre : l'outrance que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer et la prégnance des images qui constituerait, d'après cette définition d'Anne Larue,

⁴⁷⁵ *Ibid.*, cha. V-VIII, p. 548-556. *Pantagruel*, cha. XXII, p. 295-297.

⁴⁷⁶ Pour la citation, voir *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569. L'expression « idée de théâtre » est employée par Anne Larue pour définir la théâtralité. Larue, « Avant-propos », *Théâtralité et genres littéraires*, op.cit., p. 3.

un autre critère de théâtralité : « La théâtralité n'a dès lors plus besoin du théâtre. Elle désigne la qualité intrinsèque d'une image mentale frappante, qui produit son effet même séparée de tout contexte. »⁴⁷⁷. C'est également ce type d'impact visuel que produit, à la lecture, l'évocation de la mort de Tappecoue :

De mode qu'elle luy cobbit toute la teste, si que la cervelle en tomba prés la croix Osanniere, puy les bras en pieces, l'un çà, l'autre là, les jambes de mesmes, puy des boyaulx feist un long carnaige, en sorte que la poultre au couvent arrivante, de luy ne portoit que le pied droict, et soulier entortillé⁴⁷⁸.

Dans cet extrait, les pluriels « les bras », « en pieces », « les jambes », « des boyaulx » mettent l'accent sur la dislocation que subit Tappecoue. Ses membres et organes éparpillés tout au long du chemin le ramenant à son couvent sont exhibés par Rabelais qui semble, en médecin, procéder à l'autopsie d'un cadavre. C'est en effet de manière très méthodique que le romancier énumère les différentes étapes du démembrement en se focalisant d'abord sur les parties supérieures puis inférieures du corps. Sa propension à donner tous les détails du carnage, en mentionnant comme élément de décor « la croix Osanniere » au pied de laquelle la cervelle du moine atterrit, ainsi que le geste de dissection sur lequel est calquée son écriture, contribuent à intensifier l'horreur de la scène. Indépendamment des effets comiques qu'elle génère, cette représentation indécente de la mort au moyen de procédés relevant de l'hypotypose peut susciter un sentiment de malaise ou de dégoût. La théâtralité serait donc ici liée à la production d'images violentes susceptibles de frapper l'esprit du lecteur et de provoquer chez lui cette « réaction de gêne » dont parle Anne Larue⁴⁷⁹. Outre la dimension visuelle de l'anecdote, celle-ci est également rendue spectaculaire par les sons retranscrits. C'est en effet dans un vacarme comparable à celui occasionné par la *monstre* que la troupe dirigée par Villon surgit de sa cachette :

Tappecoue arrivé au lieu, tous sortirent on chemin au davant de luy en grand effroy jectans feu de tous coustes sus luy et sa poultre : sonnans de leurs cymbales, et hurlans en Diable.
« — Hho, hho, hho, hho : brrrourrrrrs, rrrourrrs, rrrourrrs. Hou, hou, hou. Hho, hho, hho : frere Estienne faisons nous pas bien les Diables ? »⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 9. Voir p. 102 du présent mémoire où il est question de l'outrance du personnage Couillatris.

⁴⁷⁸ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 570.

⁴⁷⁹ Larue, « Avant-propos », *Théâtralité et genres littéraires, op.cit.*, p. 7 : « La théâtralité est peu à peu assimilée à une outrance qui se donne en spectacle, et qui suscite de la part du spectateur une réaction de gêne. Cette relation fait de la théâtralité une chose honteuse. ».

⁴⁸⁰ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569.

La longue série d'onomatopées, le participe présent « sonnans », la mention à un instrument de musique particulièrement bruyant, les « cymbales », et la locution « hurlans en Diable » laissent ici entendre le bruit tapageur que les acteurs produisent pour effrayer Tappecoue. Le mot « sortirent » met quant à lui en exergue la rapidité d'exécution du mauvais tour et participe, à l'instar des autres verbes au passé simple de l'épisode, à la dramatisation croissante de l'anecdote. C'est toutefois dans la séquence suivante – avec « se mist », « rua », « se tint », « peut » – que leur concentration est la plus forte :

« “La poultre toute effrayée se mist au trot, à petz, à bonds, et au gualot : à ruades, fressurades, doubles pedales, et petarrades : tant qu'elle rua bas Tappecoue, quoy qu'il se tint à l'aube du bast de toutes ses forces. Ses estrivieres estoient de chordes : du cousté hors le montouoir son soulier fenestré estoit si fort entortillé qu'il ne le peut oncques tirer. Ainsi estoit trainné à escorchecul par la poultre tousjours multipliante en ruades contre luy, et fourvoyante de paour par les hayes, buissons, et fossez⁴⁸¹.”

L'emploi concomitant d'un temps du passé dont l'une des valeurs est de souligner la brièveté d'une action et de termes décrivant les déplacements anarchiques de la jument – « trot », « bonds », « gualot », « ruades », « fressurades », « doubles pedales » – insuffle un rythme effréné au récit qui semble ici atteindre son point culminant. Mais celui-ci se distingue une fois encore par sa dimension sonore – « à petz », « petarrades » – ainsi que par sa démesure, d'où l'énumération qui ouvre la première phrase retranscrite, l'utilisation des adverbes d'intensité « tant » et « si fort » et la prolifération de pluriels. C'est donc par la réunion du rythme et de l'expressivité que s'opère, dans ce passage, une certaine tension entre le narratif et le théâtral⁴⁸².

Si nous avons montré jusqu'à présent que la théâtralité de l'anecdote dépendait en grande partie de son traitement stylistique, elle s'explique aussi par le rattachement thématique de cette forme narrative à certains "genres" théâtraux.

VI.B. Le rattachement thématique de l'anecdote à plusieurs "genres" théâtraux comme indice le plus saillant de théâtralité⁴⁸³

⁴⁸¹ *Ibid.*, cha. XIII, p. 569-570.

⁴⁸² En grec ancien, le mot *drâma*, qui a donné en français des termes tels que « drame » ou « dramatique », peut signifier « action se déroulant sur un théâtre, pièce de théâtre, drame ». Anatole BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, éd. Pierre Chantraine et Louis Séchan ; avec la collaboration d'Émile Egger, Paris, Hachette, [1959] 2000.

⁴⁸³ Le terme « genre », que nous avons employé jusqu'ici par commodité, est englobant. Il ne désigne pas à proprement parler un genre théâtral, mais des scènes de genre, des pratiques dramatiques ou un type de pièces.

L'indice le plus probant de théâtralité demeure la récupération par Rabelais d'un matériau dramatique, l'anecdote puisant en effet, comme l'a aussi noté Jelle Koopmans, dans la tradition théâtrale du Moyen Âge : « Le théâtre a également inspiré à Rabelais la diablerie charivaresque du *Quart Livre* où François Villon s'en prend à Etienne Tappecoue [...]. »⁴⁸⁴. La formule « diablerie charivaresque » fait signe, dans le même temps, vers « une manifestation parathéâtrale » et une scène de genre bien spécifique⁴⁸⁵. C'est pourquoi nous étudierons d'abord les liens que chacune d'elles tisse avec l'anecdote, puis nous suggérerons un autre type de filiation avec des formes théâtrales contemporaines.

Provenant possiblement de « *carimari* » employé sous la forme d'un juron dans *Gargantua* où il serait possiblement emprunté à *La Farce de Maître Pathelin*, le mot « charivari » désignait un « Tumulte réprobateur » consistant plus spécifiquement en un « Chahut rituel organisé à l'occasion de mariages considérés comme hors normes, en particulier de remariages d'un veuf ou d'une veuve », autrement dit il pouvait s'agir d'un rite d'exclusion dont les visées différaient selon l'aire géographique où il était pratiqué⁴⁸⁶. Dans les campagnes, il avait ainsi pour fonction de préserver la fécondité d'une communauté⁴⁸⁷. De jeunes célibataires se munissaient alors d'« ustensiles de ménage », peut-être de ces « grands havetz de cuisine » dont parle Rabelais, pour semer le désordre lors de remariages suspects ou inconvenants⁴⁸⁸. Or, l'anecdote sur Villon s'inscrit au sein de la farce du seigneur Basché dont le jeu repose justement sur la mise en scène de noces fictives et le parallèle s'avère d'autant plus pertinent qu'une miniature du *Roman de Fauvel* datant de 1315, représentant ce type de manifestation à l'occasion des noces de Fauvel et de Vaine Gloire, montre des personnages portant des masques d'animaux et des accessoires similaires à ceux décrits dans le *Quart Livre*⁴⁸⁹. Dans les villes en revanche, le charivari pouvait prendre pour cible des personnalités – commerçants, hommes politiques, ecclésiastiques, etc... – ayant transgressé une « norme traditionnelle »⁴⁹⁰. C'est en ce sens qu'il peut être rapproché du cruel châtement dont est victime Tappecoue, lequel par son refus de prêter « une chappe et estolle » manifeste sa désapprobation vis-à-vis d'un usage courant, historiquement attesté : « [...] il y eut une tradition vivante de prêt

⁴⁸⁴ Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, op.cit., p. 166.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁸⁶ *Gargantua*, cha. XVII, p. 48. *Notes et variantes*, p. 1107. Tissier (éd.), *Recueil de farces (1450-1550)*, tome VII, op.cit., p. 248, v. 614. Voir DMF pour les définitions du mot « charivari ».

⁴⁸⁷ Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, op.cit., p. 42.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 47. *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569.

⁴⁸⁹ *Le Roman de Fauvel*, Paris, Bnf, ms. fr.146, f°34, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f88.item>], consulté le 15/03/2018.

⁴⁹⁰ Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux*, op.cit., p. 43.

et d'échange entre le domaine théâtral et le domaine de l'espace sacré. »⁴⁹¹. L'implication du clergé dans la vie dramatique des XV^e et XVI^e siècles n'est en effet plus à démontrer. Koopmans rappelle d'ailleurs que l'ordre des Cordeliers auquel appartient Tappecoue mettait régulièrement ses églises à disposition pour des représentations et Runnalls rapporte même qu'un prêtre, Noël Gallois, avait été autorisé à jouer le personnage de Satan dans la *Passion* de Poitiers de 1508⁴⁹². Cette participation commence néanmoins à sérieusement déranger les autorités ecclésiastiques qui, au moment où Rabelais rédige son anecdote, c'est-à-dire entre les années 1548 et 1552, marquées par l'essor du protestantisme, ne cessent de légiférer pour limiter leurs contributions à un art donnant désormais régulièrement lieu à des débordements. Ce contexte de tensions religieuses explique que le moine ne veut « rien bailler ou prester pour les jouans » en raison d'une interdiction des « statutz provinciaulx »⁴⁹³. Ce serait donc cette « obsession réglementaire » dont parle Koopmans que raillerait Rabelais dans son anecdote⁴⁹⁴. Par là même, le romancier laisserait paraître, en connaisseur des lois et de manière à peine voilée, son point de vue sur une question de droit⁴⁹⁵.

De la pratique charivarique, dont le but était donc de rétablir symboliquement un équilibre social menacé, proviendraient les diableries auxquelles renvoie plus explicitement le chapitre XIII du *Quart Livre*. Ces scènes, qui servaient d'entractes lors des longues représentations de mystères, ont sans doute inspiré à Rabelais la description très pittoresque de la *monstre*⁴⁹⁶. C'est en effet avec une grande fidélité vis-à-vis des usages de son temps et une foule de détails qu'il dépeint les déguisements qu'endossaient les acteurs pour ce type de

⁴⁹¹ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568. *Notes et variantes*, p. 1518. Koopmans, « Maître François Villon, sus ces vieulx jours, se retira à Saint-Maixent en Poitou », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, op.cit.*, p. 66.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 61.

Graham A. RUNNALLS, *Les Mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims)*, Paris, Champion (« Bibliothèque du XV^e siècle » ; 66), 2003, p. 208.

La Vie de saint Christophe de Maître Chevalet, jouée à Grenoble en 1527, a été mise en scène devant le couvent franciscain, près des remparts proches de l'Isère.

Jacques CHOCHÉYRAS, *Le Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle (Domaine français et provençal)*, Genève, Droz (« Publications romanes et françaises » ; 128), 1975, p. 29-36.

⁴⁹³ Koopmans, « Maître François Villon, sus ces vieulx jours... », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, op.cit.*, p. 65 : « Selon Etienne Tappecoue, des Statuts provinciaux lui interdiraient ce prêt. Il y a en effet, entre 1545 et 1560 un mouvement croissant de contrôle des performances dans l'espace public – non seulement du théâtre, mais encore de la prédication, des chansons et d'autres manifestations publiques de la parole. ». Koopmans énumère plusieurs villes françaises où se seraient tenus des statuts provinciaux durant la période mentionnée ci-dessus, tandis que Mireille Huchon évoque les *Constitutions de Barcelone* qui limitaient l'activité théâtrale des Cordeliers. Voir *Notes et variantes*, p. 1518 et *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568.

⁴⁹⁴ Koopmans, « Maître François Villon, sus ces vieulx jours... », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, op.cit.*, p. 65.

⁴⁹⁵ Pour plus d'informations sur cet aspect un peu technique, voir *ibid.*

⁴⁹⁶ Sur les liens entre le charivari et la diablerie, voir Koopmans, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge : hérétiques, sorcières et marginaux, op.cit.*, p. 48. Cohen indique qu'il n'était pas inhabituel de voir des acteurs déguisés en diables faire la *monstre* d'une représentation. Ce fut le cas à Seurre en 1496 et à Bourges en 1536. Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 29.

spectacles⁴⁹⁷. Les mentions aux différentes matières textiles d'origine animale à partir desquelles sont confectionnés les costumes des diables permettent ainsi d'insister sur l'aspect bestial qui les rattache au monde infernal⁴⁹⁸. Les allusions aux « havetz de cuisine » et aux « courroies », – ces ceintures auxquelles pendaient des instruments typiques du charivari et de la musique diabolique (tambours, casseroles, etc...) –, rappellent les jeux de scène au cours desquels des diables faisaient mijoter, dans d'immenses marmites, les âmes des damnés⁴⁹⁹. Celles aux différents accessoires pyrotechniques – « bastons noirs pleins de fuzées », « longs tizons », « parasine en pouldre » – suggèrent quant à elles la dimension très spectaculaire de ces représentations, au même titre que les évocations aux « cymbales de vaches » et aux « sonnettes de muletz » qui contribuent à en restituer l'atmosphère sonore⁵⁰⁰. Tous ces éléments confèrent au récit une certaine réalité et ne nous amènent plus seulement à regarder l'anecdote rabelaisienne sous le prisme de la seule fiction, mais à la replacer, en raison de sa valeur documentaire, dans une historicité. C'est semble-t-il aussi l'opinion de Gustave Cohen qui la considère comme une preuve de l'intérêt de Rabelais pour le théâtre, lequel adapterait donc, à l'échelle de son roman, une scène vue avec la même exactitude que pourrait le faire un professionnel du théâtre.

Les diableries qui avaient pour fonction initiale de susciter la crainte du péché ont fini avec le temps par divertir le public, ce qui explique peut-être la double lecture, l'une franchement comique et l'autre plus sérieuse que nous pouvons faire de la mort de Tappecoue. Cette dernière nous permet toutefois d'envisager une filiation de l'anecdote avec un autre type de pièces s'inscrivant dans le cycle des représentations de mystères.

En vogue à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles, les spectacles des *Vengeances* suivaient ceux de la *Passion*, ce dont témoigne la formule de François I^{er} rendue célèbre par une lettre qu'il adressa à sa mère à l'occasion du siège de Mézières par les troupes de Charles Quint : « *Et s'yl on joué la pasyon, nous jourons la vanganse* »⁵⁰¹. Les *Vengeances* représentaient les

⁴⁹⁷ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569. Voir p. 117 de ce mémoire pour le passage rabelaisien auquel nous nous référons. Les renseignements sur les diableries nous sont principalement fournis par l'ouvrage d'Élyse Dupras : *Diabes et saints : rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, *op.cit.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 43 : « Les costumes des diables marquent clairement leur univers d'appartenance, un univers de l'anormal, du désordre, de la bestialité. ».

⁴⁹⁹ Le motif de la cuisine infernale a donné lieu à des représentations architecturales et picturales. Gustave Cohen reproduit un tympan de la cathédrale de Bourges qui laisse apparaître des damnés aux visages hideux, grimaçants et aux regards apeurés. L'un d'entre eux, plongé dans une chaudière, est à la merci d'un diable au faciès monstrueux et bestial qui tient dans ses mains un bâton lui servant d'ustensile. Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 20-21 (Pl. III.).

⁵⁰⁰ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569.

⁵⁰¹ L'expression de François I^{er} est rapportée par Petit de Julleville.

Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire du théâtre en France : les mystères*, Paris, Hachette et Cie, 1880, tome I, p. 229.

scènes de massacre auxquelles avait donné lieu en l'an 70 la mise à sac de Jérusalem par les armées de Titus⁵⁰². D'après Laura Weigert, les nombreuses représentations de *Vengeances* sur des tapisseries attestent de leur popularité et de leur grande diffusion dans la culture visuelle à l'époque de Rabelais⁵⁰³. La réutilisation artistique de l'événement historique mentionné s'est faite au nom de l'idéologie chrétienne, puisqu'il s'agissait effectivement de mettre en scène ou de figurer la punition divine à l'égard des Juifs, coupables de la crucifixion du Christ⁵⁰⁴.

Plusieurs indices justifient le rapprochement du texte rabelaisien avec ce type de pièces : l'occurrence du mot « vengeance », la nature de la promesse que Villon fait à ses acteurs après avoir essuyé le refus de Tappecoue et sa décision de remplacer, en anticipant d'une année, la *Passion* initialement prévue par l'accomplissement d'une vengeance symbolique⁵⁰⁵. Un autre signe plus implicite autorise ce parallèle, à savoir le choix potentiellement ironique du prénom Etienne pour le moine, qui correspond également à celui du premier martyr chrétien canonisé après avoir été lapidé par des Juifs⁵⁰⁶. C'est donc par antithèse que Rabelais aurait baptisé son personnage de la sorte en l'affublant d'un patronyme ridicule programmant le destin qu'il lui a réservé. À l'instar des Juifs qui n'ont su voir en Jésus l'homme providentiel qu'il était, Tappecoue, aveuglé par ses principes, est incapable d'envisager que le spectacle d'une *Passion* puisse plaire à Dieu et servir à l'honorer. C'est pourquoi il fait l'objet d'une vengeance, prenant

Runnalls confirme la donnée chronologique que nous mentionnons : « A Amiens, comme ailleurs, il était de tradition de monter le *Mystère de la Vengeance* l'année suivant la représentation de la *Passion*. ». Runnalls, *Les Mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims)*, op.cit., p. 230.

⁵⁰² Pour plus de précisions sur ce type de spectacles, voir par exemple la version de Japheth de *La Vengeance de Notre-Seigneur*. Dans cette pièce, l'empereur Vespasien guérit de la lèpre après avoir touché le vêtement ayant servi à essuyer le visage du Christ au moment de sa crucifixion et décide, en guise de reconnaissance, de venger le crime dont se sont rendus coupables les Juifs en détruisant Jérusalem.

La Vengeance de Notre-Seigneur : The Old and Middle French Prose Versions : The Version of Japheth, éd. Alvin E., Ford, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (« Studies and texts » ; 63), 1984.

⁵⁰³ Pour une étude relative aux représentations iconographiques des *Vengeances*, voir les chapitres 3 et 4 de l'ouvrage de Laura Weigert.

Laura WEIGERT, « "Faire semblant" » et « "Cy s'ensuit le mystère" », *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 125-160 et 161-188.

Estelle DOUDET, « Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2016, [en ligne : <https://hal.science/hal-02311499/document>], consulté le 05/03/2018.

⁵⁰⁴ Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, op.cit., p. 154 : « Unlike the other battle stories, this one was performed on a large scale. It also conveyed a message of Jewish culpability that the others did not. As we have seen, the *Vengeance* often followed a performance of the *Passion*. In so doing, this sequence of events emphasized the Jews' responsibility for Jesus's death and the justice of their punishment. ».

[« Contrairement aux autres histoires de bataille, celle-ci a été représentée à grande échelle. Elle transmettait aussi un message au sujet de la culpabilité des Juifs, ce que les autres ne faisaient pas. Comme nous l'avons vu, la *Vengeance* suivait souvent une représentation théâtrale de la *Passion*. Cette suite d'événements mettait l'accent sur la responsabilité des Juifs dans la mort de Jésus et sur la légitimité de leur punition. ».]

⁵⁰⁵ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568. La phrase à laquelle nous faisons référence est citée dans la suite du texte.

⁵⁰⁶ Bible, *Actes des Apôtres* 6-8, *La Bible de Jérusalem*, op.cit., p. 1851-1854. Dans la Bible, Étienne est un prédicateur habité d'une foi telle qu'aucun juif de la synagogue des Affranchis n'est capable de lui tenir tête. Accusé de blasphème et arrêté, il prononce un discours devant le Sanhédrin au cours duquel il insiste sur l'impiété des Juifs et leurs crimes, entraînant ainsi leur colère et sa lapidation.

part malgré lui à une performance que Villon dit avoir été voulue par Dieu lui-même pour laver l'offense qu'il a faite à ce dernier en ne prêtant pas ses habits au personnage censé l'incarner : « Villon feist aux joueurs le rapport en grande abhominacion, adjoustant que de Tappecoue Dieu feroit vengeance et punition exemplaire bien toust. »⁵⁰⁷. Tappecoue se rend d'autant plus coupable aux yeux de Maître François qu'il semble, par son refus, accorder plus d'importance aux lois humaines qu'aux préceptes de l'Évangile, en ignorant les principes de charité et d'assistance que prescrit ce texte. Le moine s'accommode en revanche très bien de ces préceptes lorsqu'il les utilise comme prétextes pour servir ses propres intérêts, d'où cette précision presque anodine qui le stigmatise encore davantage : « [...] Tappecoue sus la poultre du convent [...] estoit allé en queste à saint Ligaire [...]. »⁵⁰⁸. La mort de Tappecoue vient donc sanctionner sa malhonnêteté, sa cupidité, son étroitesse d'esprit, – dont rend par ailleurs parfaitement compte l'adverbe « rigoureusement » –, mais aussi son attitude méprisante à l'égard de Villon : « Tappecoue ce non obstant luy dist peremptoirement, qu'ailleurs se pourveust, si bon luy sembloit, rien n'esperast de sa sacristie. Car rien n'en auroit sans faulte. »⁵⁰⁹. Le ton outreconfiant que prend le moine pour formuler sa réponse est rendu par les emplois de l'adverbe « peremptoirement » et de l'expression « si bon luy sembloit », alors que la répétition du terme « rien » et les autres marques de négation viennent signaler son absence d'empathie et son obstination. Sa méchanceté finit néanmoins par se retourner contre lui et c'est par une cruelle mais presque juste ironie du sort que sa cervelle tombe au pied d'une croix venant symboliser la Passion du Christ⁵¹⁰. D'une manière générale, sa mésaventure rappelle que l'homme, qui n'est rien au regard de la puissance céleste, se doit de rester humble et sert de leçon à tous les ennemis de Dieu, à tous ceux qui utilisent son nom pour asseoir leur autorité, bref à tous ceux que Rabelais ne cesse de condamner dans ses romans : religieux obtus, imposteurs, agélastes, littéralistes, etc⁵¹¹.

⁵⁰⁷ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 568-569.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 568.

⁵¹⁰ L'ironie du sort dont rend compte le patronyme du moine transparait aussi dans le texte à travers le renversement d'un ordre établi, celui du pouvoir de l'humain sur l'animal. Au moment où Tappecoue est traîné à terre par sa jument, Dieu semble lui avoir retiré toute possibilité de maîtriser son destin. Cette impression est confirmée dans le texte par la métonymie qui réduit le moine à l'état de pièce de boucherie et par l'ordre syntaxique des mots qui le place en position d'objet, à l'inverse de la jument qui occupe celle de sujet : « [...] elle rua bas Tappecoue [...]. », « De mode qu'elle luy cobbit toute la teste [...]. » *Ibid.*, p. 569-570.

⁵¹¹ L'anecdote du chapitre XIII, qui illustre à sa façon le principe de *mediocritas*, entre en résonance avec le prologue du *Quart Livre* que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans un précédent chapitre. Bakhtine et Defaux, entre autres, soulignent l'évacuation du tragique par le rire et le pouvoir régénérateur de la mort chez Rabelais. Celle de Tappecoue survient dans un contexte théâtral qui autorise la transgression et au cours d'un banquet qui en signale la dimension carnavalesque. Defaux, *Rabelais agonistes : du rieur au prophète, Etudes sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart Livre, op.cit.*, p. 170 : « C'est que la mort n'est jamais à vrai dire chez Rabelais une menace ni une souffrance. Elle est au contraire porteuse de vie et de promesses. Qu'elle soit guerrière ou

Par la combinaison d'une enquête historique et d'analyses de texte, nous avons insisté, dans cette partie, sur les liens étroits que le chapitre XIII du *Quart Livre* tisse avec certaines pratiques théâtrales, scènes de genre ou catégories de pièces. Chacune de ces connexions nous a orientée vers plusieurs pistes d'interprétation de l'anecdote. Son rattachement avec le charivari a ainsi amené à envisager une éventuelle prise de position de Rabelais vis-à-vis d'un débat juridique de son temps, peut-être, comme le suggère Demerson, pour défendre les « droits du profane contre les tabous du sacré »⁵¹². Le parallèle avec les spectacles des *Vengeances* a mis l'accent sur le message édifiant que l'extrait véhicule, alors que celui établi avec les scènes de diableries a conduit à la mise en évidence de certains « effets de réel » au sein de la fiction⁵¹³.

Nous souhaiterions désormais approfondir ce dernier point en nous intéressant de plus près à la figure de Villon.

VI.C. La transformation d'une figure d'auteur en organisateur de pièces de théâtre

« Le 5 janvier 1463 [...] Villon disparaît de l'histoire » après avoir commis un ultime forfait pour lequel il fut d'abord condamné à être pendu, puis banni pour dix ans de la ville de Paris⁵¹⁴. Cette donnée chronologique n'exclut pourtant pas la possibilité qu'il ait pu organiser une *Passion* dans le Poitou, comme le prétend l'anecdote rabelaisienne⁵¹⁵. Celle-ci a contribué à nourrir les fantasmes qui entouraient déjà cet auteur connu pour ses nombreuses frasques : le meurtre du prêtre Philippe Sermoise, le cambriolage du Collège de Navarre, ou encore son emprisonnement à Meung-sur-Loire par Thibault d'Aussigny. Personnage énigmatique aux multiples noms qu'il s'est lui-même attribué pour échapper aux mains de la justice – il se faisait appeler Monterbier, Montcorbier, Des Loges, Michel Mouton, Villon –, sa vie, les écrits dédiés à sa personne et parfois même son œuvre ont participé à la formation d'une légende qui

urinale, l'extermination s'y accompagne toujours d'un rire allègre et fécond ; d'un rire énorme qui salue à la fois la liquidation d'un monde et l'avènement d'un ordre nouveau. ». Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op.cit., p. 206-207.

⁵¹² Guy DEMERSON, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES (« Esthétique »), 1996, p. 162.

⁵¹³ Françoise Lavocat a très récemment évoqué l'« effet de réel », dont parle aussi Roland Barthes, dans un essai où elle étudie les interrelations entre l'Histoire et les écrits de fiction.

Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil (« Poétique »), 2016, p. 60-64.

⁵¹⁴ Cerquiglini-Toulet (éd.) *Documents d'archives sur François Villon, Œuvres complètes*, op.cit., p. 350-355.

Koopmans, « Maître François Villon, sus ces vieulx jours... », *En relisant le Quart Livre de Rabelais*, op.cit., p. 62. Nous perdons la trace de Villon après la révision de sa peine par le Parlement de Paris dans l'affaire Ferrebouc.

⁵¹⁵ C'est aussi l'opinion de Jelle Koopmans qui écrit : « A priori, rien ne s'oppose à un séjour « posthume » de Villon en Poitou. ». *Ibid.*

malheureusement éclipsa pendant longtemps le poète talentueux qu'il était⁵¹⁶.

Que l'anecdote de Rabelais puisse être véridique, nombre de critiques l'ont pensé allant même pour certains jusqu'à imaginer que Villon aurait pu être un auteur de pièces ou un acteur⁵¹⁷. C'est d'ailleurs cette question autour de sa véracité qui semble avoir le plus retenu l'attention et c'est aussi sur cette voie que se dirige inéluctablement notre enquête, puisque, nous l'avons vu, l'une des principales caractéristiques de cette forme narrative est de tendre à la « véridicité »⁵¹⁸.

Nous tenterons donc, dans cette partie, d'évaluer sa crédibilité en nous focalisant sur la figure de ce poète. Il s'agira, en d'autres termes, de savoir si Villon renvoie à Villon lui-même et donc si celui-ci a pu être impliqué dans l'organisation de spectacles dramatiques ou s'il est convoqué au premier plan pour alimenter un jeu de masques.

Nous nous intéresserons ainsi dans un premier temps aux liens de ce poète avec le monde de la scène et à son rôle au sein de l'anecdote, puis nous nous demanderons si celui-ci ne servirait pas de *persona* pour dissimuler des identités réelles.

VI.C.1. Villon : un personnage aux multiples facettes à la croisée du réel et de la fiction

Les liens entre Villon et le théâtre ayant fait l'objet d'une récente étude de Jelle Koopmans, nous nous bornerons à rappeler les principales pistes de recherche à ce sujet et les éléments qui ont pu inciter Rabelais à transformer cette figure d'auteur en organisateur de mystères⁵¹⁹. Cette relation s'explique d'abord par les références dramatiques qui émaillent les textes du poète en raison de sa connivence avec le milieu de la Basoche⁵²⁰. Koopmans et

⁵¹⁶ Clément Marot réhabilita Villon en faisant paraître, en 1533, une nouvelle édition de ses œuvres. Son travail consista surtout à rectifier les nombreuses erreurs commises par les imprimeurs. Sur ce sujet, voir l'article de : Madeleine LAZARD, « Clément Marot éditeur et lecteur de Villon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, n°32, p. 7-20, [en ligne : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1980_num_32_1_1204], consulté le 11/03/2018.

⁵¹⁷ Koopmans, Cohen et Deroy semblent accorder un certain crédit à l'anecdote rabelaisienne, même s'ils font, à son sujet, preuve d'une grande prudence. Voir la citation de Koopmans de la note 515 du présent mémoire. Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 29 : « Que Villon ait fait jouer une passion en poitevin à Saint-Maixent, cela n'a en soi rien d'invraisemblable ; mais que faut-il en croire ? ». Deroy, *François Villon, coquillard et auteur dramatique*, op.cit., p. 16.

⁵¹⁸ Abiven, *L'Anecdote ou la fabrique du petit fait vrai : de Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, op.cit., p. 10. Voir la citation de Karine Abiven à la page 116 du présent mémoire.

⁵¹⁹ Koopmans, « Villon et le théâtre », *Villon hier et aujourd'hui...*, op.cit., p. 107-119.

⁵²⁰ Cette donnée biographique est rappelée, entre autres, par Jelle Koopmans et Jacqueline Cerquiglini-Toulet. Bien que Villon ait été Maître ès arts, il a très probablement fréquenté les Basoches formées par des étudiants en droit pour représenter des spectacles dramatiques. Koopmans, *ibid.*, p. 107. Cerquiglini-Toulet (éd.), *Préface, Œuvres complètes*, op.cit., p. XII.

Verhuyck en ont recensé quelques-unes dans leur introduction des *Repues Franches* et les notes de Jacqueline Cerquiglini-Toulet viennent, en marge de son édition des œuvres villoniennes, compléter ce relevé⁵²¹. Il est par exemple possible de voir au vers 272 du *Lais* une allusion à la rémunération symbolique que le Prince des Sots octroyait aux acteurs de sa troupe, ou de remarquer, au vers 1704 du *Testament*, l'adresse aux amateurs de « Farces, jeuz et moralitez »⁵²². Plus généralement, l'analyse des données inventoriées vient souligner le transfert réciproque d'expressions, de termes, de jeux de mots, de procédés entre l'univers poétique villonien et le monde du théâtre⁵²³. De troublantes similitudes ou recoupements chronologiques ont par ailleurs permis à Jelle Koopmans d'envisager la possibilité que Villon ait composé, au crépuscule de sa vie, les sermons de la *Choppinerie*, de *saint Jambon et sainte Andouille* et de *saint Belin*⁵²⁴. Quoiqu'il en soit, les publications successives de ses textes dans la même édition que celle des *Repues Franches*, du *Franc Archer de Bagnolet* et du *Dialogue de Mallepaye et de Baillevant* au XVI^e siècle, ainsi que la réputation tenace à laquelle son existence dissolue avait donné lieu, ont sans doute suffi à Rabelais pour l'imaginer en personnage de théâtre⁵²⁵.

Il semblerait d'ailleurs que le romancier ait été influencé, pour la rédaction de son anecdote, par *Le Recueil des repues franches*, paru aux alentours de l'année 1480 et qui contribua pour une bonne part à la diffusion de la légende villonienne⁵²⁶. Cette hypothèse est

⁵²¹ Koopmans et Verhuyck (éd.), « Introduction », *Le Recueil des repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons*, op.cit., p. 51.

⁵²² Nous ne donnons que deux exemples, mais nous aurions pu en fournir bien d'autres. Cerquiglini-Toulet (éd.), *Lais*, Huitain XXXIV, *Œuvres complètes*, op.cit., p. 21 et *Testament*, *Ballade*, p. 145. *Notices, notes et variantes*, *ibid.*, p. 749.

⁵²³ D'après Jacqueline Cerquiglini-Toulet, l'expression « Et aux gisans soubz les estaulz » au vers 235 du *Lais* est aussi présente dans la *Sottie des sots gardonnez*. *Lais*, Huitain XXX, p. 19 et *Notices, notes et variantes*, p. 748 dans *ibid.* Elle note par ailleurs le calembour formé par l'homophonie des mots « paix » et « pet » au vers 1611 du *Testament* qui sert également de canevas à *La Farce du pet* et que l'on retrouve chez Rabelais au chapitre V du *Tiers Livre*, lorsque Panurge déclare qu'il « [...] mourray tout confict en pedz ». *Ibid.*, *Testament*, *Ballade de la Grosse Margot*, p. 139 et *Préface*, p. XXVII. *Tiers Livre*, cha. V, p. 369. Elle insiste, de surcroît, sur l'utilisation des enseignes comme matériau poétique et dramatique dont l'une d'entre elles, la « Pomme de Pin », mentionnée au vers 157 du *Lais*, est aussi citée au chapitre VI de *Pantagruel*. Cerquiglini-Toulet (éd.), *Préface*, *Œuvres complètes*, op.cit., p. XXVII et *Lais*, Huitain XX, p. 13. *Pantagruel*, cha. VI, p. 233.

⁵²⁴ Koopmans, « Villon et le théâtre », *Villon hier et aujourd'hui...*, op.cit., p. 119 : « [...] une activité théâtrale de Villon devient de plus en plus probable, mais nous sommes toujours mal informés sur la nature exacte de maître François sur les tréteaux. Mais les trois sermons joyeux qui reviennent sans cesse dans cette histoire peuvent être de sa main ou provenir de son « milieu ». ». Sur le même sujet, voir les différentes parties consacrées aux trois textes dramatiques cités dans l'ouvrage suivant : Jelle Koopmans et Paul Verhuyck (éd.), *Sermon joyeux et truanderie (Villon — Nemo — Ulespiègle)*, Amsterdam, Rodopi (« Faux titre » ; 29), 1987.

⁵²⁵ Tous les écrits ou pièces mentionnés figurent dans les éditions de Galliot du pré (1532), Bonnemere (1532) et de Lotrian/Janot (1533). Koopmans et Verhuyck (éd.), « Introduction », *Le Recueil des repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons*, op.cit., p. 16-18. Le milieu de la Basoche, que fréquentait Villon, s'adonnait à la pratique du charivari.

⁵²⁶ Pour la datation du recueil, voir Koopmans et Verhuyck (éd.), « Avant-propos », *ibid.*, p. 7.

confirmée par le segment de phrase suivant qui établit une correspondance thématique entre les deux textes : « [...] finalement les mena bancqueter en une cassine hors la porte en laquelle est le chemin de saint Liguire »⁵²⁷. Les *Repues Franches* brossent également un portrait tout à fait similaire de Villon en insistant par exemple sur sa répartie qui lui permet de tromper un prêtre dans la première repue, ou de s'opposer, au moyen d'un argument fallacieux, au motif invoqué par Tappecoue⁵²⁸. Tous deux mettent aussi l'accent sur l'habileté grâce à laquelle Maître François parvient à manger gratuitement, ou à préparer, dans les meilleures conditions, son mauvais tour. L'une de ses ruses consiste ainsi, dans l'anecdote rabelaisienne, à obtenir des renseignements sur les activités de sa future victime : « “ Au Sabmedy subsequence Villon eut advertisement que Tappecoue sus la poultre du couvent [...] estoit allé en queste à saint Liguire [...]. »⁵²⁹. Le point de contact le plus intéressant entre les deux œuvres demeure toutefois le rattachement de l'écrivain-personnage au monde du théâtre. Dans les deux textes, celui-ci est campé en chef de bande ou de troupe et se distingue par son goût du jeu et de la mise en scène. Dans la première repue, il propose ainsi à l'un de ses compagnons de se dévêtir devant une marchande et de feindre une bagarre pour repartir avec les tripes ayant servi à le frapper⁵³⁰. De même, au chapitre XIII du *Quart Livre*, Villon prémédite son stratagème et apporte le soin nécessaire à sa réalisation : « “ — C'est bien dict (respond Villon). Mais cachons nous jusques à ce qu'il passe, et chargez vos fuzées et tizons. ” »⁵³¹. L'utilisation de l'impératif souligne ici son rôle de meneur d'hommes et la nature des conseils qu'il dispense témoigne de son savoir-faire. C'est d'ailleurs semble-t-il aussi en expert de la scène qu'il juge la performance de ses hommes et qu'il leur adresse ensuite ses félicitations :

Villon voyant advenu ce qu'il avoit pourpensé, dist à ses Diables. ‘Vous jourez bien, messieurs les Diables, vous jourez bien, je vous affie. O que vous jourez bien. Je despice la diablerie de Saulmur, de Doué, de Mommorillon, de Langés, de Saint Espain, de

⁵²⁷ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569. La précision géographique introduite par « hors » vient peut-être rappeler l'appartenance de Villon à une frange marginale de la société.

⁵²⁸ *Ibid.*, cha. XIII, p. 568 : « Villon replicquoit que le statut seulement concernoit farces, mommeries, et jeuz dissoluz [...]. ». Koopmans fait remarquer que l'argument de Villon est erroné, puisque les interdictions concernaient surtout, dans la seconde moitié du XV^e siècle, les représentations à caractère religieux et non celles à sujets profanes. Koopmans, « Maistre François Villon, sus ces vieulx jours... », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, op.cit.*, p. 65. Dans la première repue franche, Villon marchande du poisson et s'en va sans payer. Il rencontre en chemin un prêtre et lui demande de confesser son neveu qui, en réalité, n'est autre que le valet chargé de le suivre pour récupérer l'argent. Koopmans et Verhuyck (éd.), « La repue de Villon et de ses compagnons », *Le Recueil des repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons, op.cit.*, p. 90-91.

⁵²⁹ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568-569.

⁵³⁰ Koopmans et Verhuyck (éd.), « La repue de Villon et de ses compagnons », *Le Recueil des repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons, op.cit.*, p. 93-95, v. 351-382.

⁵³¹ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 569.

Angiers : voire, par Dieu, de Poitiers avecques leur parlouire, en cas qu'ilz puissent estre à vous parragonnez. O que vous jourrez bien.⁵³².

Le participe passé « pourpensé » confirme, dans ce passage, son statut de chef expérimenté et la comparaison de ses diables avec ceux d'autres villes rend compte de sa parfaite connaissance des activités théâtrales dans la région poitevine. L'anecdote entretient néanmoins un certain mystère autour du personnage puisqu'elle se garde bien de nous dire si Villon est lui-même acteur, c'est-à-dire s'il participe physiquement à l'agression de Tappecoue ou s'il reste en retrait au moment où sa troupe s'élanche sur lui. Cette indétermination est liée d'une part à la distance qu'instaure, entre autres, sa prise de position critique dans l'extrait ci-dessus, et d'autre part, aux emplois successifs de la première personne du pluriel et du pronom englobant « tous » dans les syntagmes verbaux « cachons nous » et « tous sortirent »⁵³³. Malgré cette présence d'indices discordants, l'attitude théâtrale de Villon suggère, à plusieurs reprises, qu'il aurait pu exercer ce métier. C'est en tout cas ce que laissent entrevoir son discours dithyrambique à l'égard de ses diables marqué par la répétition du verbe « jourrez », la phrase énumérative introduite par « Je despite », ainsi que le caractère excessif et sans doute un peu feint de son émotion lorsqu'il leur fait part de son échec auprès du moine. À ce moment-là, Villon cherche en effet à susciter la colère de sa troupe en exagérant son propre dépit, comme le groupe circonstanciel formé de deux termes hyperboliques « en grande abomination » tend à le montrer dans le texte⁵³⁴. L'image du poète que véhicule le roman est d'autant plus proche de celle du « *bon follastre* » popularisée par *Le Recueil des repues franches* que Maître François s'exprime, avant le passage à l'acte de ses diables, en latin macaronique à l'instar de nombreux personnages théâtraux comiques de cette époque⁵³⁵. La réutilisation par Rabelais d'une figure légendaire permet donc

⁵³² *Ibid.*, cha. XIII, p. 570.

⁵³³ *Ibid.*, cha. XIII, p. 569. L'emploi du déterminant possessif « Ses » dans le syntagme nominal « Ses diables » qui ouvre la description de la *monstre* peut également nous amener à penser que Villon n'a pas revêtu le costume approprié pour exécuter le mauvais tour : « Ses diables estoient tous capparassonnez de peaulx de loups [...] ». ».

⁵³⁴ *Ibid.*, cha. XIII, p. 568.

⁵³⁵ *Ibid.*, cha. XIII, p. 569 : « « 'Hic est de patria, natus de gente belistra, Qui solet antiquo bribas portare bisacco. ». L'expression « *bon follastre* » est employée dans l'introduction du *Recueil des repues franches*. Koopmans et Verhuyck (éd.), « Introduction », *Le Recueil des repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons, op.cit.*, p. 60. Koopmans et Verhuyck formulent aussi l'hypothèse selon laquelle l'anecdote rabelaisienne pourrait être une réécriture de la sixième repue dans laquelle Villon n'apparaît pas. Dans cette repue, des galants accompagnés de prostituées viennent passer du bon temps et faire grande chère près du gibet de Montfaucon. À peine installés, ils se font surprendre par des écoliers déguisés en diables qui les mettent en fuite et s'approprient leur nourriture. *Ibid.*, p. 32 et p. 130-135.

Pierre Johan Laffitte, qui s'est surtout intéressé à la seconde apparition de l'auteur médiéval dans le *Quart Livre*, insiste sur la récupération par Rabelais de cette image frivole de Villon que *Le Recueil des repues franches* a diffusée.

Pierre Johan LAFFITTE, « La disposition au sens d'une anecdote rabelaisienne : Maistre François Villon, ou la construction d'une auctoritas par le jeu des voix », *Texto !* 2004, [en ligne : <http://www.revue->

jusqu'ici de mettre en doute la véracité de l'anecdote, ce que font d'ailleurs Clouzot et Cohen lorsqu'ils la rapprochent de la 29^e *Serée* de Guillaume Bouchet⁵³⁶.

Le même Cohen, qui se base sur les écrits de Petit de Julleville, nous renseigne pourtant sur une tradition orale du XVI^e siècle d'après laquelle Villon aurait mis en scène des mystères, notamment un à Orléans, et le texte rabelaisien regorge d'indices qui plaident aussi en faveur d'une certaine vraisemblance⁵³⁷. L'un d'entre eux correspond à la mention de la ville de « Bruxelles » où le poète aurait pu résider⁵³⁸. Les recherches de Paul Verhuyck vont dans le sens de cette hypothèse, celui-ci ayant montré que pour composer la *Ballade des neiges d'antan*, Villon se serait peut-être inspiré de sculptures en neige réalisées dans cette ville à un moment où ce dernier aurait déserté Paris. Une telle pratique, qui consistait à représenter des personnages célèbres – historiques ou fictifs – lors de festivités hivernales, est attestée dans les Pays-Bas méridionaux, notamment en 1457, date à laquelle le poème aurait été rédigé⁵³⁹. Cohen insiste quant à lui sur le passé théâtral de ce lieu, où l'on a notamment joué, entre 1441 et 1559, une série de drames religieux intitulée les « Sept Joies de la Vierge »⁵⁴⁰. S'ajoute à cela la référence au « languaige Poictevin » qui renvoie à un possible séjour de Villon sur les terres rabelaisiennes à l'occasion duquel il aurait appris ce patois⁵⁴¹. Ceci n'a rien d'improbable puisque l'auteur médiéval affirme lui-même, dans le *Testament*, qu'il « parle ung poy poictevin » et qu'il se montre capable, dans ce même ouvrage, de contrefaire ce dialecte⁵⁴². Cette coïncidence ne constitue toutefois pas une preuve irréfutable de sa présence dans le Poitou à la fin de sa vie et le romancier aurait tout à fait pu reprendre à ses propres frais l'emploi locutionnel de cette expression qui l'aurait marqué à la lecture de l'œuvre villonienne⁵⁴³. Les

texto.net/Inedits/Laffitte_Disposition.html], consulté le 19/03/2018. (La pagination n'apparaît pas dans ce document).

⁵³⁶ Henri CLOUZOT, *Ancien théâtre en Poitou : nouveaux documents*, Vannes, Imp. Lafolye Frères, 1912, p. 4-5, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1158965q>], consulté le 17/03/2018. Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 32.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 34 : « M. Doinel, archiviste du Loiret, écrit Petit de Julleville [...] m'apprend qu'à Orléans la tradition veut que Villon ait fait jouer un mystère dans le cloître de Sainte-Croix. » ».

⁵³⁸ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568.

⁵³⁹ Paul VERHUYCK, « Villon et les neiges d'Antan », *Villon hier et aujourd'hui...*, op.cit., p. 177-189. Verhuyck, qui a effectué des recherches sur le climat au Moyen Âge, rapporte que l'hiver 1457-1458 fut particulièrement rigoureux dans le nord de la France et en Belgique, ce qui explique qu'une fête des neiges ait pu avoir lieu durant cette période à Bruxelles. Voir p. 187.

⁵⁴⁰ Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 37.

⁵⁴¹ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568.

⁵⁴² Cerquiglini-Toulet (éd.), *Testament, Œuvres complètes*, op.cit., Huitain CIII, p. 101, v. 1060. Villon mentionne également le « Poictou » dans ce même texte. *Ibid.*, Huitain CIV, p. 103, v. 1065.

⁵⁴³ Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Auguste Vitu nous renseignent sur le sens de la locution « parler poictevin ». Celle-ci pourrait être synonyme de « parler Jargon » ou faire référence à la piètre renommée du Poitou, un « pays où l'on ne tient pas ses promesses, où l'on nie ses dettes. ». Elle serait donc employée à des fins comiques, voire triviales, pour faire écho à la mauvaise réputation du poète ou renvoyer à sa parfaite connaissance de l'argot. *Notices, notes et variantes*, *ibid.*, p. 783.

deux éléments que nous avons commentés, parce qu'ils ne sont liés qu'à de simples spéculations au sujet de l'existence du poète, seraient insuffisants pour conférer un semblant de vérité à l'anecdote, s'ils n'étaient pas entourés de multiples indications de lieux et de détails concrets relatifs à l'organisation de pièces de théâtre. Bakhtine a ainsi réussi à localiser une « croix Osanniere » à la périphérie de Saint-Maixent et le Poitou a effectivement accueilli aux XV^e et XVI^e siècles de nombreuses représentations de mystères, ce que suggère l'énumération de villes par Villon⁵⁴⁴. En outre, les foires qui attiraient un large public constituaient des moments propices pour mettre en scène une *Passion* et le rôle des maires et échevins dans la gestion administrative des spectacles est avéré⁵⁴⁵. L'ensemble des indices énoncés nous amène donc à croire que l'anecdote est crédible, à moins que le romancier n'ait voulu proposer, à partir d'un récit local, une nouvelle variation autour de la légende villonienne⁵⁴⁶. Quoi qu'il en soit, l'auteur médiéval demeure un personnage insaisissable chez Rabelais, et ce d'autant plus, qu'il n'est peut-être convoqué que pour servir de doublure à des personnes réelles.

VI.C.2. Villon : un personnage renvoyant à des personnes réelles ou une figure de projection de Rabelais ?

La personnalité la plus probable à laquelle renverrait le poète dans le roman serait le procureur Jean Bouchet. Nous savons que Rabelais le connaissait, qu'il correspondait avec lui,

Auguste VITU, *Le Jargon du XV^e siècle : étude philologique*, Genève/[Paris], Slatkine Reprints/[diff. Champion], [1884] 1977, p. 9.

Cohen estime, à partir de la mention à « Saint Generou » dans le *Testament*, que Villon aurait pu se rendre dans les environs de Saint-Maixent vers 1461, c'est-à-dire quelques années avant sa mort. Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 31. Voir Cerquiglini-Toulet (éd.), *Testament, Œuvres complètes, op.cit.*, Huitain CIV, p. 103, v. 1063.

⁵⁴⁴ Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, op.cit.*, p. 440 : « L'action de cette « farce tragique » se déroule à Saint-Maixent [...]. Dans les environs de cette petite cité s'est conservée, depuis l'époque de Rabelais, la croix qui borde la route et à laquelle il fait allusion disant que la cervelle de Tappecoue lui tomba « près [*sic*] la croix Osanniere ». *Quart Livre*, cha. XIII, p. 570.

Koopmans donne plusieurs exemples de spectacles dramatiques, de mystères, représentés dans le Poitou sur une période allant de 1438 à 1545. L'un d'entre aurait été joué à Saint-Maixent. Koopmans, « Maistre François Villon, sus ces vieulx jours... », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, op.cit.*, p. 64-65.

⁵⁴⁵ *Quart livre*, cha. XIII, p. 568. Les équipes municipales pouvaient commanditer la pièce, recruter un écrivain pour la rédiger, sélectionner les acteurs et s'occuper de l'organisation matérielle : fabrication des décors et des estrades, supervision des artisans, etc. En l'absence d'un meneur de jeu, les échevins dirigeaient parfois les répétitions.

⁵⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine pense que Rabelais se serait inspiré d'un récit local qui aurait perduré jusqu'à nos jours. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, op.cit.*, p. 440-441. Auguste Longnon met en évidence la connaissance que Rabelais pouvait avoir de Saint-Maixent et de ses environs, où celui-ci a pu résider, et éventuellement entendre une anecdote sur François Villon dans le Poitou. Auguste LONGNON, *Étude biographique sur François Villon : d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*, Paris, H. Menu, p. 94, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2051172>], consulté le 19/03/2018.

et Mireille Huchon l'a identifié sous les traits de Xenomanes, ce « grand voyageur et traverseur des voyes périlleuses » qui guide les Pantagruélistes lors de leur périple dans le *Quart Livre*⁵⁴⁷. Il se pourrait donc que le romancier ait voulu, une nouvelle fois, faire allusion à celui qui, à l'instar de l'auteur ou du personnage Villon, écrivait de la poésie, avait fréquenté la Basoche parisienne et organisait des *Passions*⁵⁴⁸. Les historiens ont en effet mis en valeur les diverses activités dramatiques de Jean Bouchet, ordonnateur, entrepreneur ou directeur de mystères⁵⁴⁹. Les succès des représentations dont il avait eu la charge au début du XVI^e siècle forgèrent en outre sa réputation, si bien qu'il fut contacté par le roi de la Basoche de Bordeaux et Thomas Le Prévost, qui dirigeait la *Passion* de Saumur, pour des conseils et que la ville d'Issoudun tenta en vain de le recruter en 1535 pour jouer le rôle de « conducteur » dans la *Tragédie du Christ occis*⁵⁵⁰. Un événement en particulier dans lequel il fut impliqué aurait pu retenir l'attention de Rabelais et l'inspirer lors de la rédaction de son anecdote. Il s'agit de la *Passion* de Poitiers de 1534 que Bouchet dirigea et au sujet de laquelle nous sommes bien informés puisque celui-ci coucha lui-même sur le papier les nombreux problèmes rencontrés à cette occasion⁵⁵¹. Bouchet note ainsi, qu'outre le retard des travaux auquel il avait dû faire face, un « chanoine nommé Rebours », rattaché au « chapitre de Saint-Hilaire-le-Grand », s'était opposé, à l'image de Tappecoue dans le *Quart Livre*, au prêt d'habits liturgiques en prétextant que « les vêtements sacrés ne devaient servir qu'aux cérémonies ecclésiastiques »⁵⁵². Cette protestation n'eut aucune conséquence, le personnage incarnant « saint Joseph » s'étant finalement vu remettre deux « dalmatiques vertes »⁵⁵³. Leur couleur aurait toutefois déplu à Bouchet, ce qu'il aurait

⁵⁴⁷ Au sujet de l'échange épistolaire entre Rabelais et Bouchet, voir l'ouvrage suivant. Huchon, *Rabelais, op.cit.*, p. 94-95.

Le surnom romanesque que Rabelais donne à Bouchet renvoie au titre d'une des premières œuvres de Bouchet, *Les Regnards traversant les périlleuses voies des folles fiances du monde* (1502). Voir aussi *Tiers Livre*, cha. XLIX, p. 500 et *Notes et variantes*, p. 1448.

⁵⁴⁸ Hamon nous fournit de nombreux renseignements sur la vie de Jean Bouchet.

Auguste HAMON, « L'ordonnateur de mystères », *Jean Bouchet, 1476-1557 ? : un grand rhétoricien poitevin*, Paris, H. Oudin, 1901, p. 107-131, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97569018>], consulté le 20/03/2018. Voir notamment la page 107.

⁵⁴⁹ Il est difficile de déterminer avec exactitude la nature du rôle joué par Bouchet dans l'organisation de spectacles dramatiques. D'après Runnalls, Il se pourrait que Jean Bouchet ait été l'un des entrepreneurs d'une ou de plusieurs *Passions* jouées à Poitiers au début du XVI^e siècle. En amont des représentations, un entrepreneur désignait un fatiste, les artisans chargés de dresser le théâtre et les décors, un trésorier, ainsi que l'ensemble du personnel théâtral (acteurs, meneur de jeu, etc...). Runnalls, *Les Mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims)*, *op.cit.*, p. 210-211.

Hamon nous informe sur le travail de l'ordonnateur qui, à la différence du fatiste, n'avait pas pour fonction de composer des pièces, mais de réarranger celles qui avaient déjà été écrites. Hamon, « L'ordonnateur de mystères », *Jean Bouchet, 1476-1557 ? : un grand rhétoricien poitevin, op.cit.*, p. 110.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 107, 116, 117. Bouchet aurait notamment correspondu avec Thomas Le Prévost, l'organisateur de la *Passion* de Saumur.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 111 et pages suivantes.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 112-113.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 113.

confié dans une lettre à Charles Billon, l'un des « organisateurs » de la pièce d'Issoudun⁵⁵⁴. Il se pourrait donc que Rabelais ait eu connaissance de toutes ces mésaventures par le principal intéressé ou par une tierce personne et qu'il ait voulu en quelque sorte venger son ami dans son anecdote, ou du moins lui adresser un clin d'œil. Son art consisterait alors à maquiller les faits en conservant néanmoins quelques éléments susceptibles d'être reconnus par un lectorat bien informé de l'affaire. L'un d'entre eux serait l'allusion très accessoire au « parlouire » de Poitiers où fut représentée, d'après Mireille Huchon, la diablerie de cette fameuse *Passion* de 1534⁵⁵⁵. Villon servirait donc de doublure fictionnelle à Bouchet, à moins qu'il ne renvoie à Charles Billon ou pourquoi pas à Rabelais lui-même dont il serait alors une figure de projection⁵⁵⁶.

Nous avons en effet montré que les deux Maîtres François avaient le même intérêt pour le théâtre et que leurs trajectoires de vie, même si elles diffèrent par bien des aspects, comportent quelques similitudes. L'un a dû s'exiler pour fuir les affaires judiciaires ; l'autre a certainement craint, durant son existence, les repréailles de la Sorbonne. Rabelais s'était aussi attiré les foudres des Cordeliers, ordre auquel il avait appartenu, à l'instar de Tappecoue dans le *Quart Livre*, et qu'il quitta aux alentours de l'année 1524 pour rejoindre celui des Bénédictins⁵⁵⁷. Le différend n'avait alors aucun lien avec des considérations vestimentaires, comme c'est le cas dans l'anecdote, mais avec la « confiscation » de « livres grecs » que Rabelais partageait avec son camarade Pierre Lamy⁵⁵⁸. À l'image de Villon qui bénéficie dans le *Quart Livre* de la protection d'un « abbé », « d'un home de bien », le romancier se réfugia, après son départ du couvent de Fontenay-le-Comte, auprès de Geoffroy d'Estissac, qui fut lui-même « abbé de Cadouin et de Notre-Dame-de-Celles »⁵⁵⁹. Il se pourrait donc que Rabelais

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 119. Le terme d'« organisateurs » est employé dans un sens large. Nous savons seulement que Billon a servi d'intermédiaire entre les réels organisateurs de la pièce d'Issoudun et Bouchet, qui refusa de la diriger.

⁵⁵⁵ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 570. *Notes et variantes*, p. 1519. Le « parloir aux bourgeois », évoqué par Rabelais d'après Mireille Huchon, correspondait aussi à l'endroit où se rassemblaient les notables en charge de l'administration d'une ville. Voir DMF.

Il se peut qu'à Poitiers cette salle ait été spécialement réquisitionnée pour y jouer la diablerie de la *Passion* de 1534 car le théâtre n'était peut-être pas prêt pour accueillir ce type de scènes qui nécessitaient de nombreux aménagements. Cohen précise d'ailleurs que le parloir était souvent utilisé à cet effet et Hamon, qui insiste sur le retard des travaux, note que « [...] les machinistes ne purent installer tous les engins ni tous les accessoires exigés par une mise en scène fort compliquée [...] ». Cohen, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes...*, art.cit., p. 15. Hamon, « L'ordonnateur de mystères », *Jean Bouchet, 1476-1557 ? : un grand rhétoricien poitevin*, op.cit., p. 112.

⁵⁵⁶ Koopmans propose plusieurs arguments pour établir le parallèle entre Villon et Billon en insistant d'abord sur la ressemblance de leur nom respectif. Pour de plus amples précisions, voir : Koopmans, « Maître François Villon, sus ces vieulx jours... », *En relisant le Quart Livre de Rabelais*, op.cit., p. 67-69.

Nous pouvons établir une distinction entre la doublure qui constituerait un masque pour un personnage tel que Bouchet et la figure de projection d'un auteur qui correspondrait au masque du romancier.

⁵⁵⁷ *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568.

⁵⁵⁸ Huchon, *Rabelais*, op.cit., p. 83.

⁵⁵⁹ Pour les informations sur Geoffroy d'Estissac, *ibid.*, p. 90. *Quart Livre*, cha. XIII, p. 568.

fasse allusion à cet épisode de sa vie en même temps qu'aux projets théâtraux contrariés de Jean Bouchet. Deux raisons personnelles, au moins, pouvaient donc le conduire à dénoncer l'étroitesse d'esprit des moines. Il lui suffisait d'imaginer un récit qui lui permettait de mêler implicitement les deux affaires, de brouiller les pistes en modifiant les noms de lieux – en remplaçant par exemple Fontenay-le-Comte ou Poitiers par Saint-Maixent où fut représenté un « miracle de Nostre-Dame » en 1534, la même année que la *Passion* organisée par Bouchet –, et surtout de masquer les identités des écrivains Bouchet et Rabelais derrière la figure de Villon⁵⁶⁰. En ayant recours à tous ces stratagèmes, le romancier se protégeait de ses ennemis qui l'avaient contraint de s'exiler à Metz peu de temps avant la publication des deux versions du *Quart Livre*⁵⁶¹.

Nous avons mis en évidence, dans cette partie, la complexité de l'anecdote dans laquelle Rabelais semble savamment amalgamer réalité et fiction. Plusieurs indices nous ont successivement amenée à envisager ou à remettre en cause sa véracité. Ceux-ci concernaient principalement le personnage de Villon dont on ne sait s'il correspond véritablement au poète du XV^e siècle, s'il a été façonné à partir d'une légende que *Le Recueil des repues franches* a contribué à diffuser, s'il renvoie à des amis du romancier, ou s'il sert de figure de projection à Rabelais. La pertinence de toutes ces hypothèses empêche de lever entièrement le mystère sur cette anecdote.

À partir de l'étude d'un extrait, nous avons pu préciser, dans ce chapitre, ce que pouvait être la théâtralité dans l'œuvre rabelaisienne en nous intéressant à des actions, à des descriptions et à des personnages. La notion de théâtralité nous a conduite à développer une réflexion au sujet d'une forme particulière, l'anecdote. Celle qui compose le chapitre XIII du *Quart Livre* entretient une certaine tension entre la narration – à laquelle elle est génériquement rattachée – et le théâtre, en raison de ses caractéristiques stylistiques. Sa spectacularisation s'explique d'abord par la mobilisation de procédés divers (hyperboles, énumérations, hypotyposes, allitérations, etc...), mais également par les liens qu'elle tisse avec des pratiques dramatiques, des jeux scéniques et un certain type de pièces. Les diverses connexions que nous avons

⁵⁶⁰ Koopmans nous renseigne sur les représentations dramatiques à Saint-Maixent au XVI^e siècle. Koopmans, « Maître François Villon, sus ces vieulx jours... », *En relisant le Quart Livre de Rabelais*, *op.cit.*, p. 65. D'après Mireille Huchon, les relations entre Bouchet et les moines n'étaient pas très cordiales. Huchon, *Rabelais*, *op.cit.*, p. 328.

⁵⁶¹ Rabelais a fui à Metz en mars 1546 après la publication du *Tiers Livre*, sans doute par crainte d'une nouvelle condamnation par la Sorbonne. Son ouvrage fut effectivement censuré au mois de décembre de la même année. Les deux versions du *Quart Livre* datent, quant à elles, de 1548 et 1552. Voir la *Chronologie* que fournit Mireille Huchon au début de son édition des *Œuvres complètes*, p. LXXVII, LXXVIII et LXXXI.

envisagées, que ce soit avec le charivari, les diableries ou les *Vengeances*, nous ont amenée à formuler plusieurs hypothèses interprétatives. Il a ainsi été possible de mettre en avant la dimension juridique et exemplaire de l'anecdote, tout en insistant sur sa possible valeur documentaire, puisqu'il semblerait que le romancier l'ait conçue à partir de son expérience de spectateur. Son statut particulier, qui la situe en outre à mi-chemin entre la réalité et la fiction, nous a également amenée à douter de sa véracité, à montrer que son protagoniste pouvait aussi bien se référer à Villon lui-même qu'être le fruit d'une construction imaginaire, en partie inspirée par la légende littéraire de cet auteur. Mais la prise en compte de certains indices textuels et une enquête historique ont également permis de rapprocher ce personnage aux multiples facettes de personnes réelles, notamment de l'homme de théâtre Jean Bouchet, et de révéler l'existence d'un possible jeu de masques orchestré par Rabelais, dont les buts seraient, entre autres, de condamner l'ordre religieux auquel il a appartenu et de lui servir de figure de projection au sein de la fiction⁵⁶².

⁵⁶² Il serait intéressant de mettre en regard l'anecdote commentée avec le second épisode du *Quart Livre* où intervient François Villon, afin de voir si celui-ci fait l'objet d'une mise en scène similaire, autrement dit si Rabelais l'utilise à nouveau comme figure de projection pour satiriser ses propres ennemis. Les deux extraits présentent en effet des similitudes : le poète est convoqué à chaque fois à titre d'exemple et ses rôles respectifs, ceux d'organisateur de mystères et de fou de cour, suggèrent tous deux son appartenance au monde du théâtre. *Quart Livre*, cha. LXVII, p. 699-700.

CONCLUSION DU PRÉSENT TRAVAIL

Il est désormais largement admis que le passage du Moyen Âge à la Renaissance n'a pas seulement été l'histoire d'une rupture mais aussi d'une confluence. François Rabelais incarne tout particulièrement cette tension, lui qui met en scène la nouvelle éducation humaniste reçue par les géants Gargantua et Pantagruel dans des romans dont la langue, le style et les références ne cessent de jouer sur l'héritage de la littérature médiévale. Le théâtre appartient au premier chef à ce patrimoine. Aux enquêtes menées par les historiens du XIX^e siècle sur les sources et sur l'évolution des arts du spectacle aux XV^e et XVI^e siècles, ont succédé, au cours des dernières décennies, des recherches s'intéressant davantage aux interactions et aux processus de réécriture qui sont aussi des processus de création. C'est dans cette perspective que s'inscrit le présent travail.

En abordant la question du lien entre Rabelais et le théâtre médiéval par l'étude du lexique, nous avons souhaité nous situer d'emblée au plus près de la langue, dont Mireille Huchon a montré combien elle était un élément primordial de recherches pour Rabelais, qui en fait le socle de sa poétique⁵⁶³. D'un point de vue quantitatif, nous avons pu mesurer la fréquence et la répartition des mots théâtraux au sein du corpus et confirmer certaines impressions de lecture, en montrant que ceux-ci étaient mieux représentés dans les deux derniers romans, où se trouvent également les plus spectaculaires épisodes inspirés par le théâtre, en lien notamment avec la figure de François Villon. D'un point de vue sémantique, grâce à des recherches effectuées dans différents dictionnaires, nous avons également constaté que non seulement Rabelais semblait particulièrement bien maîtriser les termes de la scène en explorant leurs diverses strates de sens, mais aussi qu'il introduisait parfois des mots dramatiques nouveaux. La proximité entre le déploiement polysémique du vocabulaire théâtral médiéval mis en œuvre par Rabelais et son intérêt pour le lexique des tragédies et comédies renaissantes, qui se traduit parfois par la proposition de néologismes, a permis d'esquisser une piste à poursuivre : il serait intéressant de compléter l'étude des références au théâtre médiéval, objet du présent mémoire, avec celles au théâtre antique et d'analyser si leur intégration dans la poétique rabelaisienne est identique ou différente.

La deuxième étude a souhaité pénétrer de manière plus précise dans le discours romanesque en prenant pour objets des figures à la fois référentielles, c'est-à-dire historiquement documentées,

⁵⁶³ *Notice sur la langue de Rabelais*, p. XXXV-LI.

et les manières dont celles-ci sont insérées dans les fictions narratives de Rabelais. Les références aux animateurs de la scène et aux groupes d'acteurs ont été perçues comme des exemples d'« effets de réel ». Notre sélection a privilégié la variété des statuts que ces hommes pouvaient avoir eu dans les mondes du spectacle au tournant des XV^e et XVI^e siècles. Nous nous sommes penchée sur des corporations citées par Rabelais, comme les bateleurs de Chauny, et sur des associations, comme la Basoche ; nous avons repéré des acteurs professionnels qui pouvaient leur être liés, à l'instar de Jean du Pont-Alais. Nous avons également mis en exergue le rôle particulier donné aux fous de cour, tels Caillette et Triboulet. Talentueux, réputés, ces acteurs ou ces troupes ont en commun d'être passés à la postérité et d'avoir cristallisé autour de leurs noms un imaginaire nourri de lieux communs dans lequel plusieurs écrivains du XVI^e siècle sont venus puiser. En confrontant les textes rabelaisiens avec les poèmes de Clément Marot ou les nouvelles de Des Périers, nous avons dès lors émis l'hypothèse que le romancier s'inscrivait dans un réseau culturel partageant le même intérêt pour les arts du spectacle. Mais la comparaison avec ses frères de plume a également permis de mettre en valeur une fabrique proprement rabelaisienne des hommes de scène qu'il cite. L'usage systématique de sobriquets plutôt que de noms précis, l'amalgame entre des acteurs historiques et des types comiques suggèrent que le romancier s'est davantage intéressé aux rôles spectaculaires qu'à des individus qu'il ne connaissait peut-être que par ouï-dire. Ce constat suppose donc que les « effets de réel » associés à ces références étaient étroitement liés, et peut-être, c'est notre hypothèse, subordonnés à un travail sur des lieux communs visant à enrichir une poétique romanesque cohérente.

En suivant le fil de ce raisonnement, le troisième chapitre a été consacré aux références ponctuelles et répétées que Rabelais fait à des rôles ou à des emplois théâtraux. Les résultats de cette enquête corroborent les analyses précédentes : le théâtre du Moyen Âge ne paraît plus seulement fournir à Rabelais une source d'inspiration, mais lui offre surtout une matière linguistique et littéraire destinée à être recyclée dans une autre forme d'écriture – ou ce que Michel Foucault appellerait peut-être un champ d'énoncés –, le roman, à l'heure où ce dernier cherche de nouvelles formes en intégrant à lui les apports de différents types d'écriture. De possibles « hypotextes » théâtraux et les variations à partir de lieux communs ne semblent donc pas pouvoir rendre compte, à eux seuls, des enjeux multiples du travail rabelaisien et le tiers chapitre a mis en valeur l'importance d'une approche plurielle pour les saisir.

Après une étude globale des références théâtrales, nous nous sommes intéressée plus spécifiquement à celles en lien avec *La Farce de Maître Pathelin*, une approche quantitative des occurrences ayant permis de constater l'omniprésence de cette pièce médiévale très célèbre

au sein du corpus rabelaisien. Nos analyses ont mis à jour, dans un quatrième chapitre, une problématique commune aux deux textes : le questionnement sur le langage apparaît comme un enjeu central tant dans les romans rabelaisiens que dans la pièce. Le romancier exploite en effet les différents sens du mot « patelin » et de ses dérivés, reprend à son compte des calembours, des locutions de la farce afin de mettre en évidence les potentialités et les limites de l’outil linguistique. Les résurgences patheliniennes permettent de jeter un éclairage inattendu sur certains épisodes clés de l’œuvre rabelaisienne. Une explication sur les chapitres des paroles gelées a ainsi insisté sur la récupération par Rabelais d’expressions présentes dans la pièce qui contribuent à une illustration fictionnelle de plusieurs conceptions du langage. L’évocation du « patelinage » raconté par Epistémon dans le *Tiers Livre*, en lien direct avec une pièce que le romancier aurait jouée dans sa jeunesse, souligne l’intérêt de ce dernier pour des intrigues théâtrales complexes. Le jeu intertextuel qu’instaurent les références à la farce ne se limitant pas à de simples allusions, nous avons en outre suggéré que le chapitre IX de *Pantagruel* proposait une réécriture d’une scène phare de la pièce et que le personnage qu’il introduit, Panurge, était sans doute fortement inspiré de Pathelin.

Cette hypothèse nous a conduite à envisager la possibilité que ce dernier ait pu servir de patron à Rabelais pour construire plusieurs personnages secondaires de ses romans : Couillatris, Janotus de Bragmardo et le juge Bridoye. Rien à première vue ne nous incitait à examiner ensemble, au sein d’un cinquième chapitre, ces trois figures épisodiques puisqu’elles n’apparaissent pas forcément dans les mêmes œuvres et qu’elles occupent, au sein de celles-ci, des positions narratives et sociales très différentes. Il semblerait pourtant qu’elles empruntent toutes trois des traits de caractère, des manières d’être à Pathelin, leur modèle, grâce auquel le romancier parvient, sans pour autant calquer complètement ces personnages sur lui, à potentialiser leurs effets comiques. Le travail de création de Rabelais consisterait donc à transformer un personnage dramatique illustre pour donner vie à des créatures romanesques singulières qui conservent les traces de leurs origines théâtrales. Le rattachement de ces trois figures à Pathelin s’est avéré d’autant plus vraisemblable que les épisodes auxquels chacune d’elles donne lieu renferment des références plus ou moins explicites à la pièce et que d’autres indices viennent confirmer leurs liens avec le monde de la scène. La prise en compte d’éléments textuels divers nous a amenée en outre à discuter la notion contemporaine de théâtralité, à la redéfinir à la lumière de nos analyses en montrant que celle-ci ne renvoyait pas nécessairement, comme l’a affirmé Roland Barthes, à du théâtre sans le texte, mais à du théâtre dans le texte. Cette réflexion a aussi servi de fil conducteur pour aborder un épisode du *Quart Livre* dans lequel François Villon, dont certains ont pensé qu’il pouvait être l’auteur de *Pathelin*, incarne

le rôle d'un organisateur de mystères. Notre sixième partie a ainsi permis de préciser que la théâtralité dans les romans de Rabelais n'avait pas seulement trait avec la manière dont celui-ci dépeint certains de ses personnages, mais qu'elle pouvait aussi être liée au traitement stylistique de formes narratives particulières comme l'anecdote. Nous avons surtout mis l'accent sur deux caractéristiques de ce type de récit, la brièveté et une certaine véracité, qui participent, au même titre que divers procédés, à la dramatisation d'un chapitre marqué par son rattachement à des pratiques et des manifestations théâtrales familières à Rabelais. Nous avons notamment insisté sur la description très réaliste d'une *monstre* de diablerie et rapproché la mise en scène de la mort d'Etienne Tappecoue d'une forme théâtrale en vogue au XVI^e siècle, les *Vengeances*. Nous nous sommes finalement interrogée sur la véracité de l'anecdote en nous intéressant plus spécifiquement au personnage de François Villon dont nous avons montré qu'il se situait à la croisée du réel et de l'imaginaire. Il s'agissait, en d'autres termes, de déterminer si celui-ci renvoie à la figure historique du poète, dont nous avons vu qu'il aurait pu être impliqué dans la vie dramatique de son temps, ou s'il apparaît comme une pure construction fictionnelle convoquée à titre de *persona* pour alimenter un jeu de masques, offrant à Rabelais une possible figure de projection de lui-même.

Notre enquête, développée lors des années de master 1 et 2, propose ainsi un nouvel éclairage sur les connaissances que Rabelais pouvait avoir du théâtre médiéval en mettant en valeur la manière dont ce dernier se réapproprie, en le retravaillant, un matériau dramatique. Ce mémoire n'a toutefois abordé que très partiellement la question de la théâtralité de Panurge, un personnage de premier plan à la fois complexe et composite, dont les traits rappellent parfois ceux de Pathelin et Villon. Il aurait également été intéressant d'élargir le champ d'investigation en complétant nos recherches par une étude sur les adaptations scéniques modernes de l'œuvre rabelaisienne, telles qu'ont pu en proposer Alfred Jarry, Jean-Louis Barrault, ou plus près de nous, Benjamin Lazar (*Pantagruel*, 2013). À la source de la poétique romanesque de Rabelais, comme nous avons essayé de le montrer, le théâtre continue en effet à être aujourd'hui l'art privilégié par lequel l'œuvre de Maître François continue à vivre et à se réinventer.

ANNEXES⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ Ces annexes ne sont que des bases de travail à partir desquelles nous avons pu mener nos réflexions.

Annexe 1 : Relevé des mots théâtraux

Les occurrences du mot « theatre »

- (*Gargantua*, cha. LV, p. 144)

« Devant ledict logis des dames, affin qu'elles eussent l'esbatement, entre les deux premieres tours : au dehors estoient les lices, l'hippodrome, le theatre, et natatoires, avecques les bains mirificques à triple solier [...]. ».

- (*Tiers Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 350)

« Me souvient toutesfois avoir leu, que Ptolemé filz de Lagus quelque jour entre autres despouilles et butins de ses conquestes, præsésentant aux Ægyptiens en plain theatre un chameau Bactrian tout noir [...]. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XIX, p. 409-410)

« Il demanda seulement un joueur de farces, lequel il avoit veu on theatre, et ne entendent ce qu'il disoit, entendoit ce qu'il exprimoit par signes et gesticulations [...]. ».

- (*Tiers Livre*, cha. LI, p. 508)

« Couvre les Theatres et Amphitheatres contre la chaleur [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 568)

« Les rolles distribuez, les joueurs recollez, le theatre préparé, dist au Maire et eschevins, que le mystere pourroit estre prest à l'issue des foires de Niort [...]. ».

Les occurrences du mot « spectacle »

- (*Pantagruel*, cha. XXII, p. 297)

« Tout le monde se arestoit à ce spectacle considerant les contences de ces chiens qui luy montoyent jusques au col [...]. ».

- (*Tiers Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 349)

« [...] et chevalereux personaiges, qui en veue et spectacle de toute Europe jouent ceste insigne fable et Tragicque comedie [...]. ».

Les occurrences du mot « spectable »

- (*Pantagruel*, cha. XVIII, p. 281)

« « Bien vray est il, ce dit Platon prince des philosophes, que si l'imaige de science et sapience estoit corporelle et spectable es yeulx des humains, elle exciteroit tout le monde en admiration de soy. [...]. » ».

• (*Quart Livre*, cha. XXV, p. 598)

« À nostre instance le vieil Macrobe monstra ce que estoit spectable et insigne en l'isle. ».

Les occurrences du mot « spectateur »

• (*Tiers Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 348-349)

« [...] ay imputé à honte plus que mediocre estre veu spectateur ocieux de tant vaillans, disers, et chevalereux personaiges, qui en veue et spectacle de toute Europe jouent ceste insigne fable et Tragicque comedie [...]. ».

• (*Tiers Livre*, cha. XXVII, p. 437)

« Je ne te parleray de maison ne de buron : de sermon ne de marché : mais à la passion qu'on jouoit à saint Maixent entrant un jour dedans le parquet je veidz par la vertu et occulte propriété d'icelle soubdainement tous tant joueurs que spectateurs entrer en tentation si terrificque, qu'il ne y eut Ange, Home, Diable, ne Diabliesse, qui ne voulust biscoter. ».

« Somme, voyant le desarroy, je deparquay du lieu : à l'exemple de Caton le Censorin : lequel voyant par sa præsence les festes Floralties en desordre, desista estre spectateur. » ».

• (*Quart Livre*, cha. XXXIX, p. 629)

« « Ce sera icy une belle bataille de foin, à ce que je voy. Ho le grand honneur et louanges magnificques qui seront en nostre victoire. Je voudrois que dedans vostre nauf feussiez de ce conflict seulement spectateur, et au reste me laissez faire avecques mes gens. ».

Les occurrences du mot « pasetemps »

• (*Pantagruel*, cha. XVI, p. 273)

« À l'autre foys faisoit en quelque belle place par où ledict guet devoit passer une trainnée de pouldre de canon, et à l'heure que passoit mettoit le feu dedans, et puis prenoit son pasetemps à veoir la bonne grace qu'ils avoyent en fuyant pensans que le feu saint Antoine les tint aux jambes. ».

• (*Pantagruel*, cha. XXXIII, p. 336)

« Je vous responds, que vous ne l'estes gueres plus, de vous amuser à les lire. Toutesfoys sy pour pasetemps joyeux les lisez, comme passant temps les escripvoys, vous et moy sommes plus dignes de pardon q'un grand tas de Sarrabovites [...]. ».

• (*Gargantua*, cha. XX, p. 53)

« Là feut Ponocrates d'advis, qu'on feist reboyre ce bel orateur. Et veu qu'il leurs avoit donné de pasetemps, et plus faict rire que n'eust Songecreux [...]. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 568)
« Là pour donner passetemps au peuple entreprint faire jouer passion en gestes et language Poictevin. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 570)
« Servez moy bien amys, je le reconnoistray : croyans fermement que j’aymeroyz mieulx, par la vertus Dieu, endurer en guerre cent coups de masse sus le heulme au service de nostre tant bon Roy, qu’estre une foys cité par ces mastins Chiquanous, pour le passetemps d’un tel gras Prieur. ” » ».

● (*Quart Livre*, cha. XVI, p. 576)
« — Meilleure, dist Epistemon, seroit, si la pluie de ces jeunes guanteletz feust sus le gras Prieur tombée. Il dependoit pour son passetemps argent, part à fascher Basché, part à veoir ses Chiquanous daubbez. ».

● (*Quart Livre*, cha. XXIX, p. 606)
« [...] ne feut que Xenomanes l’en descouragea, tant pour le grand destour du chemin, que pour le maigre passetemps qu’il dist estre en toute l’isle et court du Seigneur. ».

● (*Quart Livre*, cha. LVI, p. 670)
« Croyez que nous y eusmez du passetemps beaucoup. ».

Les occurrences du mot « personnage », « personaige » ou « personnage »

● (*Pantagruel*, cha. VII, p. 237). Livre de la bibliothèque de St Victor intitulé :
« *L’invention sainte croix à six personaiges jouée par les clerks de finesse.* ».

● (*Pantagruel*, cha X, p. 251-252)
« Mais voicy que j’ay advisé : vous avez bien ouy parler de ce grand personnage nommé maistre Pantagruel, lequel on a congneu estre sçavant dessus la capacité du temps de maintenant, es grandes disputations qu’il a tenu contre tous publiquement. ».

● (*Gargantua*, cha. IIII, p. 16-17)
« Les tripes furent copieuses, comme entendez : et tant friandes estoient que chascun en leichoit ses doigtz. Mais la grande diablerie à quatre personaiges estoit bien en ce que possible n’estoit longuement les reserver. ».

● (*Tiers livre, Prologue de l’Auteur*, p. 348-349)
« [...] ay imputé à honte plus que mediocre estre veu spectateur ocieux de tant vaillans, disers, et chevalereux personaiges, qui en veue et spectacle de toute Europe jouent ceste insigne fable et Tragicque comedie [...]. ».

● (*Tiers Livre*, cha. XVIII, p. 405)

« C'est à dire que lors on congnoist certainement, quel est le personaige, et combien il vault, quand il est appellé au maniment des affaires. ».

● (*Tiers Livre*, cha. XIX, p. 409)

« Pour ceste raison le paingnoient ilz avecques longue barbe, et vestu comme personaige vieulx, et de sens rassis [...]. ».

● (*Tiers Livre*, cha. XXXI, p. 451)

« De mode que en tel personaige studieux vous voirez suspendues toutes les facultez naturelles [...] ».

● (*Tiers Livre*, cha. XXXVII, p. 468)

« En ceste maniere voyons nous entre les Jongleurs à la distribution des rolles le personaige du Sot et du Badin estre tous jours representé par le plus perit et parfaict joueur de leur compaignie. ».

● (*Quart Livre*, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon, p. 517)

« Vous estes deument adverty, Prince tresillustre, de quants grands personaiges j'ay esté, et suis journellement stipulé, requis, et importuné pour la continuation des mythologies Pantagruelicques [...]. ».

● (*Quart Livre*, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon, p. 518)

« Defaict la pratique de Medicine bien proprement est par Hippocrates comparée à un combat, et farce jouée à trois personnages : le malade, le medicin, la maladie. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 568)

« Les rolles distribuez, les joueurs recollez, le theatre préparé, dist au Maire et eschevins, que le mystere pourroit estre prest à l'issue des foires de Niort : restoit seulement trouver habillemens aptes aux personaiges. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 571)

« « Chiquanous bien repeu et abbrevé entre avecques Oudart en salle, en laquelle estoient tous les personaiges de la farce en ordre, et bien deliberez. ».

● (*Quart Livre*, cha. XLVIII, p. 650)

« Pantagruel demandoit ce pendent à un mousse de leur esquif qui estoient ces personaiges. ».

Les occurrences du mot « mystere »

● (*Pantagruel*, cha. XXII, p. 297)

« À quoy volontiers consentit Pantagruel, et veit le mystere lequel il trouva fort beau et nouveau. ».

● (*Tiers Livre*, cha. VII, p. 372)

« N'entendent le bon Pantagruel ce mystere, le interrogea demandant que praetendoit ceste nouvelle prosopopée. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 568)

« Les rolles distribuez, les joueurs recollez, le theatre preparé, dist au Maire et eschevins, que le mystere pourroit estre prest à l'issue des foires de Niort [...]. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 571)

« Au son d'icelle tout le peuple du chasteau entendit le mystere. ».

Les occurrences du mot « passion »

● (*Tiers Livre*, cha. XXVII, p. 437)

« Je ne te parleray de maison ne de buron : de sermon ne de marché : mais à la passion qu'on jouoit à saint Maixent entrant un jour dedans le parquet je veidz par la vertus et occulte propriété d'icelle soubdainement tous tant joueurs que spectateurs entrer en tentation si terrificque, qu'il ne y eut Ange, Home, Diable, ne Diabliesse, qui ne voulust biscoter. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 568)

« Là pour donner passetemps au peuple entreprint faire jouer la passion en gestes et languaige Poictevin. ».

● (*Quart Livre*, cha. LII, p. 661)

« Nos petites caroles et pueriles esbatemens achevez, houstans nos faulx visaiges appareumes plus hideux et villains que les Diableteaux de la passion de Doué [...]. ».

Les occurrences du mot « farce »⁵⁶⁵

● (*Gargantua*, cha. XXXIII, p. 95)

« « J'ay grand peur que toute ceste entreprinse sera semblable à la farce du pot au laict [...]. » ».

● (*Tiers Livre*, cha. XIX, p. 409)

« Il demanda seulement un joueur de farces, lequel il avoit veu on theatre [...]. ».

● (*Quart Livre*, *À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon*, p. 518)

« Defaict la praticque de Medicine bien proprement est par Hippocrates comparée à un combat, et farce jouée à trois personnages : le malade, la medicin, la maladie. ».

● (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 568)

« Villon replicquoit que le statut seulement concernoit farces, mommeries, et jeuz dissoluz : et qu'ainsi l'avoit veu pratiquer à Bruxelles et ailleurs. ».

⁵⁶⁵ À noter également « c. farcy » dans le blason du couillon, cha. XXVI, p. 433.

- (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 572)
« [...] à Chiquanous et ses Records feurent quatre escuz Soleil donnez : chascun s'estoit retiré pour la farce. ».

- (*Quart Livre*, cha. LI, p. 656)
« En cestuy dipner je notay deux choses memorables. L'une, que viande ne feut apportée, quelle que feust, feussent chevreaulx, feussent chappons, feussent cochons (des quelz y a foizon en Papimanie) feussent pigeons, connilz, levraulx, coqs de Inde, ou aultres, en laquelle n'y eust abondance de farce magistrale. ».

- (*Quart Livre*, cha. LII, p. 661)
« — À Landerousse (dist Rhizotome) es nopces de Jan Delif feut le festin nuptial notable et sumptueux, comme lors estoit la coustume du pays. Après soupper feurent jouées plusieurs farces, comedies, sornettes plaisantes [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. LX, p. 679)
« Voyant Pantagruel ceste villenaille de sacrificateurs, et multiplicité de leurs sacrifices, se fascha, et feust descendu si Epistemon ne l'eust prié veoir l'issue de ceste farce. ».

Les occurrences du mot « comedie » ou « comédie »

- (*Tiers Livre*, cha. XXI, p. 415)
« Et me souvient que Aristophanes en quelque comedie appelle les gens vieulx Sibylles [...]. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460)
« [...] et François Rabelais, la morale comédie de celluy qui avoit espousé une femme mute. ».

- (*Quart Livre*, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon, p. 517-518)
« [...] comme s'il deust jouer le rolle de quelque Amoureux ou Poursuyvant en quelque insigne comédie, ou descendre en camp clos pour combatre quelque puissant ennemy. Defaict la pratique de Medicine bien proprement est par Hippocrates comparée à un combat, et farce jouée à trois personnages : le malade, le medicin, la maladie. ».

- (*Quart Livre*, cha. XXVII, p. 602)
« Car la fin et catastrophe de la comédie approche. ».

- (*Quart Livre*, cha. LII, p. 661)
« Après soupper feurent jouées plusieurs farces, comedies, sornettes plaisantes [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. LXIII, p. 690)
« Car la sacre ligne tant celebrée par Aristophanes en sa comédie intitulée *les Predicantes*, approche [...]. ».

Les occurrences des mots « Tragicque comedie » ou « Tragicque comædie »⁵⁶⁶

- (*Tiers Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 349)
« [...] et chevalereux personnaiges, qui en veue et spectacle de toute Europe jouent ceste insigne fable et Tragicque comedie [...]. ».
- (*Quart Livre*, cha. XII, p. 566)
« Alors soyez prestz, et venez en salle jouer la Tragicque comedie, que vous ay exposé. ».
- (*Briefve declaration*, p. 707)
« *Tragicque Comædie*. Farce plaisante au commencement, triste en la fin. ».

L'occurrence des mots « tragicque farce »

- (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 570)
« « “Ainsi (dist Basché) prevoy je mes bons amys, que vous dorenavant jouerez bien ceste tragicque farce [...].” » ».

Les occurrences des mots « tragedies » et « Tragædies »

- (*Quart Livre, Prologue de l'Authheur*, p. 529)
« Icy darriere vers ceste mer Thyrrène et lieux circumvoisins de l'Appennin voyez vous quelles tragedies sont excitées par certains Pastophores. ».
- (*Briefve declaration*, p. 705)
« *Tragædies*. Tumultes et vacarmes excitez pour chose de petite valeur. ».

Les occurrences du mot « diablerie »

- (*Pantagruel*, cha. X, p. 253)
« Mais ledict du Douhet tint au contraire virilement contendent que Pantagruel avoit bien dict, que ces registres, enquestes, replicques, reproches, salvations, et aultres telles diableries, n'estoient que subversions de droict, et allongement de procès [...]. ».
- (*Gargantua*, cha. IIII, p. 16-17)
« Les tripes furent copieuses, comme entendez : et tant friandes estoient que chascun en leichoit ses doigtz. Mais la grande diablerie à quatre personnaiges estoit bien en ce que possible n'estoit longuement les reserver. ».
- (*Tiers Livre*, cha. III, p. 363)

⁵⁶⁶ On note également « c. Tragicque » dans le blason du couillon. *Tiers Livre*, cha. XXVI, p. 434.

« 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. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XXV, p. 431)

« Vray Dieu comment il m'a perfumé de fascherie et diablerie, de charme et de sorcellerie ! ».

- (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 569)

« Adoncques feist la monstre de la diablerie parmy la ville et le marché. ».

- (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 570)

« Je despite la diablerie de Saulmur, de Doué, de Mommorillon [...]. ».

Les occurrences du mot « mommerie »

- (*Pantagruel*, cha. VII, p. 240)

Titre d'un livre de la bibliothèque de Saint Victor.

« *La mommerie des rebatz et lutins.* ».

- (*Gargantua*, cha. XVIII, p. 50)

« À l'entrée les rencontra Ponocrates : et eut frayeur en soy les voyant ainsi desguisez, et pensoit que feussent quelques masques hors du sens. Puis s'enquesta à quelq'un desdictz maistres inertes de la bande, que queroit ceste mommerie ? ».

- (*Quart Livre*, cha. XIII, p. 568)

« Villon replicquoit que le statut seulement concernoit farces, mommeries, et jeuz dissoluz [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. LII, p. 661)

« Après soupper feurent jouées plusieurs farces, comedies, sornettes plaisantes : feurent dansées plusieurs Moresques aux sonnettes et timbous : feurent introduictes diverses sortes de masques et mommeries. ».

Les occurrences du mot « catastrophe »

- (*Quart Livre, À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon*, p. 518-519)

« Mais si telles contristations et esjouissemens proviennent par apprehension du malade contemplant ces qualitez en son medecin, et par icelles conjecturant l'issue et catastrophe de son mal ensuivre [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. XXVII, p. 602)

« Car la fin et catastrophe de la comédie approche. ».

- (*Quart Livre*, cha. XLVII, p. 648)

« Entendens la catastrophe et fin de l'histoire nous retirasmes en nostre nauf. ».

- (*Quart Livre*, cha. LIII, p. 665)

« Epistemon, frere Jan, et Panurge voyans ceste fascheuse catastrophe, commencerent au couvert de leurs serviettes crier [...] ».

- (*Briefve déclaration*, p. 703)

« *Catastrophe*. Fin. Issue. ».

Annexe 2 : Tableaux récapitulatifs du nombre d'occurrences renvoyant possiblement à des mots en lien avec le théâtre

Tableau récapitulatif du nombre d'occurrences renvoyant possiblement à des mots généraux relatifs au théâtre dans le corpus étudié

	« passetemps »	« theatre »	« spectacle »	« spectable »	« spectateur »	« personnage »	Totaux
<i>Pantagruel</i>	2	0	1	1	0	2	6
<i>Gargantua</i>	1	1	0	0	0	1	3
<i>Tiers Livre</i>	0	3	1	0	3	5	12
<i>Quart Livre</i>	5	1	0	1	1	5	13
Totaux	8	5	2	2	4	13	34

Tableau récapitulatif du nombre d'occurrences des mots renvoyant possiblement à des genres ou à des sous-genres théâtraux dans le corpus étudié

	« mystere »	« passion »	« tragedies » et « Tragœdies »	« Tragicque comedie » et « Tragicque comœdie »	« tragicque farce »	« farce »	« comedie » et « comœdie »	Totaux
<i>Pantagruel</i>	1	0	0	0	0	0	0	1
<i>Gargantua</i>	0	0	0	0	0	1	0	1
<i>Tiers Livre</i>	1	1	0	1 ⁵⁶⁷	0	1	2	6
<i>Quart Livre</i>	2	2	1	1	1	6	4	17
<i>Briefve declaration</i>	0	0	1	1	0	0	0	2
Totaux	4	3	2	3	1	8	6	27

Tableau récapitulatif du nombre d'occurrences des mots intermédiaires renvoyant possiblement à des scènes de genres dans le corpus étudié

	« diablerie »	« mommeries »	« catastrophe »	Totaux
<i>Pantagruel</i>	1	1	0	2
<i>Gargantua</i>	1	1	0	2
<i>Tiers Livre</i>	2	0	0	2
<i>Quart Livre</i>	2	2	4	8
<i>Briefve declaration</i>	0	0	1	1
Totaux	6	4	5	15

⁵⁶⁷ Le mot « Tragicque » dans le blason du couillon (*Tiers Livre*, cha. XXVI, p. 434) n'est pas inclus dans les calculs.

Annexe 3 : Les références à des acteurs et à des groupes d'acteurs dans l'œuvre rabelaisienne

Référence aux « basteleurs »

- (*Gargantua*, cha. XXV, p. 72)
« Alloit veoir les basteleurs, trejectaires et theriacleurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaulx, et beau parler : singulierement de ceux de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs et beaulx bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds. ».

Références aux « basauchiens » et à la « bazoche »

- (*Gargantua*, cha. LIII, p. 141)
« *Cy n'entrez pas maschefains praticiens, Clers, basauchiens mangeurs du populaire.* ».
- (*Tiers Livre*, cha. XXI, p. 416)
« Nous avons icy prés la Villaumere un home et vieulx et poëte, c'est Raminagrobis, lequel en secondes nopces espousa la grande Guorre, dont nasquit la belle Bazoche. ».
- (*Quart Livre*, cha. XXXII, p. 613)
« S'il marmonnoit, c'estoient jeuz de la Bazoche. ».

Référence à Jean Serre

- (*Pantagruel*, cha. VII, p. 239)
« *La nicquenocque des questeurs cababezacée* par frere Serratis. ».

Références à Jean du Pont-Alais dit « Songcreux »⁵⁶⁸

- (*Pantagruel*, cha. VII, p. 238)
« *Pronostication que incipit Syvi Triquebille* balata per m. n. Songecrusyon. ».
- (*Gargantua*, cha. XI, p. 34)
« Se cachoyt en l'eau pour la pluye. Battoyt à froid. Songeoyt creux. Faisoyt le succré. Escorchoyt le renard. ».

⁵⁶⁸ Certaines références sont des expressions qui ne renvoient pas spécifiquement à l'acteur.

- (*Gargantua*, cha. XX, p. 53-54)

« Et veu qu'il leurs avoit donné de passetemps, et plus faict rire que n'eust Songecreux, qu'on luy baillast les dix pans de saulcice mentionnez en la joyeuse harangue, avecques une paire de chausses, troys cens de gros boys de moulle, vingt et cinq muits de vin, un lict à triple couche de plume anserine, et une escuelle bien capable et profonde, lesquelles disoit estre à sa vieillesse necessaires. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XIII, p. 390)

« — Je le veulx, dist Panurge. Fauldra il peu ou beaucoup soupper à ce soir ? Je ne le demande sans cause. Car si bien et largement je ne soupe, je ne dors rien qui vaille, la nuit ne foys que ravasser, et autant songe creux que pour lors estoit mon ventre. ».

Références à « Triboulet » ou « Triboullet »

- (*Pantagruel*, cha. XXX, p. 326)

« Je veiz maistre Jean le maire qui contrefaisoit du pape, et à tous ces pauvres roys et papes de ce monde faisoit baiser ses piedz, et en faisant du grobis leur donnoit sa benediction, disant. “Gaignez les pardons coquins, gaignez, ilz sont à bon marché. Je vous absoulz de pain et de soupe, et vous dispense de ne valoir jamais rien,” et appela Caillette et Triboulet, disant. “ Messieurs les Cardinaulx depeschez leurs bulles, à chascun un coup de pau sus les reins”, ce que fut faict incontinent. ».

- (*Tiers Livre* : cha. XXXVIII, cha. XLV, cha. XLVI)

- Blason de Triboullet : « *Comment par Pantagruel et Panurge est Triboullet blasonné* », cha. XXXVIII, p. 470-474.

- La consultation de Triboullet : « *Comment Panurge se conseille à Triboullet* », cha. XLV, p. 490-492.

- Interprétation des paroles de Triboullet : « *Comment Pantagruel et Panurge diversement interpretent les parolles de Triboullet* », cha. XLVI, p. 492-494.

Références à « Maistre Mouche »

- (*Pantagruel*, cha. XVI, p. 276)

« 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. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XV, p. 397)

« Il fera plus que maistre mousche, qui de cestuy an me fera estre de songeailles. ».

Références à « Caillette »

- (*Pantagruel*, cha. XXX, p. 326)

« Je veiz maistre Jean le maire qui contrefaisoit du pape, et à tous ces pauvres roys et papes de ce monde faisoit baiser ses piedz, et en faisant du grobis leur donnoit sa benediction, disant. “Gaignez les pardons coquins, gaignez, ilz sont à bon marché. Je vous absoulz de pain et de soupe, et vous dispense de ne valoir jamais rien,” et appela Caillette et Triboulet, disant. “ Messieurs les Cardinaulx depeschez leurs bulles, à chascun un coup de pau sus les reins”, ce que fut fait incontinent. ».

● (*Tiers Livre*, cha. XXXVII, p. 468-469)

« Je ne seray hors de propous, si je vous raconte ce que dict Jo. André sus un canon de certain rescript papal adressé au Maire et Bourgeois de la Rochelle : et après luy Panorme en ce mesmes canon : Barbatia sus les *Pandectes*, et recentemente Jason en ses *conseilz*, de Seigny Joan fol insigne de Paris, bisayeul de Caillette. Le cas est tel. ».

Annexe 4 : Relevé des références à *La Farce de Maître Pathelin* dans le corpus rabelaisien⁵⁶⁹

Les références à *La Farce de Maître Pathelin* dans *Pantagruel*

- (*Pantagruel*, cha. VII, p. 237)
« *Des poys au lart cum commento.* ».

- (*Pantagruel*, cha. VII, p. 240)
« *Les potingues des evesques potatifz.* ».

- (*Pantagruel*, cha. IX, p. 248)
« À quoy dist Epistemon. « Parlez vous christian ? mon amy, ou langaige patelinoys ? ».

- (*Pantagruel*, cha. XI, p. 254)
« Toute la nuict l'on ne feist la main sur le pot [...]. ».

- (*Pantagruel*, cha. XII, p. 259)
« [...] considéré que aux funeraillles du Roy Charles l'on avoit en plain marché la toyson pour deux et ar j'entens par mon serment, de laine. ».

- (*Pantagruel*, cha. XVII, p. 277)
« J'ay encores six solx et maille, qui ne virent oncq pere ny mere [...]. ».

- (*Pantagruel*, cha. XXX, p. 326)
« « Je veiz Pathelin thesaurier de Rhadamanthe qui marchandoit des petitz pastez que croyoit le pape Jules, et luy demanda “ combien la douzaine ? » ».

- (*Pantagruel*, cha. XXX, p. 326)
« — Mais dist Pathelin, troys coups de barre, baille icy villain baille, et en va querir d'aultres.” ».

- (*Pantagruel*, cha. XXXII, p. 330)
« « Quoy, dict Pantagruel, en demandent ilz meilleures que la main au pot, et le verre au poing ? [...] » ».

Les références à *La Farce de Maître Pathelin* dans *Gargantua*

⁵⁶⁹ Ce relevé, réalisé en grande partie grâce aux notes de Mireille Huchon, vise à répertorier les références les plus "explicites" à la farce. Il n'inclut ni les références "implicites" à travers lesquelles nous soupçonnons, mais sans aucune certitude, la présence de cet intertexte, ni les passages s'apparentant à des réécritures.

- (*Gargantua, Prologe de l'Auteur*, p. 6)
« Par autant que vous mes bons disciples, et quelques aultres foulz de sejour lisans les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention comme *Gargantua, Pantagruel, Fessepinte, La dignité des braguettes, Des poys au lard cum commento* etc. [...]. ».

- (*Gargantua*, cha. I, p. 10)
« Retournant à noz moutons je vous dictz que par don souverain des cieulx nous a esté reservée l'antiquité et genealogie de Gargantua, plus entiere que nulle aultre. ».

- (*Gargantua*, cha. V, p. 20)
« Hen hen, il est à une aureille, bien drappé, et de bonne laine. ».

- (*Gargantua*, cha. XI, p. 34)
« Retournoit à ses moutons. ».

- (*Gargantua*, cha. XII, p. 37)
« — Vous (dist Gargantua) ne dictes l'evangile. ».

- (*Gargantua*, cha. XVII, p. 48)
« Et quand furent au plus hault de l'université, suans, toussans, crachans, et hors d'halene, commencerent à renier et jurer les ungs en cholere, les aultres par rys. « Carymary, Carymara. ».

- (*Gargantua*, cha. XIX, p. 52)
« « *Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas. Ergo gluc.* ».

- (*Gargantua*, cha. XIX, p. 53)
« Nous les faisons, comme de cire. ».

- (*Gargantua*, cha. XX, p. 54)
« Ainsi l'emporta en tapinois, comme feist Patelin son drap. ».

- (*Gargantua*, cha. XXXXI, p. 113)
« — À l'usaige (dist le moyne) de Fecan à troys pseaulmes et troys leçons, ou rien du tout qui ne veult. ».

Les références à *La Farce de Maître Pathelin dans le Tiers Livre*

- (*Tiers Livre*, cha. IIII, p. 365)
« Je vous prie considerez comment le noble Patelin voulant deifier et par divines louenges mettre jusques au tiers ciel le pere de Guillaume Jousseaulme, rien plus ne dist sinon,

« *Et si prestoit,*
Ses denrées, à qui en vouloit. ».

- (*Tiers Livre*, cha. VII, p. 373)

« « Au regard du hault de chausses, ma grande tante Laurence jadis me disoit, qu'il estoit faict pour la braguette. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XXII, p. 419)

« O quel Patelineux. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XXX, p. 446)

« Vous aurez de ma livrée, et si mangerons de l'oye, cor beuf que ma femme ne roustira poinct. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460)

« Je ne riz oncques tant, que je feis à ce Patelinage. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XXXIII, p. 460)

« — Retournons à nos moutons (dist Panurge). Vos parolles translâtées de Barragouin en François veulent dire, que je me marie hardiment, et que ne me soucie d'estre coqu. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XXXVIII, p. 472)

Blason du fou par Panurge.

« f. Tapinois. ».

- (*Tiers Livre*, cha. XLI, p. 481)

« [...] “cestuy cy premier s'est rendu : il a premier parlé d'apoinctement : il a esté las le premier : il n'avoit le meilleur droict : il sentoit que le bast le blessoit.” ».

- (*Tiers Livre*, cha. XLI, p. 481)

« Là (Dendin) je me trouve à propous, comme lard en poys. ».

Les références à *La Farce de Maître Pathelin* dans le *Quart Livre*

- (*Quart Livre*, *À mon seigneur Odet, cardinal de Chastillon*, p. 519)

« À un aultre veulent entendre l'estat de sa maladie, et l'interrogeant à la mode du noble Patelin.

« *Et mon urine*
Vous dict elle poinct que je meure ? » ».

- (*Quart Livre*, *Prologue de l'Autheur*, p. 532)

« Ainsi s'en va prelassant par le pays, faisant bonne troigne parmy ses paroeciens et voysins : et leurs disant le petit mot de Patelin. « En ay je ? » ».

- (*Quart Livre*, cha. VI, p. 551)
« Voyez ce mouton là, il a nom Robin comme vous. Robin, Robin, Robin, Bes, Bes, Bes, Bes. ». Onomatopées du bêlement réitérées aux chapitres XVIII, XIX, XX, XXI, XXII.

- (*Quart Livre*, cha. VI, p. 551)
« — Nostre amy (respondit le Marchant) mon voisin, de la toison de ces moutons seront faictz les fins draps de Rouen [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. VIII, p. 555)
« La nauf voidée du marchant et des moutons, « Reste il icy (dist Panurge) ulle ame moutonniere ? Où sont ceulx de Thibault l'aiglelet ? ».

- (*Quart Livre*, cha. XXIX, p. 606)
« *Comment Pantagruel passa l'isle de Tapinois en la quelle regnoit Quaresmeprenant* ».

- (*Quart Livre*, cha. XXIX, p. 606)
« Sus le hault du jour feut par Xenomanes monstré de loing l'isle de Tapinois en laquelle regnoit Quaresmeprenant [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. XXIX, p. 606)
« Il y a environ six ans que passant par Tapinois j'en emportay une grosse, et la donnay aux bouchiers de Quande. ».

- (*Quart Livre*, cha. XXXII, p. 614)
« De toutes Corneilles prinses en Tapinois ordinairement poschoit les œilz. ».

- (*Quart Livre*, cha. XXXV, p. 621)
« Il y a environ quatre ans que passant par cy et Tapinois je me mis en debvoir de traicter paix entre eulx [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. LVI, p. 671)
« Là Panurge fascha quelque peu frere Jan, et le feist entrer en resverie, car il le vous print au mot, sus l'instant qu'il ne s'en doubtoit mie, et frere Jan menassa de l'en faire repentir en pareille mode que se repentit G. Jousseaulme vendent à son mot le drap au noble Patelin [...]. ».

- (*Quart Livre*, cha. LXVII, p. 700)
« Je me donne au Diable, si je ne pensoys que feust un Diableteau à poil follet, lequel nagueres j'avoys capiettement happé en Tapinois à belles mouffles d'un bas de chausses, dedans la grande husche d'Enfer. ».

BIBLIOGRAPHIE⁵⁷⁰

I. Œuvres

A. L'œuvre rabelaisienne

Edition de référence

Œuvres complètes, éd. établie, présentée et annotée par Mireille Huchon ; avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade » ; 15), 1994.

Autres éditions consultées

Les Cinq livres, éd. critique de Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin ; préface de Michel Simonin, Paris, Librairie générale française (« La Pochothèque, Classiques modernes »), 1994.

Pantagruel, éd. établie, annotée et préfacée par Guy Demerson ; texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise-Pascal ; avec une translation de Guy Demerson ; textes latins établis, présentés, annotés et traduits par Geneviève Demerson, Paris, Éditions du Seuil (« Points » ; 288), [1532] 1996.

Gargantua, éd. établie, annotée et préfacée par Guy Demerson ; texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise-Pascal ; avec une translation de Guy Demerson ; textes latins établis, présentés, annotés et traduits par Geneviève Demerson, Paris, Éditions du Seuil (« Points » ; 287), [1534] 1996.

Le Tiers Livre, éd. Jean Céard ; édition critique sur le texte publié en 1552 à Paris par Michel Fezandat ; introduction, bibliographie et variantes par Jean Céard, Paris, Librairie générale française (« Le Livre de Poche. Bibliothèque classique »), [1546] 1995.

Le Tiers Livre, éd. établie, annotée et préfacée par Guy Demerson ; texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise-Pascal ; avec une translation de Guy Demerson ; textes latins établis, présentés, annotés et traduits par Geneviève Demerson, Paris, Éditions du Seuil (« Points » ; 317), 1997.

Le Quart Livre, éd. établie, annotée et préfacée par Guy Demerson ; texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise-Pascal ; avec une translation de Guy Demerson ; textes latins établis, présentés, annotés et traduits par

⁵⁷⁰ Nous avons laissé dans cette bibliographie quelques références à des ouvrages, à des textes qui n'ont pas été cités dans le mémoire, mais qui ont été consultés à plusieurs reprises lors de notre travail.

Geneviève Demerson, Paris, Éditions du Seuil (« Points » ; 318), [1552] 1997.

B. Œuvres théâtrales des XV^e et XVI^e siècles

Les recueils

Aubailly, Jean-Claude (éd.), *La Farce de Maistre Pathelin et ses continuations*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (« Bibliothèque du Moyen-Âge ; 4 »), 1979.

Beck Jonathan, Doudet Estelle, Hindley Alan (dir.), *Recueil général de moralités d'expression française*, Paris, Classiques Garnier (« Bibliothèque du théâtre français ; 53 »), tome II, 2019.

Beck Jonathan, Doudet Estelle, Hindley Alan (dir.), *Recueil général de moralités d'expression française*, Paris, Classiques Garnier (« Bibliothèque du théâtre français » ; 9), tome I, 2012.

DROZ, Eugénie (éd.), *Le Recueil Trepperel : les sotties*, Genève, Slatkine Reprints (« Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre » ; 8), [1935] 1974.

KOOPMANS, Jelle (éd.), *Le Recueil de Florence : 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, Orléans, Paradigme (« Medievalia » ; 70), 2011.

— *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 362), 1988.

Koopmans Jelle (dir.), éd. critique par Bouhaïk-Gironès Marie, Koopmans Jelle et Lavéant Katell, *Recueil des sotties françaises*, Paris, Classiques Garnier (« Bibliothèque du théâtre français » ; 19), tome I, 2014.

Koopmans Jelle et Verhuyck Paul (éd.), *Le Recueil des repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 455), 1995.

Montaignon Anatole (de) et Viollet-le-Duc Eugène Emmanuel (éd.), *Ancien théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille*, Paris, P. Jannet (« Bibliothèque elzévirienne »), tome II, 1854.

Nyrop Christophe et Picot Émile (éd.), *Nouveau recueil de farces françaises des XV^e et XVI^e siècles, publié d'après un volume unique appartenant à la Bibliothèque royale de Copenhague*, Genève, Slatkine Reprints, [1880] 1968, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k43633>], consulté le 04/04/2016.

TISSIER, André (éd.), *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 514), tome IV, 1999.

— *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 495), tome XII, 1998.

— *Ibid.*, tome IX, 1995.

- *Ibid.*, tome VIII, 1994.
- *Ibid.*, tome VII, 1993.
- *Ibid.*, tome V, 1989.
- *Ibid.*, tome III, 1988.
- *Ibid.*, tome II, 1987.

Les farces

L'Abbesse et Sœur Fessue, Farces françaises de la fin du Moyen Âge, op.cit., tome IV, p. 183-198.

Le Capitaine Mal-en-Point, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 681-708.

Le Clerc qui fut refusé à être prêtre, ibid., p. 181-188.

De Mieux, ibid., p. 499-506.

Les Enfants de Bagneux, ibid., p. 389-400.

Faulte d'Argent & Bon Temps, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 663-672.

Femmes qui apprennent à parler latin, ibid., p. 251-272.

Femmes qui font baster leur mari aux corneilles, ibid., p. 413-426.

Femmes qui se font passer maîtresses, ibid., p. 233-250.

Les Francs-Archers qui vont à Naples, ibid., p. 213-220.

Frère Frappart, ibid., p. 341-352.

Goguelu, ibid., p. 629-646.

Grand Gosier, ibid., p. 221-232.

Le Grand voyage et pèlerinage de Sainte Caquette, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome II, p. 15-72.

Jenin, fils de rien, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome III, p. 273-328.

Maître Mimin étudiant, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome III, p. 213-272.

Maître Pathelin, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome VII.

Le Mariage de Robin Mouton, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 453-460.

Un Mari jaloux qui veut éprouver sa femme, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome IX, p. 73-126.

Martin de Cambrai, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 563-580.

Mimin le goutteux et les deux sourds, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome V, p. 61-104.

Mince de Quaire, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 329-340.

Le Nouveau Pathelin, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome VIII, p. 15-123.

Le Pet, Farces françaises de la fin du Moyen Âge, op.cit., tome IV, p. 13-26.

Regnault qui se marie à La Vollée, ibid., p. 125-136.

La Résurrection de Jenin Landore, Farces françaises de la fin du Moyen Âge, op.cit., tome IV, p. 117-128.

La Résurrection Jenyn a Paulme, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 709-720.

Tarabin Tarabas, ibid., p. 201-212.

Le Testament Pathelin, Recueil de farces (1450-1550), op.cit., tome VIII, p. 125-208.

Thevot et Colin, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 97-108.

Les sotties

Sottie a cinq personnages des coppieurs et lardeurs qui sont copiez et farcez, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit., p. 147-184.

Sottie de M^e Pierre Doribus, ibid., p. 239-254.

Sottie de Roger Bon Temps, Sotin et Sotibus, Le Recueil de Florence, op.cit., p. 45-54.

Sottie du roi des Sots, Recueil des sotties françaises, op.cit., tome I, p. 53-89.

Sottie des sots gardonnez, Le Recueil Trepperel : les sotties, op.cit., p. 95-116.

Sottie des sots qui corrigent le Magnificat a cinq personnages, ibid., p. 185-216.

Les Vigiles de Triboulet, ibid., p. 217-238.

Les monologues dramatiques et les sermons joyeux

Farce nouvelle du Franc Archier de Baignolet, Ancien théâtre françois ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables depuis les Mystères jusqu'à Corneille, op.cit., tome II, p. 326-337.

Maistre Hambrelin, serviteur, de maistre Aliborum, cousin germain de Pacolet, Nouveau recueil de farces françaises des XV^e et XVI^e siècles, publié d'après un volume unique appartenant à la Bibliothèque royale de Copenhague, op.cit., p. 199-216, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k43633>], consulté le 04/04/2016.

Les jeux de carnaval

Deux Jeux de carnaval de la fin du Moyen Âge, éd. Jean-Claude Aubailly, Paris/Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 245), 1978.

— *La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme, ibid., p. 1-70.*

— *Le Testament de Carmentrant, ibid., p. 71-87.*

Les moralités

[Nicolas de LA CHESNAYE], *La Condamnation de Banquet, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 395), 1991.*

La Moralité du jour saint Antoine, Recueil général de moralités d'expression française, op.cit., tome II, 2019, p. 63-126.

Moralité nouvelle du mauvais Riche et du Ladre, a douze personnages, S. I. [Paris], s. d. (ca 1505-1510), [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70574b.r=.langFR>], consulté le 20/04/2016⁵⁷¹.

La Vérité cachée, transcription inédite de Jonathan Beck, Recueil général de moralités d'expression française, op.cit., à paraître.

Les mystères

⁵⁷¹ Une édition de cette pièce est en préparation par Stéphanie Le Briz-Orgeur, à paraître dans *Recueil général de moralités d'expression française*.

Andrieu de LA VIGNE, *Le Mystère de Saint Martin : 1496*, éd. André Duplat, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 277), 1979.

Arnoul GRÉBAN, *Le Mystère de la Passion de notre sauveur Jésus-Christ*, traduction et présentation de Micheline de Combarieu Du Grès et Jean Subrenat, Paris, Gallimard (« Folio » ; 1881), 1987.

Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur : du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, éd. Graham A. Runnalls, Genève/Paris, Droz/Minard (« Textes littéraires français » ; 206), 1974.

Le « Mystère de la Passion » de Troyes, éd. Jean-Claude Bibolet, Paris/Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 347), tome II, 1987.

Le Mystère de Saint Sébastien, éd. Léonard R. Mills, Genève/Paris, Droz/Minard (« Textes littéraires français » ; 114), 1965.

Le Mistère du Viel Testament, éd. James de Rothschild, Paris, Firmin Didot et Cie, tome V, 1885.

La Vengeance de Nostre-Seigneur : The Old and Middle French Prose Versions : The Version of Japheth, éd. Alvin E. Ford, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (« Studies and texts » ; 63), 1984.

C. Autres œuvres

Antiquité

ARISTOPHANE, *Les Grenouilles, Théâtre complet II*, éd. Victor-Henry Debidour ; texte traduit, présenté et annoté par Victor-Henry Debidour, Paris, Gallimard (« Folio » ; 1790), 1965.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Librairie générale française/Éditions des Belles Lettres (« Le Livre de poche. Classiques. » ; 6734), [1990] 1994.

BIBLE, *La Bible de Jérusalem*, traduction en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf (« Pocket » ; 10456), 1998.

ÉSOPE, *Les Fables d'Ésope*, éd. Jacques Lacarrière ; traduites, présentées et commentées par Jacques Lacarrière, Paris, Albin Michel (« Espaces libres » ; 129), 2003.

HOMÈRE, *Odyssée*, éd. Philippe Brunet ; traduction de Victor Bérard, édition présentée et annotée par Philippe Brunet, Paris, Gallimard (« Folio » ; 3235), 1999.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau ; traduction de Georges Lafaye, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard (« Folio » ; 2404), 1992.

VIRGILE, *Énéide*, éd. Jacques Perret ; texte présenté, traduit et annoté par Jacques Perret, Paris, Gallimard (« Folio » ; 2225) , [1977] 1991.

Moyen Âge

François VILLON, *Œuvres complètes*, éd. Jacqueline Cerquiglini-Toulet ; avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade » ; 598), 2014.

Robert de BORON, *Merlin : roman du XIII^e siècle*, présenté, traduit et annoté par Alexandre Micha, Paris, Flammarion (« G.F. » ; 829), 1994.

XVI^e siècle

ANTITUS (Maître), *Poésies*, éd. Manuela Python, Genève, Droz (« Textes littéraires français » ; 422), 1992.

BOUCHET, Jean, *Epistres morales et familiares du traverseur*, introduction Jennifer Beard, New-York/Paris-La Haye, Johnson Reprint Corporation/Mouton (« French Renaissance classics »), [1545] 1969.

BOURDIGNÉ, Charles de, *La Légende joyeuse de Maistre Pierre Faifeu*, éd. Francis Valette, Genève/Paris, Droz/Minard (« Textes littéraires français » ; 184), [1532] 1972.

DES PÉRIERS, Bonaventure, *Nouvelles récréations et joyeux devis : I-XC*, éd. Krystyna Kasprzyk, Paris, Champion (« Société des textes français modernes » ; 171), [1558] 2008.

MAROT, Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Librairie générale française (« Le Livre de poche. Classiques de poche » ; 21009), [1532] 2005.
— *Œuvres poétiques*, éd. Yves Giraud, Paris, Garnier-Flammarion (« G.F. » ; 259), 1973.

SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois*, éd. critique avec une introduction et des notes de Félix Gaiffe, nouvelle éd. mise à jour par Francis Goyet, Paris, STMF/[diff. Nizet] (« Société des textes français modernes » ; 6), [1910] 1988.

XVII^e-XXI^e siècles

BANVILLE, Théodore de, *Gringoire : comédie en un acte en prose*, Paris, M. Lévy frères, 1866.

II. Outils lexicographiques

A. Outils lexicographiques des XVI^e et XVII^e siècles

ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire françois-latin*, Paris, Classiques Garnier (« Dictionnaires des 16^e et 17^e s »), [1549] 2007, [en ligne : <http://sid2nomade.upmf-grenoble.fr/login?url=http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain&col%20name=ColDic01&filename=EstAD01>], consulté le 30/01/2016.

— *Dictionnaire françois-latin*, Genève, Slatkine Reprints, [1549] 1972, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4396v>], consulté le 30/01/2016.

NICOT, Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, Classiques Garnier (« Dictionnaire des 16^e et 17^e s »), [1606] 2007, [en ligne: <http://sid2nomade.upmf-grenoble.fr/login?url=http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain&col%20name=ColDic01&filename=NicAD01>], consulté le 30/01/2016.

B. Outils lexicographiques modernes

BAILLY, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, éd. Pierre Chantraine et Louis Séchan ; avec la collaboration d'Émile Egger, Paris, Hachette, [1959] 2000.

Dictionnaire du Moyen Français, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine, [en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>], consulté le 30/01/2016.

DI STEFANO, Giuseppe, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal/[Paris], CERES/[diff. C. Klincksieck] (« Bibliothèque du moyen français » ; 1), 1991.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, [1934] 1995.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Classiques Garnier (« Huguet, Dictionnaire du 16^e s »), [1925-1967] 2004, [en ligne : <http://sid2nomade.upmf-grenoble.fr/login?url=http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain&col%20name=ColHuguet&filename=HugAD01>], consulté le 30/01/2016.

Trésor de la langue Française informatisé, ATILF – CNRS & Université de Lorraine, [en ligne : <http://www.atilf.fr/tlfi>], consulté le 27/02/2017.

III. Études

A. Études sur le lien entre le théâtre et l'œuvre de Rabelais

COHEN, Gustave, « Rabelais et le théâtre », *Revue des Études rabelaisiennes : publication trimestrielle consacrée à Rabelais et à son temps*, tome IX, 1911, p. 1-72 [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k19485n>], consulté le 05/04/2018.

DE FELICE DE NEUFVILLE, Ariane, *Rabelais, le théâtre et la tradition : troisième étude sur le théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, Imp. Robert, 1971.

DELOINCE-LOUETTE, Christiane, « Un “bien beau jeu”. Rabelais et le mystère médiéval », *Perspectives cavalières du Moyen Âge à la Renaissance. Mélanges offerts à François Bériet*, dir. Nicolas Boullic et Pierre Jourde, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres. Série civilisation médiévale » ; 5), 2013, p. 113-126.

— « La vengeance de Panurge, Rabelais, *Le Quart Livre*, V-VIII », *Poétiques de la vengeance. De la passion à l'action*, dir. Céline Bohnert et Régine Borderie, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres. Série Littérature générale et comparée » ; 4), 2013, p. 109-124.

HAYES E., Bruce, *Rabelais's Radical Farce : Late Medieval Comic Theater and Its Function in Rabelais*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010.

JODOGNE, Omer, « Rabelais et « Pathelin » », *Les Lettres romanes*, tome IX, n°1, 1955, p. 3-14.

KELLER C., Abraham, « Stage and Theater in Rabelais », *The French Review*, vol. 41, n°4, 1968, p. 479-484, [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/386896>], consulté le 15/01/2016.

KOOPMANS, Jelle, « Maître François Villon, sus ces [sic] vieulx jours, se retira à Saint-Maixent en Poitou », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, Cahiers Textuel*, éd. Nathalie Dauvois et Jean Vignes, n°35, 2012, p. 59-69.

— « Rabelais et l'esprit de la farce », *Les Grands jours de Rabelais en Poitou : Actes du colloque international de Poitiers (30 août-01 septembre 2001)*, *Études rabelaisiennes*, dir. Marie-Luce Demonet ; avec la collaboration de Stéphan Geonget, tome XLIII, 2006, p. 299-311.

LE CADET, Nicolas, « Les mystères dans *Pantagruel* », *Inextinguible Rabelais, Actes du colloque organisé en Sorbonne et au château d'Écouen (12-15 novembre 2014)*, Paris, Classiques Garnier (« Les Mondes de Rabelais » ; 6), 2021, p. 261-281.

PONS, Jacques, « Rabelais exégète de Pathelin – deux plaisanteries pathelinesques expliquées et amplifiées », *Bulletin de l'Association des amis de Rabelais et de la Devinière*, tome V, n°6, 1997, p. 349-356, [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97616899/f39.item>], consulté le 11/03/2018.

B. Quelques études sur Rabelais et sur ses œuvres

ARONSON, Nicole, « Rabelais et la politique extérieure », *Les Idées politiques de Rabelais*, Paris, Nizet, 1973, p. 101-141.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction française d'Andrée Robel, Paris, Gallimard (« Tel » ; 70), [1970] 1982.

BERLIOZ, Marc, *Rabelais restitué. II, Gargantua*, Paris, Didier Erudition (« Collection des études critiques » ; 2-3), tome II, 1985-1990.

— *Rabelais restitué. II, Gargantua*, Paris, Didier Erudition (« Collection des études critiques » ; 2-3), tome I, 1985-1990.

— *Rabelais restitué. I, Pantagruel*, Paris, Didier Erudition (« Collection des études critiques » ; 1), 1979.

BERNARD, Mathilde, « Le refus de « parler chrétien » : dissidence d'un motif à travers *La Farce de Maître Pathelin, Pantagruel* et le *Cymbalum mundi* », *Les Dossiers du Grihl*, 2012, [en ligne : <http://dossiersgrihl.revues.org/5017>], consulté le 13/03/2017.

BOWEN C., Barbara, *Enter Rabelais, laughing*, Nashville/London, Vanderbilt University Press, 1998.

— « Sens et non-sens chez Bridoye », *Rabelais et la question du sens, Études rabelaisiennes*, dir. Jean Céard et Marie-Luce Demonet ; avec la collaboration de Stéphan Geonget, tome XLIX, 2011, p. 175-183.

— « Janotus de Bragmardo in the Limelight (*Gargantua*, cha. 19) », *The French Review*, vol. 72, n°2, 1998, p. 229-237, [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/399030>], consulté le 16/05/2017.

CLÉMENT, Michèle, « Le jargon des gueux chez Rabelais », *La Langue de Rabelais, la langue de Montaigne : Actes du colloque de Rome (septembre 2003)*, *Études rabelaisiennes*, éd. Franco Giacone, tome XLVIII, 2009, p. 155-173.

DEFAUX, Gérard, *Rabelais agonistes : du rieur au prophète, Etudes sur Pantagruel, Gargantua*, Le Quart Livre, *Études rabelaisiennes*, tome XXXII, 1997.

DEMERSON, Guy, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES (« Esthétique »), 1996.

— *Humanisme et Facétie : quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme (« L'atelier de la Renaissance » ; 3), 1994.

— *François Rabelais*, Paris, Fayard, 1991.

DUVAL M., Edwin, *The Design of Rabelais's Tiers Livre de Pantagruel*, *Études rabelaisiennes*, tome XXXIV, 1997.

— « The juge Bridoye, Pantagruelism, and the unity of Rabelais' *Tiers Livre* », *François Rabelais 1483 (?) - 1983*, *Études rabelaisiennes*, tome XVII, 1983, p. 37-60.

GLAUSER, Alfred, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1964.

GRAY, Floyd, *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris/Genève, Champion (« Études et essais sur la Renaissance » ; 2), 1994.

HALÉVY, Olivier, « « O la belle voix » : oralité, vocalité et théâtralité dans le *Quart Livre* », *En relisant le Quart Livre de Rabelais, op.cit.*, p. 87-99.

HARP, Margaret, « Panurge and the Villon legend in Rabelais's "*Quart Livre*" », *Aevum*, Anno 70, n°3, 1996, p. 619-623, [en ligne : www.jstor.org/stable/20860665], consulté le 11/02/2018.

HUCHON, Mireille, *Rabelais*, Paris, Gallimard (« NRF Biographies »), 2011.
— *Rabelais grammairien : de l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité, Études rabelaisiennes*, tome XVI, 1981.

JEANNERET, Michel, *Le Défi des signes : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme (« L'atelier de la Renaissance » ; 2), 1994.

LAFFITTE, Pierre Johan, « La disposition au sens d'une anecdote rabelaisienne : Maître François Villon, ou la construction d'une auctoritas par le jeu des voix », *Texto !*, 2004, [en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Laffitte_Disposition.html], consulté le 19/03/2018.

LE CADET Nicolas et HALÉVY Olivier (éd.), « Illustre vulgaire ou "languaige barbare" (1157) ? », *Quart Livre*, Neuilly-sur-Seine, Atlante (« Clefs concours. Lettres XVI^e siècle »), 2011, p. 207-238.

MARICHAL, Robert, « Quart Livre. Commentaires. », *Études rabelaisiennes*, tome V, 1964, p. 65-162.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « Hors toute intimidation » : *Panurge ou la parole singulière*, *Études rabelaisiennes*, dir. Marie-Luce Demonet, tome XLI, 2003.

MARTINEAU, Anne, « La farce de *Maître Bridoye* (Rabelais, *Tiers Livre*) », *Le Moyen Âge et la Renaissance face aux lois : de la critique à la subversion, Actes du séminaire du CELEC de Saint-Étienne (14 décembre 2012)*, *Les Cahiers du CELEC*, n°8, 2014, [en ligne : <https://hal.science/hal-03214343>], consulté le 06/06/2017.

PLATTARD, Jean, *L'Œuvre de Rabelais (Sources, Invention et Composition)*, Paris, Champion, [1910] 1967.

RIGOLOTT, François, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz (« Titre courant » ; 6), 1996.
— « Dichotomie épistémologique chez Rabelais », *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Genève/[Paris], Droz/[diff. Champion] ; [diff. Minard] (« Histoire des idées et critique littéraire » ; 160), 1977, p. 81-104.

SAINÉAN, Lazare, *La Langue de Rabelais. Langue et vocabulaire*, Paris, E. de Boccard, tome II, 1923, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5575288q>], consulté le 21/02/2016.
— *La Langue de Rabelais. Civilisation de la Renaissance*, Paris, E. de Boccard, tome I, 1922.

SCREECH A., Michael, *Rabelais* ; traduction de l'anglais par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard (« Tel » ; 357), 2008.

THUASNE, Louis, *Rabelais et Villon*, Paris, Champion, [1907] 1969, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11630>], consulté le 12/02/2018.

TOURNON, André, « *En sens agile* » : *les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion (« Etudes et essais sur la Renaissance » ; 11), 1995.

C. Études sur l'art et le contexte théâtral

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 XVI^e siècle*, Paris, Champion (« Bibliothèque du XV^e siècle » ; 41), 1976.

BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil (« Points. Essais » ; 127), [1964] 1981, p. 44-50.

BERTHON, Guillaume, « « Triboulet a frères et sœurs » – Fou de cour et littérature au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Babel*, 25 | 2012, p. 97-120, [en ligne : <http://journals.openedition.org/babel/2009>], consulté le 02/03/2016.

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Champion (« Bibliothèque du XV^e siècle » ; 72), 2007.
— « Oublier Bakhtine pour comprendre le théâtre médiéval ? », *Le Savant dans les lettres*, dir. Ursula Bähler, Valérie Cangemi et Alain Corbellari, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Interférences »), 2014, p. 235-246.

BOUHAÏK-GIRONÈS Marie et POLO DE BEAULIEU Marie Anne (éd.), *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres. Série Civilisation médiévale » ; 8), 2013.

CHOCHEYRAS, Jacques, *Le Théâtre religieux en Dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e siècle (Domaine français et provençal)*, Genève, Droz (« Publications romanes et françaises » ; 128), 1975.

CLOUZOT, Henri, *Ancien théâtre en Poitou : nouveaux documents*, Vannes, Imp. Lafolye Frères, 1912, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1158965q>], consulté le 17/03/2018.

COHEN, Gustave, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956.

DEROY, Jean, *François Villon, coquillard et auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1977.

DOUDET, Estelle, « Laura Weigert, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2016, [en ligne : <https://hal.science/hal-02311499/document>], consulté le 05/03/2018.

— « Cambrai sur les tréteaux aux XV^e et XVI^e siècles », *Jadis en Cambrésis*, n°112, 2013, p. 3-12.

— « La catastrophe dans le théâtre politique français (1460-1550), moteur du spectaculaire, frontière de l'indicible », *European Medieval Drama*, n°14, 2010, p. 47-71.

DUFOURNET Jean et ROUSSE Michel (éd.), *Sur "La Farce de Maître Pierre Pathelin"*, Paris, Champion (« Collection Unichamp » ; 13), 1986.

DUPRAS, Élyse, *Diabes et saints : rôle des diabes dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz (« Publications romanes et françaises » ; 243), 2006.

FAIVRE, Bernard, *Répertoire des farces françaises : des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie nationale (« Le spectateur français »), 1993.

FERRAND, Mathieu, « Le théâtre des collèges, la formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camenuiae*, n°3, 2009, [en ligne : https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/mathieu_2.pdf], consulté le 12/03/2016.

FRANK, Grace, « Pathelin », *Modern Language Notes*, vol. 56, n°1, 1941, p. 42-47, [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/2910968>], consulté le 23/02/2017.

FRAPPIER, Jean, « Sur Jean du Pont-Alais », *Mélanges d'histoire du théâtre [sic] du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen, professeur honoraire en Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Nizet, 1950, p. 133-146.

GARAPON, Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen-Age à la fin du XVII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1957.

HAMON, Auguste, *Jean Bouchet, 1476-1557 ? : un grand rhétoricien poitevin*, Paris, H. Oudin, 1901, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97569018>], consulté le 20/03/2018.

KOOPMANS, Jelle, *Le Théâtre des exclus au Moyen Age : hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Imago/[diff. PUF], 1997.

— « L'effectivité de la législation sur le théâtre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 | 2012, p. 141-150, [en ligne : <http://journals.openedition.org/crmh/12821>], consulté le 11/02/2016.

— « Les parties du discours ou les mots pour le dire », *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge : Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008*, dir. Xavier Leroux, Paris, Champion (« Babeliana » ;14), 2011, p. 289-323.

— « Théâtre du monde et monde du théâtre », *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières : Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, dir. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 1999, p. 17-35.

— « Villon et le théâtre », *Villon hier et aujourd'hui, Actes du colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du Testament de Villon*, éd. Jean Dérens, Jean Dufournet et Michael John Freeman, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris [15-17 décembre 1989], 1993, p. 107-119.

KOOPMANS Jelle et VERHUYCK Paul (éd.), *Sermon joyeux et truanderie : (Villon – Nemo – Ulespiègle)*, Amsterdam, Rodopi (« Faux titre » ; 29), 1987.

LALOU, Elisabeth, « Les rolets de théâtre : étude codicologique », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance, Actes du 115^e Congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire médiévale et de philologie* [Avignon 1990], Paris, Éditions du CTHS, 1991.

LARUE, Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, dir. Anne Larue ; publié par le Groupe de recherche sur la lecture littéraire, Poitiers, la licorne : Université de Poitiers, UFR Langues et Littératures (« Publications de la "la licorne". Hors série-Colloques » ; 2), 1996.

LAVÉANT, Katell, *Un Théâtre des frontières : la culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme (« Medievalia » ; 76), 2011.

— « Contexte et réception du théâtre scolaire de Noël : de François Briand à Barthélemy Aneau », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22 | 2011, p. 379-393, [en ligne : <http://journals.openedition.org/crmh/12557>], consulté le 12/03/2016.

LAVENANT, Claire, « *Maistre Pierre Pathelin*, entre ordre et désordre. », *Camena*, juin 2010, [en ligne : https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/claire_lavenant.pdf], consulté le 13/03/2017.

LAZARD, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF (« Littératures modernes » ; 25), 1980.

LEWICKA, Halina, *Études sur l'ancienne farce française*, Paris/Warszawa, Klincksieck/Éditions scientifiques de Pologne (« Bibliothèque française et romane. Série A, Manuels et études linguistiques » ; 27), 1974.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion (« Dictionnaires & références » ; 7), 2013.

— *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au Moyen-Age*, Genève, Slatkine Reprints, [1885] 1968.

— *Histoire du théâtre en France : les mystères*, Paris, Hachette et Cie, tome I, 1880.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal (« Amphi Lettres »), 2004.

ROQUES, Mario, « Notes sur *Maistre Pierre Pathelin* », *Romania*, tome LVII, 1931, p. 548-560, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k160656>], consulté le 06/06/2017.

ROUSSE, Michel, « « Pathelin » est notre première comédie », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, SEDES-CDU, 1973, p. 753-758.

RUNNALLS, Graham A., *Les Mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Amiens et à Reims)*, Paris, Champion (« Bibliothèque du XV^e siècle » ; 66), 2003.

STRUBEL, Armand, *Le Théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, Bréal (« Amphi Lettres »), 2003.

WEIGERT, Laura, *French Visual Culture and the Making of Medieval Theater*, New York, Cambridge University Press, 2015.

D. Autres études citées

ABIVEN, Karine, *L'Anecdote ou la fabrique du petit fait vrai : de Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, Paris, Classiques Garnier (« Lire le XVII^e siècle ; 33. Série Discours historique, discours philosophique » ; 6), 2015.

CORBLET, Jules, *Glossaire étymologique et comparatif du patois picard, ancien et moderne ; précédé de Recherches philologiques et littéraire sur ce dialecte*, Paris, Dumoulet/Didron/Techener, 1851, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6342451b>], consulté le 25/02/2016.

DÉRENS Jean, DUFOURNET Jean et FREEMAN Michael John (éd.), *Villon hier et aujourd'hui, Actes du colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du Testament de Villon, op.cit.*

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* ; traduction de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française (« Le Livre de poche. Biblio essais » ; 4098), [1979] 1985.

EICHEL-LOJKINE, Patricia, *Contes en réseaux : l'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*, Genève (« Les seuils de la modernité » ; 16), Droz, 2013.

FAURE, Marcel (dir.), *Le Sang au Moyen Âge : actes du quatrième colloque international de Montpellier (27-29 novembre 1997)*, Montpellier : Université Paul-Valéry (« Les Cahiers du CRISIMA » ; 4), 1999.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (« Tel » ; 354), [1969] 2008.

FRITZ, Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF (« Perspectives littéraires »), 1992.

JEAY, Madeleine, *Le Commerce des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz (« Publications romanes et françaises » ; 241), 2006.

LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil (« Poétique »), 2016.

LAZARD, Madeleine, « Clément Marot éditeur et lecteur de Villon », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°32, 1980, p. 7-20, [en ligne : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1980_num_32_1_1204], consulté le 11/03/2018.

LEVER, Maurice, *Le sceptre et la marotte : histoire des Fous de Cour*, Paris, Fayard, 2000.

LIONETTO-HESTERS, Adeline, « La Momerie, de Marot aux poètes de la Pléiade : histoire d'un genre », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°69, 2009, p. 85-104, [en ligne : http://www.persee.fr/doc/rhren_1771-1347_2009_num_69_1_3079], consulté le 14/02/2016.

LONGNON, Auguste, *Étude biographique sur François Villon : d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*, Paris, H. Menu, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2051172>], consulté le 19/03/2018.

PASQUIER, Etienne, *Les Recherches de la France*, éd. critique commentée par Marie-Luce Demonet, Jean-Pierre Dupouy, Raymond Esclapez ; avec la collaboration de Claude Blum, Paul Bouteiller, Fabrice Iacono Lo Luongo ; dir. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion (« Textes de la Renaissance » ; 11 ; 1-3), tome III, 1996.

VERHUYCK, Paul, « Villon et les neiges d'Antan », *Villon hier et aujourd'hui : actes du colloque pour le cinq-centième anniversaire de l'impression du Testament de Villon, op.cit.*, p. 177-189.

VITU, Auguste, *Le Jargon du XV^e siècle : étude philologique*, Genève/[Paris], Slatkine Reprints/[diff. Champion], [1884] 1977.

E. Iconographie

Le Roman de Fauvel, Paris, Bnf, ms. fr. 146, f°34, [en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g>], consulté le 15/03/2018.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
NOTES PRÉLIMINAIRES.....	4
INTRODUCTION.....	5
PREMIER CHAPITRE : LE LEXIQUE DU THÉÂTRE DANS L'ŒUVRE RABELAISIIENNE.....	11
I.A. Les mots généraux renvoyant à l'art de la scène.....	12
I.B. Les mots qui renvoient à des genres théâtraux.....	17
I.C. Les mots qui renvoient à des scènes de genre.....	24
DEUXIÈME CHAPITRE : LES RÉFÉRENCES À DES ACTEURS DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES DANS L'ŒUVRE RABELAISIIENNE.....	29
II.A. Les références à des lieux ou à des groupes liés au théâtre.....	30
II.B. La préférence aux célébrités de la scène ? L'exemple de Jean du Pont-Alais dit Songecreux.....	35
II.C. Autour de Triboulet.....	38
TIERS CHAPITRE : LES RÉFÉRENCES À DES PERSONNAGES DE PIÈCES MÉDIÉVALES DANS L'ŒUVRE RABELAISIIENNE.....	46
III.A. Les références ponctuelles à des personnages de pièces au cœur des listes rabelaisiennes.....	47
III.B. Les références répétées à des personnages de pièces.....	58
III.B.1. Le type théâtral des bourreaux.....	60
III.B.2. Le type théâtral des francs-archers ou des francs-taupins.....	64
III.B.3. Le type théâtral des diables.....	67
QUART CHAPITRE : RABELAIS, <i>PATHELIN</i> ET LE LANGAGE.....	73
IV.A. Les références à <i>Pathelin</i> liées à un double phénomène de figement et de régénération du langage.....	76
IV.A.1. Les références à <i>Pathelin</i> dans des titres.....	76
IV.A.2. Les références à <i>Pathelin</i> sous la forme de locutions.....	79
IV.A.3. Les références à <i>Pathelin</i> dans l'épisode des paroles gelées.....	81
IV.B. Les références à <i>Pathelin</i> qui contribuent à une "réflexion" sur le langage.....	84
IV.B.1. Les références à <i>Pathelin</i> qui mettent en exergue les détours du langage.....	85
IV.B.2. Les références à <i>Pathelin</i> liées à la remise en cause d'une norme linguistique.....	87
IV.B.3. Les références à <i>Pathelin</i> qui soulignent les défaillances du langage.....	89
CINQUIÈME CHAPITRE : LES RÉFÉRENCES À <i>PATHELIN</i> EN LIEN AVEC DES PERSONNAGES SECONDAIRES DE L'ŒUVRE RABELAISIIENNE.....	96
V.A. Une référence à <i>Pathelin</i> participant à la théâtralisation du personnage Couillatris..	98
V.B. Les références à <i>Pathelin</i> qui théâtralistent des personnages incarnant des autorités : les exemples de Janotus de Bragmardo et du juge Bridoye.....	103

SIXIÈME CHAPITRE : FRANÇOIS VILLON, UNE FIGURE THÉÂTRALE AU SEIN D'UNE ANECDOTE RABELAISIEUNE	113
VI.A. Une anecdote spectaculaire	115
VI.B. Le rattachement thématique de l'anecdote à plusieurs "genres" théâtraux comme indice le plus saillant de théâtralité.....	119
VI.C. La transformation d'une figure d'auteur en organisateur de pièces de théâtre.....	125
VI.C.1. Villon : un personnage aux multiples facettes à la croisée du réel et de la fiction	126
VI.C.2. Villon : un personnage renvoyant à des personnes réelles ou une figure de projection de Rabelais ?	131
CONCLUSION DU PRÉSENT TRAVAIL	136
ANNEXES	140
BIBLIOGRAPHIE	158
TABLE DES MATIÈRES	175

RESUME

Depuis l'article de Gustave Cohen en 1911, plusieurs chercheurs ont proposé d'interroger le lien entre Rabelais et le théâtre médiéval. Le sujet se révélant vaste et ambitieux, ce mémoire fournit un nouvel éclairage sur les connaissances que l'humaniste pouvait avoir du théâtre de son temps ou légèrement antérieur à lui et sur la manière dont il se réapproprie et recycle un matériau dramatique dans quatre de ses romans : *Pantagruel*, *Gargantua*, le *Tiers Livre* et le *Quart Livre*. Plus précisément, ce travail, construit sur des méthodes variées (approches lexicales, enquêtes historiques, comparaisons et explications de textes...), vise à interroger le rôle joué par des références à des acteurs, des personnages, des pièces dans le processus de création romanesque de Rabelais.

Since Gustave Cohen's seminal article in 1911, reseachers have studied the relation between Rabelais and medieval theater. Concerning this extensive and ambitious subject, this thesis shelds light on humanist's knowledge of theater of his time (or slightly prior) and the way he reclaims and reuses the dramatic material in four of his novels : *Pantagruel*, *Gargantua*, *Tiers Livre*, *Quart Livre*. More specifically, this work, via diverse methods (lexical analysis, historical studies, text comparisons and explanations) aims to examine the role of references to comedians, characters and plays in Rabelais's novelwriting process.