



UNIVERSITE FRANCOIS RABELAIS
TOURS

Ecole Doctorale : sciences de l'homme et de la société
Année Universitaire : 2007-2008

**THESE POUR OBTENIR LE GRADE DE
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE TOURS**

Discipline : Lettres modernes

présentée et soutenue publiquement

par :
Proshina Maria

Le 12.03.2008

TITRE

Consistance matérielle de la langue chez Rabelais et Montaigne

Directeur de thèse :

Demonet Marie-Luce

Co-directeur de thèse :

Giacone Franco

JURY :

Nom	Prénom	Qualité	Lieu d'exercice
Almanza	Gabriella	Professeur	Université de Macerata
Céard	Jean	Professeur émérite	Paris X-Nanterre
Cecchetti	Dario	Professeur	Université de Turin
Huchon	Mireille	Professeur	Sorbonne-Paris IV

Table des matières

PREMIERE PARTIE	7
<i>LE LANGAGE PROVERBIAL CHEZ RABELAIS</i>	7
I. LE VIN DANS LES PROVERBES ET DANS LES EXPRESSIONS FIGEES	9
1. La culture populaire et la dimension utopique de l'abondance	9
2. <i>Martiner, boire à tyre larigot, boire à tout guez comme un cheval de promoteur, tirer au chevrotin</i>	12
3. <i>Estre poyvré</i>	16
4. <i>Adieu paniers, vendanges sont faictes</i>	18
5. Le sens propre et le sens figuré dans les expressions <i>la langue me pelle</i> et <i>le vin à une aurreille</i>	20
II. LA NOURRITURE DANS LES PROVERBES ET DANS LES EXPRESSIONS FIGEES	24
1. Le matériau proverbial comme moyen de création d'épisodes	24
2. L'abondance alimentaire dans les expressions proverbiales	28
3. Le domaine de la nourriture et le domaine du sexe	34
III. LA PORTEE CRITIQUE DU DISCOURS PROVERBIAL	38
1. Le régime alimentaire des moines	38
2. La satire de la culture scolastique	40
3. La critique du mauvais usage de la langue française, l'épisode de l'écolier limousin	44
IV. LE TRANSFERT DU LANGAGE DANS LE REGISTRE MATERIEL	47
1. L'acte verbal dans les expressions proverbiales	47
2. Les propriétés sensibles du langage dans l'épisode des paroles gelées	53
V. L'ABSORPTION DU SAVOIR	56
1. Le transfert du livre dans le domaine alimentaire	56
2. Le spirituel et le matériel, le savant et le populaire dans le Prologue de <i>Gargantua</i>	60
VI. LE PROVERBIALISME DES « BIEN YVRES »	66
DEUXIEME PARTIE	75
<i>LE LANGAGE PROVERBIAL CHEZ MONTAIGNE</i>	75

I. LA RECHERCHE DE LA SIMPLICITE DU STYLE	77
1. Le style comme reflet de « la forme naïve »	77
2. Les modèles de naïveté : les Cannibales, Socrate et les paysans	81
II. LA VALORISATION DE L'ART POPULAIRE	87
III. LA MATIERE PROVERBIALE ET LA MATIERE ALIMENTAIRE	95
1. La concrétisation du discours abstrait	95
2. L'assimilation du domaine littéraire au domaine sensoriel	103
IV. LA SEXUALITE	106
V. LE CORPS DANS LE MATERIAU PROVERBIAL	116
1. Les parties du corps	116
2. Le toucher	122
3. Les images vestimentaires	125
TROISIEME PARTIE	131
<i>LES REGIONALISMES CHEZ RABELAIS</i>	131
I. LA CONTRIBUTION DES REGIONALISMES A L'EFFET REALISTE DANS GARGANTUA	127
1. La concentration des termes dialectaux dans le chapitre 25 de <i>Gargantua</i>	127
2. Frère Jean et le sac du clos de Seully	138
3. L'enracinement du royaume de Grandgousier dans le Chinonais	144
II. L'USAGE DES DIALECTALISMES COMME MOYEN DE CARACTERISATION DES PERSONNAGES	150
1. Les personnages et leurs origines	150
2. La Sibylle de Panzoust : entre sorcière populaire et vaticinatrice de l'Antiquité	154
3. La fonction des régionalismes dans la création des Andouilles, personnages fictionnels	158
III. LES DIFFERENTES FONCTIONS DES REGIONALISMES DANS L'ŒUVRE RABELAISIEUNE	163
1. Erotica verba	163
a. Dimension métaphorique des régionalismes	163
b. Le relâchement du lien entre le qualifié et le qualifiant dans le contreblason du couillon	168
2. Les jeux de mots et l'arbitraire du signe	171

IV. LES TERMES CULINAIRES	175
1. L'abondance alimentaire et la profusion des régionalismes	175
2. Les régionalismes autour du vin	180
QUATRIEME PARTIE	185
<i>LES REGIONALISMES CHEZ MONTAIGNE</i>	185
I. LES REGIONALISMES AU SERVICE DE LA PEINTURE DU MOI	187
1. <i>Tout le monde me reconnaît en mon livre, et mon livre en moi</i>	187
2. La fragmentation du moi et la définition du style vagabond des <i>Essais</i>	192
3. La pratique de l'addition et la nouvelle terminologie	197
II. L'ATTITUDE CONTRADICTOIRE DE MONTAIGNE A L'EGARD DU PERIGOURDIN	201
1. Le double malaise de l'auteur : le périgourdin « brode » et le français « sans façon »	201
2. Le recours au lexique dialectal du Sud-Ouest de la France	206
III. L'ELOGE DU GASCON	212
1. Le langage mâle et militaire	212
2. Le gascon signifiant	224
IV. LA DIMENSION CORPORELLE DANS LES <i>ESSAIS</i>	232
CINQUIEME PARTIE	241
<i>LA LANGUE ET LA MATIERE DANS L'ŒUVRE DE RABELAIS</i>	241
I. L'UNION DE L'ESPRIT ET DE LA MATIERE	243
1. L'interaction de l'âme et du corps	243
2. Le banquet au large de Chaneph et la puissance libératrice du vin et de la nourriture	250
II. LE PARADIGME SYMPOSIAQUE SUR LE PLAN DU RECIT ET DE SA TRANSMISSION	255
1. Le fonctionnement des banquets dans l'œuvre rabelaisienne	255
2. Le narrateur et le narrataire comme convives-interlocuteurs	262
III. LE TRANSFERT DE L'ENSEMBLE DE L'OPERATION LITTERAIRE DANS LE DOMAINE MATERIEL	269

1. L'inspiration bachique	269
2. Le vin comme métaphore de la fécondité inépuisable de l'œuvre	276
3. Le livre comme produit de consommation	280
IV. LA MISE EN VALEUR DE L'UTILITE PRATIQUE DE L'ŒUVRE	284
1. Le discours du présentateur-bonimenteur dans les prologues du <i>Pantagruel</i> et du <i>Gargantua</i>	284
2. La fiction littéraire comme une action curative à distance	289
V. LE ROLE PREPONDERANT DU THEME ALIMENTAIRE CHEZ RABELAIS ET FOLENGO	295
1. La matière verbale et la matière alimentaire	295
2. La fusion des registres du « haut » et du « bas »	302
3. La vanité de la fiction	307
SIXIEME PARTIE	317
<i>LE LANGAGE DU CORPS ET SUR LE CORPS CHEZ MONTAIGNE</i>	317
I. LA NOTION DE PLAISIR DANS LES <i>ESSAIS</i>	319
1. La typologie des plaisirs	319
2. L'impératif du plaisir	327
II. L'ENTRELAÇEMENT DES METS ET DES MOTS AU NOM DE L'UNITE DE LA PERSONNE	335
1. La conversation à table	335
2. LA PAROLE PHILOSOPHIQUE	342
III. L'INCORPORATION DU SAVOIR	348
1. La mise en valeur de l'indépendance du jugement au moyen du langage métaphorique dans les chapitres 24 et 25 du premier livre	348
2. La naturalisation d'un discours étranger	354
IV. LE TRANSFERT DES <i>ESSAIS</i> DANS L'ORDRE DE LA MATIERE	364
1. La dichotomie du vide et du solide dans le discours métalinguistique des <i>Essais</i>	364
2. Les <i>Essais</i> comme substance organique	371
CONCLUSION	379

BIBLIOGRAPHIE	383
Antiquité et Renaissance	383
Dictionnaires	387
Documentation électronique	390
Etudes	391
<i>INDEX NOMINUM</i>	412
INDEX DU LEXIQUE	416
TABLE DES MATIERES	1

Première partie
Le langage proverbial chez Rabelais

I. Le vin dans les proverbes et dans les expressions figées

1. La culture populaire et la dimension utopique de l'abondance

Le langage proverbial offre des ressources importantes à la création littéraire de Rabelais. Ses richesses formelles et son lien au monde concret aident l'auteur dans sa recherche de la consistance matérielle de la langue. La matière verbale et la matière alimentaire sont étroitement entrelacées dans l'oeuvre rabelaisienne. La langue sert à parler et à goûter le vin. Il y a alors une parfaite correspondance entre la parole et le vin : le vin accompagne les propos et en est aussi le sujet. Il transmet ainsi sa matérialité aux proverbes et aux expressions proverbiales qui se laissent manipuler. Une des caractéristiques essentielles du proverbe est la facilité de son adaptation au texte. Il constitue un énoncé autonome, et en même temps, il ne fonctionne qu'en rupture de cette autonomie, dans son lien nécessaire au discours qui l'intègre (Zumthor 1973 : 327). Rabelais utilise largement sa malléabilité.

Le langage proverbial que nous analysons est issu de la culture populaire. La culture rurale occupe une place majeure dans les deux premiers livres de Rabelais, *Pantagruel* et *Gargantua*. Mais grâce aux locutions populaires, on peut également constater sa présence dans les derniers romans, *Tiers*, *Quart* et *Cinquiesme livres*. Ces locutions et proverbes sont surtout employés par les personnages de Panurge et de Frère Jean qui représentent la verve populaire de l'auteur. Par ailleurs, Rabelais insiste sur l'importance du monde matériel par l'abondance de la nourriture et du vin. Dans son oeuvre, plusieurs banquets ont les caractéristiques des fêtes populaires et ont en commun avec ces dernières la dimension utopique de l'abondance.

La profusion alimentaire donne une impulsion à la créativité verbale. En effet, l'oeuvre rabelaisienne est très riche en expressions qui soulignent le fait de boire copieusement. Comme l'a montré Bakhtine, les images de banquet dans la tradition de la fête populaire se différencient nettement de celles concernant le « manger » dans la vie privée, de la glotonnerie et de l'ivrognerie courantes. Ces images sont universelles, parce qu'elles ont pour fondement l'abondance croissante inépuisable du principe matériel. Elles sont pénétrées de l'idée du temps joyeux, qui s'achemine vers un futur meilleur. La fête populaire marque une interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et ses barrières hiérarchiques : pour un bref laps de temps, la vie pénètre dans le domaine de la liberté utopique (Bakhtine 1970 : 97). La puissante tendance à l'abondance utopique du pays de Cocagne détermine la mise en forme de ces images, leur hyperbolisme positif et

leur ton triomphant. Nous insistons sur ce point pour montrer qu'il n'y a pas d'incohérence dans la pensée de l'auteur. On a souvent signalé la contradiction entre la modération, professée par les humanistes et l'hyperbolisme des beuveries dans les romans rabelaisiens. Nous voulons ainsi mettre en évidence que la signification positive de l'exagération dans la quantité du vin dans les proverbes et les expressions proverbiales tient au fait qu'il ne s'agit absolument pas du boire quotidien d'individus isolés, mais des banquets qui se déroulent pendant les fêtes populaires. L'ambiance caractéristique de la joie et de l'abondance correspond aux éléments primordiaux dans le concept de pantagruélisme :

[...] vivre en paix, joye, santé, faisans toujours grand chere (*P.*, 34, p. 337).

Ce sont des principes qui se répètent tout au long de l'oeuvre. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit du siècle où la vie était courte et menacée, ce qui poussait à la jouissance de l'instant. Les habitudes conviviales du peuple constituaient de rares moments d'une vie difficile. Elles assumaient un rôle fondamental de régulation de la vie collective, ayant la fonction d'une intense décharge émotionnelle qui réduisait les tensions accumulées (Muchembled 1978 : 62-79). Le caractère exclusif du temps joyeux, où de nombreux excès sont permis, explique la profusion du vin. Chez Rabelais, on ne retrouve pas de proverbes qui prescrivent une consommation modérée du vin et dénoncent ces dangers, ce genre de proverbes concernant uniquement la vie quotidienne (Loux et Richard 1978 : 85).

Les fêtes ne constituent pas seulement l'évasion et le plaisir, elles sont la culture paysanne en action. Elles sont la perfection du rituel magique populaire, puisqu'elles réalisent momentanément une solidarité exceptionnelle : maîtrise de l'espace, du temps, des rapports sociaux, du bonheur tel que peut l'offrir la vie (Muchembled 1978 : 126-127). Plus que l'expression vague d'une collectivité, elles forment le ciment de cette dernière et expriment la cohésion d'un groupe humain donné. Le banquet est une pièce nécessaire à toute réjouissance populaire. La table est un microcosme du corps social, le lieu idéal de la communication. De même qu'on ne peut pas parler tout seul, on ne peut pas manger et boire tout seul dans les romans de Rabelais. Les personnages ne célèbrent pas seulement le plaisir et l'abondance, ils multiplient aussi les représentations de la convivialité comme acte collectif. Ainsi, le banquet de la fête populaire est étroitement lié à la parole. Les proverbes et expressions proverbiales, que nous allons étudier de près, représentent les points de cohésion, car ils appartiennent au langage commun et sont donc connus et compris par tous.

En parlant de la culture populaire, nous ne soutenons certes pas que l'oeuvre rabelaisienne reflète un banquet villageois de façon réaliste. Nous voulons surtout souligner

l'atmosphère de fête populaire qui se manifeste dans certaines expressions. Le langage proverbial n'est pas uniforme, il contient des mots issus de dialectes différents ainsi que de l'ancien français. Le problème qui se pose est celui de la différence entre les énoncés proverbiaux populaires et les maximes savantes. L'origine populaire des proverbes a été contestée par les critiques comme Jolles et Meschonnic (1972 : 123 ; 1973 : 420). Les parémiologues ont de plus en plus tendance à souligner comme trait distinctif leur forme et non leur origine populaire. La difficulté naît de la définition du terme « populaire ». Les dictionnaires donnent à cet adjectif le sens de « issu du peuple » et celui de « qui est en usage parmi le peuple », mais le problème est de savoir ce qu'il faut entendre par « peuple » : il peut en effet s'agir d'un groupe social déterminé ou bien d'une population dans son ensemble. Le caractère universel du proverbe tient au fait qu'il appartient à la conscience collective, même si les proverbes et les locutions, que nous allons analyser, décrivent les réalités qui appartiennent souvent à la vie campagnarde, et sont enracinés dans le monde du concret qui les oppose nettement aux sentences et à d'autres formes gnomiques à la portée abstraite. En supposant l'origine strictement rurale de certains proverbes et expressions, on ne peut cependant pas en dire autant de leur emploi, car ils sont un fait littéraire au Moyen Age et à la Renaissance. Comme le montre Taylor, les proverbes peuvent souvent changer de milieu social, parce qu'ils ne s'adressent pas seulement à un auditoire populaire (la couche inférieure de la société), mais sont connus de tous (Taylor 1931 : 35). Dans la première moitié du XVI^e siècle, les classes supérieures et lettrées participent encore de la culture populaire, qui correspond à la culture de tout le monde, et dont l'application va évoluer au cours du siècle pour correspondre à la fin du siècle uniquement à la culture de la classe inférieure (Burke 1994 : 270). De même, les rapports entre la culture écrite et orale sont complexes, et le Moyen Age ainsi que la Renaissance passent de l'une à l'autre avec une facilité qui diminuera considérablement plus tard.

Il faut toutefois ajouter que, même si la culture populaire est encore accessible à tout le monde et que l'intérêt de la Renaissance pour les proverbes dépasse largement celui du Moyen Age, les compilateurs de proverbes ont tendance à extrapoler ces derniers, sans tenir compte du contexte de leur premier emploi, et à les adapter aux exigences de l'usage savant. Aucun d'eux ne consigne les proverbes en dialecte ou idiome régional (Davis 1979 : 379, 409). A la différence de ces compilateurs, Rabelais non seulement intègre le discours proverbial à son oeuvre, dans sa tentative de restituer l'atmosphère de la fête populaire, mais préserve aussi la forme dialectale de ce type de discours.

2. *Martiner, boire à tyre larigot, boire à tout guez comme un cheval de promoteur, tirer au chevrotin*

Prenons pour premier exemple le verbe « martiner », employé par l'auteur dans le passage suivant :

Et tous flaconnerent si bien que le bruyt en vint par tout le camp, comment le prisonnier estoit de retour, et qu' ilz devoient avoir au lendemain l'assault, et que a ce jà se preparoit le roy et les capitaines ensemble les gens de garde, et ce par *boire a tyrelarigot*. Parquoy ung chascun de l' armee se mist a *Martiner*, chopiner, et tringuer de mesmes. Somme ilz beurent tant et tant qu' ilz s'endormirent come porcs sans nul ordre parmy le camp (*P.* de 1542, éd. Pléiade, 28, p. 313 ; *P.* de 1532, 18, p. 104).

Le terme « martiner » ne constitue en lui-même ni un proverbe, ni une locution proverbiale, mais il a retenu notre attention dans la mesure où il renvoie aux traditions viticoles du monde rural et au patois. Ce verbe dérive du nom de Saint-Martin, pieusement honoré par les vignerons et particulièrement par ceux de Touraine. La Saint-Martin tombe à l'époque du vin nouveau, le 11 novembre, et devait être l'occasion de généreuses libations (Sainéan 1922-23 : II, 256). Une abondante parémiologie en porte témoignage, par exemple, les expressions *faire la Saint-Martin*, « faire bonne chère » (Furetière 1690 : 1998), *mal Saint-Martin*, « ivresse, à cause qu'autrefois se tenaient des foires pour la vente du vin vers la St Martin, où on buvait beaucoup » (Furetière 1690 : 1998 ; Duneton 1990 : 157, 1186) et le dicton de vignerons « A la saint Martin boit on le bon vin » (*Proverbes Communs*, XV^e s., dans Le Roux de Lincy 1859 : I, 125). Le verbe *martiner* apparaît pour la première fois dans le *Pantagruel* de 1532 et ensuite dans le dictionnaire de Cotgrave (1611 : 1998). L'auteur l'emprunte peut-être directement au parler de son pays natal (Rougé 49 : 1931). En effet, le *FEW* l'atteste en dialecte tourangeau au sens de « déguster le vin nouveau à la Saint-Martin » (VI/1, 387b). Etant donné qu'il s'agit de la première attestation du terme, nous pouvons supposer que l'auteur puise dans les sources orales, sans passer par les recueils de proverbes ou leur usage dans d'autres oeuvres littéraires. Il fait entrer dans le système du langage écrit les éléments de la langue parlée, issus de la vie populaire, enrichissant ainsi la langue française.

Dans le même épisode de beuverie qui suit l'envoi de drogues au camp du roi Anarche et dans lequel est employé le verbe *martiner*, nous rencontrons une expression synonymique *boire à tyre larigot*, ayant le sens de « boire copieusement », « boire d'un trait, en vidant bouteille après l'autre » (*FEW*, V, 193a). Cette expression populaire est

issue de *larigot*, une sorte de flûte (Ménage 1694 ; *larigau* Cotgrave 1998) et de verbe *tirer* au sens d' « aspirer », qui est usuel dans les chansons bachiques (Sainéan 1922-23 : I, 413, II, 257-258). Rabelais l'emploie dans le *Pantagruel* (*P.* de 1532, 18, p. 104 ; *P.*, éd. Pléiade de 1542 : 28, p. 313) et dans le *Gargantua* (éd. Pléiade de 1542 : 7, p. 23). Di Stefano donne deux attestations antérieures à Rabelais : chez Menot et chez Basselin, auteurs du XV^e siècle (1991 : 476a ; Baldinger 2001 : 294).

Le proverbe populaire « je boy à tout guez, comme un cheval de promoteur » (*G.*, 40, p. 111), souligne également le fait de boire beaucoup. Sa seule trace écrite, que nous avons rencontrée dans un texte du XVI^e siècle, est postérieure à l'usage de Rabelais (Jean Le Bon, ca. 1570 dans Le Roux de Lincy 1859 : II, 188). Il est employé par Frère Jean, un des personnages qui représente la verve populaire de l'auteur et qui est l'archétype d'un grand buveur. Par ailleurs, ce dernier est moine et porte-parole de la critique envers le clergé. Effectivement, le proverbe ne sert pas seulement à souligner les abondantes libations, mais indirectement, par le transfert du cheval à son cavalier, il vise la vénalité de la juridiction ecclésiastique. La forme brève du proverbe permet de concentrer différents sens. La densité sémantique du proverbe est l'un de ses traits caractéristiques (Lafond 1993 : 102-103). Elle donne ainsi de la consistance à la langue. En outre, le proverbe constitue une voix généralisée et désindividualisée, susceptible d'aborder des thèmes qui, traités ouvertement, peuvent être dangereux. Le proverbe met en place la parole, en la voilant, pour la dévoiler ensuite, sous son couvert (Cerquiglini 1973 : 370). De cette façon, la métaphore du gué et la métonymie du cheval voilent l'attaque contre l'avidité du clergé. Il faut ajouter que le terme de *promoteur*, employé dans le proverbe a un sens précis dans le droit canonique. Il désigne un « ecclésiastique tenant près des juridictions ecclésiastiques le rôle de ministère public et qui, et qui dans les assemblés du clergé, veillait au maintien des privilèges et de la discipline » (*TLF*).

Rabelais ne se limite pas à introduire les proverbes et les expressions proverbiales dans son œuvre, il essaie de régénérer la langue commune, en rafraîchissant l'usage des lieux communs. Ses romans sont une illustration de la mise en œuvre personnelle du langage proverbial. L'emploi de l'expression *tirer au chevrotin* peut servir d'exemple (*P.*, 20, p. 291, 28, p. 314, *G.* 11, p. 34). Dans *Pantagruel*, le sens de « boire abondamment » se perçoit facilement grâce au contexte et surtout grâce aux expressions synonymiques telles que *boire le ventre contre terre* dans l'édition de 1532 et *boire à ventre deboutonné* dans celle de 1542 :

Semblables actions de graces rendit Pantagruel a toute l'assistance et de la partant mena disner Thaumaste avecques luy et croyez qu' ilz beurent comme toutes bonnes ames le jour des mortz le

ventre contre terre jusques a dire dont venez vous? Sainte dame comment ilz *tiroient au chevrotin* il n'y eut par sans faulte celluy qui n'en beust xxv ou xxx muys (1532, *P.*, 13, p. 79).

Semblables actions de graces rendit Pantagruel a toute l'assistance, et de la partant mena disner Thaumaste avecques luy, et croyez qu'ilz *beurent a ventre deboutonné* (car en ce temps la on fermoit les ventres a boutons, comme les colletz de present) jusques a dire, dont venez vous? Sainte dame comment ilz *tiroient au chevrotin*, et flacons d'aller, et eulx de corner, « tyre, baille, paige, vin, boutte de par le diable boutte », il n'y eut celluy qui ne beust vingt et cinq ou trente muys (1542, *P.*, 20, p. 291).

L'existence de la formule *tirer au chevrotin* est attestée en dehors de Rabelais (Sainéan 1922-23, II, 256). En faisant d'elle un synonyme de « boire à grands traits », l'auteur ne lui a cependant pas attribué sa signification habituelle. *Tirer au chevrotin* équivaut en effet à « vomir l'excès de boisson » (*FEW*, II/1, 296a). Cette expression doit alors être rapprochée des locutions *tirer au renard* ou *écorcher le renard*, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. C'est ainsi que l'entendent Cotgrave (1611 : 1998), Oudin (1640 : 1971) et, plus tard, Le Roux : « Tirer au chevrotin. Pour renarder, dégoûter, vomir, rendre gorge, mettre coeur sur carreau » (1787 : II, 251). Rabelais substitue son nouveau sens à la signification qui préexiste, en exploitant le double sens du verbe *tirer*. Lorsque *tirer au chevrotin* signifie « vomir », *tirer* veut dire « éjecter », « expulser violemment quelque chose ». Quand Rabelais l'entend au sens de « boire à l'excès », *tirer* signifie au contraire « aspirer un liquide ». Par conséquent, son interprétation s'oppose nettement à celle de ses contemporains et successeurs. Selon Le Duchat, il s'agirait là d'un emploi régional de la locution, en particulier du Dauphiné, où l'on met le vin dans des outres faites de peau de chèvre. Malheureusement, cette affirmation n'est appuyée par aucune preuve et Sainéan la juge gratuite (Sainéan 1922-23, I, 383). Quoi qu'il en soit, le terme *chevrotin* désigne en moyen français « peau de chevreau corroyée » (*FEW*, II/1, 296a) et Rabelais l'emploie en ce sens dans le passage suivant du *Quart livre* :

Tenez presentement je vous donne ces jeunes guanteletz de joustes, couvers de chevrotin (*Q.L.*, 12, p. 566).

S'il ne s'agit pas d'un emploi régional du terme *chevrotin* dans l'expression *tirer au chevrotin*, nous pouvons attribuer à Rabelais le mérite d'avoir détourné l'expression de son sens habituel. Une de ses utilisations dans le texte est l'épisode de la guerre avec le roi Anarche :

Après qu' ilz eurent bien tire au chevrotin, Panurge donna manger a Pantagruel quelque diable de drogues composees de lithontripon, nephrocattarticon, coudinac cantharidise, et aultres especes diureticques (*P.*, 28, 314).

Dans le même épisode, une page plus haut, Rabelais recourt à l'expression *boire à tyre larigot*, où le sens du verbe *tirer* est aussi « aspirer » et pas « éjecter ». Nous pouvons donc supposer que l'auteur exploite les mécanismes de la langue, les expressions et les sens déjà en usage, pour les mettre ensuite au service de la création littéraire. Ainsi, l'auteur mettrait en pratique le conseil, donné plus tard par Montaigne, d'enrichir la signification des mots, en les transplantant comme des herbes (*Essais*, III, 5, p. 1369 ; Villey, p. 874 [b]).

3. *Estre poyvré*

L'expression *estre poyvré* montre comment Rabelais met en lumière, au fil des occurrences, la polysémie d'une formule. Elle est employée trois fois dans l'oeuvre rabelaisienne (*G.*, 2, p. 13 ; *T.l.*, 25, p. 428 ; *C.l.*, 46, p. 836). À côté de deux sens propres, absents de l'oeuvre, il existe trois sens figurés. *Poivrer quelqu'un* pouvait signifier le « maltraiter », le « bâtonner », sans doute par allusion à la vigoureuse saveur du poivre qui assaisonne fortement un mets. Ce sens est attesté par Huguet uniquement chez Rabelais (2004). Pour le *TLF*, c'est aussi le premier emploi (1988 : 13, 694).

Par ailleurs, ce poivre dont on saupoudre un plat désignait familièrement le mal vénérien. Selon le *FEW*, cette acception aurait été lancée par l'oeuvre de Rabelais (VIII, 553a). En tout cas, elle ne peut pas être de beaucoup plus ancienne, car cette maladie était récente à cette époque (Sainéan 1922-23 : II, 272-273). On rencontre cette application couramment après lui, par exemple dans *Le Moyen de Parvenir* de Béroalde de Verville (1970 : II, 136). Le Roux explique de même : « Poivrer... On s'en sert au figuré, en parlant des filles de joie, qui donnent du mal à ceux qui ont commerce avec elles » (1787 : II, 152). Oudin enregistre également *poivré* au sens de « qui a une maladie vénérienne » et *se poivrer* au sens de « prendre quelque mal vénérien » (1640, 1971 : 428). En ce qui concerne son occurrence dans la prophétie de Her Trippa, celle-ci apparaît comme l'annonce résumée de tous les maux qui fondront sur Panurge. Il sera un époux *battu* et *coqu*. Donc, s'il sera trompé par sa femme, il sera peut-être aussi *poyvré*, au sens de « contaminé par le mal vénérien ». Dans ce cas, *être poyvré* désignerait non point l'un des sens figurés à l'exclusion de l'autre, mais tous les deux à la fois. Ce serait une manière ironique de signifier que Panurge sera dans un mauvais état, *attrapé*, comme l'interprète Mireille Huchon. L'ironie est soulignée par Her Trippa, quand il s'adresse à Panurge comme à un *home de bien*.

L'occurrence de l'expression dans le *Cinquiesme livre* contient une nuance supplémentaire. Devant le délire qui s'est emparé de ses compagnons et qui n'a même pas épargné le sage Pantagruel, Frère Jean s'exclame : « Nous sommes tous poïvrez » (*C.l.*, 46, p. 836). Or, le contexte ne nous renvoyant ni à l'idée de mauvais traitements ni à celle de mal vénérien, la formule doit s'interpréter en son sens le plus vague : « Nous voilà tous dans un bel état » ou « en délire » (Huchon). Pourtant, la cause de cet état est la consultation de la Dive Bouteille, c'est à dire l'ivresse. Nous rencontrons donc ici une troisième possibilité sémantique pour la locution *être poivré*. Dans le langage populaire, en

effet, le *poivre* ne désigne pas seulement la vérole. Parce qu'il est fort et qu'il donne soif, il constitue aussi l'un des synonymes argotiques de l'eau-de-vie ou du vin (*FEW*, VIII, 553a). Un *poivrot* désigne un ivrogne (Duneton 1990 : 166), *être poivré* signifie « être ivre » (Rat 1981 : 316, Le Petit Robert 1996 : 1716) et *s'empoivrer* a le sens de « s'enivrer, s'empourprer, devenir *poivre* » (Duneton 1990 : 168). Même si ses utilisations métaphoriques ne sont pas attestées avant le XIX^e siècle, on peut toutefois supposer une origine plus ancienne, qui n'a pas été attestée auparavant à cause de l'emploi purement oral. Ainsi, nous pensons que l'auteur du *Cinquiesme livre* a pu ajouter à l'acception générale de la formule une connotation bachique à laquelle l'invitaient les circonstances de son récit. Rabelais résout le problème des limites de la langue écrite de son temps, en recourant aux sources orales et dialectales et en introduisant des nouvelles expressions, mais aussi en activant ses possibilités par l'élargissement du champ sémantique des mots, déjà en usage.

4. Adieu paniers, vendanges sont faites

En étudiant le rôle des proverbes et des expressions figées portant sur le vin dans l'oeuvre, nous voulons surtout indiquer l'emploi personnel qu'en fait l'auteur. Pour cela, il faut mesurer l'importance du contexte dans le fonctionnement de la parémiologie rabelaisienne. Dans l'exemple suivant, le contexte du passage où est inséré le proverbe, consacré aux vendanges, fait que son sens propre et son sens figuré s'entremêlent. Frère Jean se désole de voir l'armée de Picrochole piller impunément le clos de l'abbaye, pendant que les moines se contentent de prier. Bientôt, leur dit-il, toute la récolte de l'année sera perdue : « que ne chantez vous. Adieu paniers, vendanges sont faites? » (*G.*, 27, p. 78). Ce proverbe provient du langage des vigneron. Selon Quitard, « C'est le refrain d'une vieille ronde que les vendangeurs chantaient après avoir terminé leur travail » (1968 : 579). Toutefois ce ne sont pas des circonstances joyeuses qui déterminent l'emploi du proverbe.

Ce dernier en effet s'applique aux vendanges qui n'auront jamais lieu en raison d'une calamité naturelle et, par extension, à toute espèce de perte ou de dommage irréparable. Tous les commentateurs s'accordent sur cette interprétation. Le Roux indique d'abord le sens littéral : « Adieu paniers, vendanges sont faites. Se dit, quand il est venu quelque désolation sur les vignes, soit par grêle, ou passage de gens de guerre, en sorte qu'on n'aura pas besoin de paniers, parce qu'on ne fera point de vendanges ». Ensuite il mentionne le sens figuré : « Dit autant que nous sommes ruinés, perdus, il n'y a plus rien à faire, l'affaire est échouée, le dessin est avorté, il n'y a plus d'espoir, plus de ressource » (1787 : II, 117, 272). On retrouve le même commentaire chez Quitard : « L'occasion est passée, il n'y a plus rien à faire » (1968 : 579). Littré et Maurice Rat indiquent les mêmes sens, propre et métaphorique (1872 : s.v. « panier » ; 1981 : 287), tandis que Furetière ne donne que le sens propre littéral du proverbe : « se dit au propre, quand les vignes ont subi quelque désastre » (1690 : 1998).

Pour Sainéan, il s'agit d'un refrain des vigneron appliqué ironiquement à une affaire manquée (1922-23 : I, 276). On n'en relève cependant aucune trace, mais on peut remarquer que Frère Jean présente explicitement le proverbe comme un refrain chanté. Bonnaud fait référence à une ronde populaire qui racontait les malheurs du vigneron qui perdait sa récolte après un violent orage, mais il ne spécifie pas sa source (2000 : 93). En tout cas, ce proverbe est antérieur à Rabelais. Morawski l'a recueilli sous une forme différente, mais comportant probablement une signification analogue ou voisine : « Ce n'est pas maîtrise de garder vieil panier quant vendanges sont passées » (1925 : n° 324). Frère Jean associe l'acception métaphorique, puisqu'il redoute une perte irrémédiable, à

l'application littérale, car l'objet de ses inquiétudes est la vendange de l'année. Les moines n'ont plus besoin de leurs paniers, parce que ce sont les soldats de Picrochole qui vendangent leurs vignes, en les détruisant : « Je me donne au Diable, s'ilz ne sont en nostre cloz, et tant bien couppent et seps et raisins, qu'il n'y aura par le corps Dieu de quatre années que halleboter dedans » *G.* 27, p. 78). Ainsi, Rabelais concrétise l'image du fatalisme devant les événements, en la prenant au sens propre. L'interprétation littérale est rendue possible par la nature même du proverbe. Comme le définit Jolles,

[Le proverbe] est une forme littéraire qui enclôt une expérience sans que celle-ci cesse pour autant d'être élément de détail dans l'univers du distinct [...] le lien qui noue cet univers en lui-même sans que cette cohésion l'arrache à l'empiricité. (Jolles 1972 : 125).

H. Meschonnic partage cette idée :

[...] un proverbe, même s'il fait ou contient une métaphore, est aussi une anti-métaphore, en ce qu'il dit un concret tel qu'il est dit (Meschonnic 1973 : 427).

Rabelais exploite les ressources sémantiques du proverbe dans la construction de l'épisode. Grâce à la coexistence du sens littéral et du sens figuré, l'auteur crée une image visuelle de l'action pour ses lecteurs et leur transmet en même temps la désolation ressentie par Frère Jean.

5. Le sens propre et le sens figuré dans les expressions *la langue me pelle* et *le vin à une oreille*

En ce qui concerne l'emploi de la formule « la langue me pelle », il s'agit de l'alternance du sens propre et du sens figuré plutôt que de leur interaction comme dans le cas du proverbe « adieu paniers, vendanges sont faites ». L'un des « bien yvres » recourt à l'expression « la langue me pelle », en l'utilisant au sens métaphorique afin de traduire la soif ardente qui le dévore (*G.*, 5, p. 20). Quand au roi Anarche, sa langue s'enflamme et se dessèche réellement sous l'influence des confitures envoyées par Pantagruel :

Mais tout soudain qu'il en eut avallé une cuillerée, luy vint tel eschauffement de gorge avecque ulceration de la lulette, que la langue luy pela (*P.*, 28, p. 313).

L'expression n'a donc véritablement valeur de formule que dans l'épisode des « biens yvres ». En effet, le *FEW* donne l'édition de 1534 de *Gargantua* comme la première attestation de la formule au sens de « j'ai trop soif » (VIII, 483b). Dans l'épisode de la guerre avec le roi Anarche, elle sert à illustrer l'effet produit par les *confitures*. Elle n'est d'ailleurs pas employée sans ironie, car pour calmer son incendie intérieur, le roi va « boire sans remission ». Le plaisir de boire des « biens yvres » se transforme ainsi en cauchemar.

On aura encore l'occasion de revenir à la nature ambivalente du vin, qui en fonction de ceux qui le consomment, se révèle bienfaisant ou dangereux. Selon le chanoine Poirier, la métaphore de la langue qui pèle constitue l'exclamation favorite des buveurs assoiffés du Poitou (1944 : 133, n. 269). Il pourrait donc s'agir d'un régionalisme. Rabelais passe de la connotation à la dénotation du signe, en le ramenant à son sens premier et au monde matériel. L'idée abstraite de soif devient une souffrance réelle. En concrétisant l'image, l'auteur attire également l'attention sur l'aspect sonore de l'expression. On pourrait ainsi parler du transfert du signifié figuré au signifié littéral et de celui-ci au signifiant. L'allitération de *l*, renforcé par *luy*, *ulceration* et *la lulette* sert à suggérer les mouvements de la langue. On croirait entendre les battements de la langue du roi Anarche qui veut se rafraîchir la bouche de la forte potion que Pantagruel lui a donnée. La langue sert à parler et à ingérer le vin. Par cette correspondance, Rabelais met l'accent sur la nature physiologique de l'énonciation. D'ailleurs, le vin, qui entre dans la bouche, transmet sa matérialité à la parole, qui en sort, et qui devient une matière malléable, libérée de sa forme figée.

L'expression *d'une* ou *à une oreille* se prête également au jeu des sens propre et figuré. C'est toujours un des « bien yvres » qui en fait une utilisation métaphorique pour

qualifier un bon vin : « O le gentil vin blanc...Hen hen, il est à une oreille » (*G.*, 5, p. 20).
A la fin du *Cinquiesme livre* cette expression occupe une place privilégiée, car elle figure tout d'abord dans les recommandations par lesquelles Bacbuc dispose Panurge à recevoir le mot de la Dive Bouteille :

- Mon amy, dist-elle, je n'ay à vous faire instruction qu'une, c'est que venant à l'oracle ayez soin n'escouter le mot, sinon d'une oreille. - c'est, dist frere Jean, du vin à une oreille (*C.L.*, 43, pp. 829-830).

Le chapitre suivant nous montre le déroulement du cérémonial, dans lequel Bacbuc :

Desploya son livre rituel, et luy soufflant en l'oreille gausche, le fist chanter une Epilemie, comme s'en suit.

O Bouteille

Pleine toute

De misteres,

D'une oreille

Je t'escoute (*C.L.*, 44, pp. 831-832)

Cette formule est appliquée littéralement par Panurge :

Panurge escoutoit d'une oreille en silence (*ibid.*)

Enfin, visité par la fureur bachique, Panurge se met à « rythmer » :

Que ce treteau estoit bouteille

Plein de vin à une oreille (*C.L.*, 46, 837).

« On appelle », écrit Le Roux, « vin d'une oreille le bon vin et vin de deux oreilles, le mauvais » (1787 : II, 106). Sainéan cite *L'Essai de Proverbes* du XVI^e siècle, qui en donne une l'explication suivante : « Vin d'une oreille, bon vin, fait pencher la teste à celui qui le gouste bien d'un cousté seulement, et dire qu'il est bon. S'il est verd, on secoue toute la teste en signe de mespris et de mescontentement ». Il propose néanmoins de comprendre l'*oreille* comme l'anse du cruchon contenant le vin et s'appuie sur la périphrase bachique *tirer l'oreille* à un récipient (boire), celle-ci étant attestée depuis le XV^e siècle. De son côté, le *FEW* atteste l'expression *vin à une oreille* vers 1530 au sens de « vin de choix », en reprenant l'explication de Sainéan (XXV, 1001a ; n. 36, 1004b).

Ce qui nous intéresse est surtout l'emploi dont en fait l'auteur. Il alterne l'utilisation métaphorique de l'expression, qui souligne l'excellence du vin par un rapprochement de l'oreille à un cruchon ou à un mouvement de la tête, et l'utilisation littérale, où l'oreille a

son sens propre de l'organe de l'ouïe. Il joue, ainsi, sur l'opposition de sens propre et du sens figuré, qui relève de l'ambivalence, un des principes du carnaval, comme le montre Bakhtine. Or, le carnaval renferme toutes les caractéristiques essentielles de la fête populaire et le vin, comme nous avons vu, reflète son ambiance joyeuse. Cet épisode montre que le vin constitue une source importante du comique, lequel est produit par le contraste des sens propre et figuré. Non seulement la langue subit un travestissement carnavalesque, mais tout l'épisode de la consultation de l'oracle en relève.

Marie-Luce Demonet suggère des rapprochements entre la fin du *Cinquiesme livre* et le *Livre de la Bouteille* de Levi ben Gerson (Demonet 1992 : 566-568). C'est une parodie juive provençale du XIV^e siècle, fondée sur une conception mystico-carnavalesque du vin. Le rite d'initiation est également parodié par le déguisement et les actions incongrues de Panurge. Le proverbe « s'asseoir entre deux scelles le cul à terre » en fait partie (*C.I.*, 44, p. 831). Rabelais « démétaphorise » le proverbe pour le rendre à sa signification première. Le lien du proverbe au monde du concret permet d'en faire une action. En prenant au sens propre une image déjà plaisante par elle-même (sa vulgarité et le sens du profond embarras et de l'échec contrastant avec la solennité du rite initiatique), l'auteur augmente l'effet comique de cette image et lui donne une autre dimension. D'ailleurs, le sens figuré n'est pas réellement exclu et c'est le maintien du sens figuré et du sens littéral qui engendre le comique. Ainsi, le langage proverbial sert à Rabelais comme point de départ. Il le façonne à sa manière, en élargissant et en transformant le sens de la matière verbale.

La richesse sémantique l'intéresse autant que l'aspect formel du langage proverbial. Dans le proverbe suivant, l'aspect formel est mis en valeur aux dépens même du sens :

Qui boit en mangeant sa soupe,
Quand il est mort, il n'y voit goutte (*P*, 20, p. 257)

Sur l'origine de cette formule et sur son existence au temps de Rabelais, nous ne possédons aucune indication. Il est possible que l'auteur l'ait forgée lui-même en assemblant plusieurs éléments disparates. Par exemple, Furetière atteste l'expression *ivre comme une soupe*, en lui donnant l'explication suivante : « bien ivre ; les gens du nord ne quittent point la table qu'ils ne soient ivres à ne voir goutte, à ne pouvoir se remuer » (1690 : 1998). En outre, plusieurs dictons médiévaux se fondent sur le rapport entre boire et manger : « Qui boit il ne mange mie », « Boire sans manger est past a grenouilles » et « Manger sans boire est a brebiz » (Morawski 1925 : n°1856, n° 268, n° 1187). D'ailleurs, Villon et Gringore parlent des effets du vin sur la vue (Giordani 1998 : 951). Loux et Richard, dans leur analyse des proverbes, en citent deux qui proscrivent de boire du vin après la soupe (1978 : 72-73).

Dans le cas de Rabelais, il s'agit en revanche de l'absorption simultanée du vin et de la soupe, qui pourrait être condamnée par la sagesse populaire.

Par ailleurs, les caractéristiques formelles du proverbe sont exploitées par Rabelais. La structure rythmique binaire en est le trait formel distinctif le plus général (Greimas 1960 : 59). Elle renferme l'opposition de deux propositions, qui est soulignée par l'allitération de *q* dans *qui* et *quand* et la rime de *soupe/goutte*. Comme l'affirme Mireille Huchon, l'expression *voir goutte* est alors du langage courant et n'est chargée d'aucune valeur particulière (1981 : 142). Cependant, Rabelais rapproche plaisamment *goutte* et *soupe*, en évoquant ainsi leur appartenance à la substance liquide. En outre, l'auteur utilise le présent, employé souvent dans les proverbes et dictons. C'est le temps anhistorique qui sert à énoncer, sous formes de simples constatations, des vérités éternelles (Greimas 1960 : 60). Ce qui frappe pourtant dans cette formule, c'est son absurdité. En effet, elle est employée par Humevesne, dont le discours est un des exemples du grotesque verbal. Le principe général du traitement grotesque du langage est l'introduction du non-sens dans une forme qui respecte par ailleurs les normes syntaxique, lexicale et morphologique du discours construit (Dubois 1996 : 498). Le lexique est aussi ordinaire, mais il y a une déroute complète du sens, parce que l'articulation sémantique ne répond pas à l'articulation morphologique. Il est vrai que dans le dicton en question, les groupes de mots éveillent des représentations, mais la suite brisée de ces représentations ne peut pas engendrer un ensemble cohérent. En revanche, l'aspect formel est mis en valeur. La langue se présente comme une matière sonore. Floyd Gray le souligne dans cet épisode :

On n'a jamais été plus près de la parole pure, des mots pris dans leur matérialité. Ils ont une telle substance, une telle présence en eux-mêmes que toute cette scène s'impose rien que par sa masse et son armature (1974 : 47).

Après avoir analysé quelques exemples de proverbes et expressions proverbiales concernant le vin, nous pouvons constater que Rabelais emploie ces derniers afin d'enrichir la langue écrite et afin de lui donner plus de consistance par le rapprochement avec le monde matériel. Cet enrichissement consiste dans l'introduction de nouvelles formules, mais aussi dans l'extension du champ sémantique. Cependant, en réagissant contre l'automatisme verbal et en s'inspirant de la liberté carnavalesque, Rabelais met en valeur la dimension ludique de la langue et délexicalise les formules ou modifie leur sens, en faisant ainsi éclater les mécanismes réducteurs de la parole. Affranchie par le vin des contraintes de l'usage conventionnel, la parole déploie sa créativité et se laisse manipuler comme une substance malléable.

II. La nourriture dans les proverbes et dans les expressions figées

1. Le matériau proverbial comme moyen de création d'épisodes

L'alimentation tient une grande place dans le discours proverbial (Loux et Richard 1978 : 77). Consistant en effet en l'ingestion par le corps humain d'éléments venus de l'extérieur, elle est la marque la plus exemplaire du rapport de l'homme avec son environnement. Comme le souligne Bakhtine, cette rencontre avec le monde dans l'absorption de nourriture est joyeuse et triomphante, parce que l'homme triomphe sur le monde, il avale au lieu d'être avalé par lui (1979 : 280). Les fêtes populaires mettent en évidence cette dimension victorieuse. L'abondance utopique du temps joyeux concerne aussi bien l'absorption du vin que celle de la nourriture et se reflète dans l'hyperbolisme positif du langage proverbial. D'ailleurs, à la différence du vin, l'alimentation constitue une nécessité, un investissement, le corps étant, en milieu rural, le principal instrument de travail. Or, la sous-alimentation est une réalité courante dans la société concernée par les proverbes (Muchembled 1978 : 22). La faim est toujours une menace présente et on en trouve la trace dans l'expression « long comme un jour sans pain ».

Rabelais concrétise cette expression. Elle devient en effet un pays, Joursanspain, et l'auteur insiste sur son immensité : « une contrée grande à merveilles, laquelle on nomme Joursanspain : part d'une autre vers le Ponant » (*C.I.*, 4, p.734). Il effectue ainsi un transfert du plan temporel au plan spatial. Toutefois, il souligne sa référence à l'expression, qui est appliquée à la durée plutôt qu'à l'étendue, par l'adjectif « long » quelques lignes plus loin : « Plus grand nombre nous en vient de Joursanspain, qui est excessivement long » (*Ibid.*, p. 735). On trouve au XVI^e siècle la variante *grand comme un jour sans pain* (Ray 1993 : 577). La comparaison proverbiale *long comme un jour sans pain* a été consignée par Oudin. Elle désigne quelque chose d'interminable et d'ennuyeux (1971 : 288). De même, Le Roux la commente de la façon suivante : « On dit chose qui ennuye, qu'elle est longue comme un jour sans pain » (1787 : II, 8). Cette expression est toujours employée d'une façon courante (Rat 1981 : 236). Rabelais démétaphorise cette locution et en fait un usage original. En outre, cette fantaisie géographique recouvre une intention satirique dirigée contre la vie monastique. En effet, Joursanspain, qui symbolise la pauvreté, est le lieu d'origine des Clerigaux qui s'abattent en foule sur l'Isle Sonnante. La faim les précipite dans les ordres religieux où ils espèrent trouver une existence facile et assurée.

Un autre exemple de concrétisation d'une image proverbiale est constitué par l'expression *ne vivre que de vent*. Avant Rabelais, la formule *vivre de vent* au sens de « n'avoir rien à manger » est employée Villon (Moreaux 1982 : 314). Elle se rattache également au dicton médiéval *len ne vit pas de vent* (Morawski 1925 : n° 1531). Par ailleurs, le *FEW* atteste en 1160, en ancien provençal, la locution *viure de vens* (XIV, 259a). Au XV^e siècle, on trouve la variante *humer le vent* qui signifie « rester sans manger » (Ray 1993 : 785). Un siècle plus tard, Henri Estienne, dans ses *Prémices*, commente la locution proverbiale *vivre du vent*, en l'appliquant d'abord aux gens qui se disent trop occupés pour se soucier des contingences matérielles, puis à ceux qui font si peu de dépense, qu'ils semblent ne rien manger (1968 : 154-155). Le sémantisme de *vent*, souffle d'air, et le rapprochement formel avec *vide*, font que ce mot suggère souvent l'absence d'une réalité substantielle. Ainsi l'expression renvoie à l'action impossible, inutile et inepte, car le vent ne nourrit pas.

A partir d'elle, Rabelais, avec sa proluxe imagination, crée un épisode dans lequel les personnages découvrent une île, nommée Ruach (« vent » ou « esprit » en hébreu) où les habitants se nourrissent du vent : « Ilz ne vivent que de vent. Rien ne beuvant, rien ne mangeant, si non vent » (*Q.l.*, 43, p. 638). On pourrait rapprocher l'emploi de la formule à la catégorie des expressions proverbiales exploitées, définie comme telle par Shulze-Busacker, par l'exploitation des possibilités lexicales et conceptuelles d'une expression pour une partie distincte du discours (1985 : 30). L'originalité de Rabelais par rapport à d'autres écrivains, et notamment du Moyen Age, analysés par le critique, consiste dans la « mise en scène » de l'expression, son utilisation littérale, qui en fait l'activité principale des habitants de l'île. L'épisode est tout entier fondé sur la matérialisation de l'expression. Elle fournit également le thème qui donne naissance à de multiples variations. La narration des banquets des habitants tourne autour du jeu de mots *vin-vent* : « et durant leur repas disputent de la bonté, excellence, salubrité, rareté des vens, comme vous Buveurs par les banquetz philisophez en matiere de vins » (*ibid.*). Toute la vie des habitants dépend du mot *vent* et de ses dérivés. Les maladies de ces *esventéz* procèdent de *ventosité* ou de la *colique venteuse* que l'on soigne à l'aide de *ventouses*.

Dans la création de l'épisode, la réalisation littérale de l'expression proverbiale figurée est accompagnée par l'utilisation du dicton *petite pluie abat grand vent*, qui procède d'une constatation météorologique (Morawski 1925 : n°1624 ; *FEW*, IX, 105b ; XXIV, 17a). Il figure dans le titre du chapitre : « Comment petites pluyes abattent les grans vents » (*Q.l.*, 44, p. 640) et est développé dans le discours de l'habitant de l'île : « Souvans quand sommes à table nous alimentans de quelque bon et grand vent de Dieu... quelque petite

pluye survient, la quelle nous le tollist et abat » (*Ibid.*). Ainsi, le dicton engendre une scène de pure fantaisie : les habitants de l'île de Ruach, qui se nourrissent de vent, sont réduits à la famine dès qu'il se met à pleuvoir. Les transpositions du matériel à l'immatériel sont très rares chez Rabelais, car elles ne s'accordent pas avec sa pensée. La transformation de la nourriture en une substance volatile pourrait être interprétée comme une critique de certains courants philosophiques trop idéalistes, qui dévalorisent le monde du concret, par exemple, le néo-platonisme (Jeanneret 1983 : 415). Ainsi, le langage proverbial soulignerait l'importance du monde matériel, en offrant ses ressources à la création littéraire.

Le patrimoine collectif de l'énoncé proverbial est exploité également dans l'éloge paradoxal de Panurge. La formule *manger son blé en herbe* fournit à Rabelais le titre et la matière du deuxième chapitre du *Tiers livre*. Richement pourvu par Pantagruel, Panurge dilapide en plaisirs sa fortune. Le narrateur résume son attitude insensée au moyen d'une série d'expressions figées définissant la prodigalité. « Mangeant son bled en herbe » couronne cette énumération (*T.l.*, 2, p. 357). Ici, l'expression proverbiale est employée dans son sens figuré. Le Roux la définit d'une façon suivante : « dépenser d'avance son revenu, comme on renonce imprudemment au bénéfice d'une belle récolte pour en retirer tout de suite un maigre avantage » (1787 : I, 58, 319, II, 49, 278). Elle est fréquemment utilisée à partir du XIV^e siècle et définit toujours une folle gestion des biens publics ou privés (*Proverbe en Rimes*, Giordani 1998 : 288-289 ; *FEW*, IV, 404b ; Rey 1993 : 78).

Panurge agit contre la sagesse proverbiale et en fait un retournement parodique, en prenant les expressions au pied de la lettre. Il met chacune d'elles en relation avec l'une des quatre vertus cardinales et, en détournant à son profit leur sens littéral, il prouve l'application de ces vertus. *Manger son blé en herbe* correspond à la vertu de Tempérance. Panurge démontre sa modération et son mépris des biens du monde, notamment de la nourriture. Il mange très peu, comme des ermites, juste pour se maintenir en vie :

[...] mangeant mon bled en herbe, comme un Hemite, vivant de sallades et de racines : me emancipant des appetitz sensuelz : et ainsi espargnant pour les estropiantz et souffreteux (*T.l.*, 2, p. 359).

Pour les besoins de sa démonstration, Panurge démétaphorise l'expression populaire en lui donnant une valeur toute concrète. En effet, le blé en herbe est classé parmi les salades et les racines et constitue le régime végétalien des ermites qui veulent se libérer des tentations charnelles. La consommation du blé en herbe non seulement contribue à la tempérance, mais elle épargne aussi à la société toute sorte de métiers qui servent pour le traitement du blé mûr. Ainsi, par l'usage personnel et original de la langue, une formule proverbiale

pittoresque, mais figée par l'habitude linguistique, redevient vivante. Comme souligne M. Marrache-Gouraud : « son discours (de Panurge) fait preuve d'une mobilité qui interdit les significations arrêtées ou définitives, et suppose une parole vive. En se distinguant des usage convenus, celle-ci se détache de la voix d'autres personnages : [...] elle transgresse les limites des codes établis » (2003 : 79). La conversion concrète réanime la formule. L'emploi qu'en fait Panurge l'oblige à se dégénéraliser et à redevenir un élément de détail dans l'univers du distinct. Dans l'oeuvre rabelaisienne, la langue vit de sa propre vie, elle devient son propre objet, littéralise et métaphorise à son gré. Cette liberté et autonomie conduit inévitablement à l'éclatement du formalisme linguistique. Pourtant, le comportement de Rabelais envers le langage proverbial n'est pas unilatéral. Il n'accumule pas les formes figées dans le seul but de les briser, mais il tire profit de la duplicité et de l'équivoque qui naissent de la confrontation de l'usage commun à l'usage personnel. Ainsi, les idiomatismes donnent ressort à la créativité littéraire de Rabelais.

2. L'abondance alimentaire dans les expressions proverbiales

Dans notre analyse des expressions proverbiales, du régime « maigre » nous passons à l'abondance alimentaire. Dans l'exemple suivant, Rabelais exploite l'interaction du sens figuré conventionnel et du sens propre, attribué par lui. L'expression *carrelure de ventre* désigne « réfection, repas, se faire une carrelure de ventre signifie manger beaucoup » (Le Roux 1787 : I, 96, II, 275, aussi Furetière 1998). Elle était courante au XVI^e siècle (Giordani 1998 : 999-1000). On atteste son utilisation métaphorique dans le reproche fait par Panurge à Raminagrobis qui n'a pas voulu léguer aux Frères Prêcheurs et Mendians :

Pour quoy par testament ne leurs ordonnoit il au moins quelques bribes, quelque bouffaige, quelque carrelure de ventre, aux pauvres gens qui n'ont que leur vie en ce monde? (*T.L.*, 23, p. 421).

L'application de l'expression dans l'épisode des frères Fredons est plus complexe. Rabelais fait une description plaisante du corps et des vêtements des moines. Comme la formule désigne un repas copieux, on peut facilement y voir la critique de la glotonnerie des moines. Mais ce qui nous intéresse surtout est sa manipulation par l'auteur. La règle des frères Fredons leur impose d'être habillés :

[...] en brusleurs de maisons excepté qu'ainsi que les couvreurs de maisons en Anjou ont les genoux contrepointez, ainsi avoient ils les ventres carrelez, et estoient les carreleurs de ventre en grande reputation parmy eux (*C.L.*, 26, p. 88).

Rabelais développe la formule *carrelure de ventre* tout au long de la phrase, en employant les dérivés de *carrelure* comme *carrelez* et *carreleurs*. La *carrelure* est, au sens propre, une pièce de cuir destinée entre autre à fabriquer les semelles. Ce substantif est utilisé en ce sens dans la description de l'habillement de Gargantua :

Pour la quarrelure de ses souliers furent employez onze cens peaulx de vache brune, taillée à queues de merluz (*G.*, 8, p. 26).

Le verbe *carreler* signifie également « garnir de semelles », mais aussi « remplir » (Huchon 1994 : n. 8, p. 1653). Rabelais renforce l'équivocité sémantique par la comparaison des frères Fredons aux couvreurs de maison en Anjou qui ont des genoux *contrepointez*, (garnis d'un rembourrage) tandis que les moines ont leur ventre *carrelez*. Le parallélisme est mis en valeur par l'allitération de *c*, *carrelez* / *contrepointez* et *carreleurs* /

couvreurs et les parties finales en *ez* et *eurs*. L'auteur crée ainsi l'impression qu'il s'agit de vrais métiers. La précision géographique souligne la réalité de l'usage. Toutefois le sens figuré n'est pas complètement évacué, et c'est le maintien du sens figuré et du sens littéral qui engendre le comique. Du ressemelage des chaussures on passe aisément à la réparation des estomacs quant aux dommages causés par la faim. Rabelais se sert de son imagination qu'il pousse à l'extrême. Sa fantaisie souligne le visuel et le concret, en matérialisant l'expression. Il oppose son acception commune à l'originalité du nouvel emploi. Cette imagination débordante donne à son oeuvre un caractère burlesque.

Le détournement du sens habituel, qui sert au jeu verbal, n'est pas toujours appliqué aux formules. Le synonyme de *carrelure de ventre*, *l'estomac pavé* est utilisé dans son sens commun. Cela s'explique peut-être par le fait que c'est Frère Jean qui l'emploie. Dans la plupart des cas, à la différence de Panurge et du narrateur, il ne délexicalise pas les expressions figées, en restant fidèle à la tradition populaire. Dans sa bouche, les expressions concernant l'alimentation reflètent la dimension festive de l'abondance, le caractère triomphant et joyeux. En participant au banquet de Grangousier, il déclare :

Je avoys souppé. Mais pour ce ne mangeray je point moins. Car j'ai un estomac pavé, creux comme la botte saint Benoist, toujours ouvert comme la gibbessiere d'un avocat (*G.*, 39, p.107).

Cette métaphore populaire et proverbiale désigne un appétit insatiable et un estomac toujours prêt à engloutir la nourriture. Furetière la mentionne sous la forme de *gosier pavé* : « on dit proverbialement, qu'un homme à le gosier pavé, quand il mange des viandes fort chaudes sans se brusler » (1998 : s.v. « gosier »). Oudin la définit comme « manger fort chaud et manger beaucoup » (1971 : 252). Pour le *FEW* elle signifie : « manger ou boire extrêmement chaud ; faire un grand usage d'épices, de liqueurs fortes » (VIII, 81a). Giordani l'atteste chez Adrien de Monluc dans la *Comédie des Proverbes*, publiée en 1645 (1998 : 998).

L'abondance alimentaire pousse à l'abondance verbale. Pour traiter des aliments et de l'appétit, Rabelais utilise un langage proverbial très varié. Le personnage de Frère Jean convient le mieux à leur application. Revenant émerveillé des cuisines du roi Panigon, le moine proclame :

Vive le noble Panigon. Par la mort beuf il rue en cuisine. J'en viens, tout y va par escuelles (*Q.l.*, 10, p. 561).

La locution proverbiale *ruer en cuisine* se rencontre dans les *Propos Rustiques* de du Fail, publiés en 1547 (Giordani 1998 : 474). Elle est mentionné par Cotgrave et plus tard par

Oudin : « Ruer bien en cuisine, c'est manger fort bien » (1998 ; 1971 : 490). Le verbe *ruer*, pris en son sens médiéval de « projeter violemment » (FEW, X, 600b), suggère en effet l'agitation, le bouleversement que provoque un grand mangeur dans l'organisation de la cuisine ou dans les apprêts pour un grand repas. Ainsi, dans les propos de frère Jean, l'expression signifie que le bon roi Panigon met ses cuisines sens dessus dessous afin de bien traiter ses hôtes.

Il fait ajouter que le royaume du roi Panigon est assimilé au Pays de Cocagne, pays de l'abondance alimentaire. En effet, dans l'ouvrage de Pietro Piccioli, intitulé *La Nova Cuccagna* et publié en 1668, nous rencontrons un Panigon roi de Cocagne (1888 : 409). En outre, dans une estampe lyonnaise, datée de 1560, les « Panignons » désignent les habitants du pays, qui s'identifie à celui de la Cocagne (Huon 1953 : 222). Le critique en conclut qu'à Lyon, au temps de Rabelais, au contact des Italiens, on appelait *Panigon* un « grand mangeur » et que, lorsqu'on parlait du pays de Cocagne, on disait : « le pays des Panignons » ou « le royaume panigonnois » (*ibid.* : 220). En effet, Oudin, dans ses *Recherches italiennes et françaises* cite le terme *panicane* qui désigne un « gros mangeur » (1643 : 561). La variante *panigone* est un régionalisme du Nord de l'Italie. Par exemple, en dialecte de Bologne on trouve *panigàn* (Battaglia 1984 : XII, 484). Ainsi, Rabelais a probablement emprunté le mot *Panigon* à la tradition populaire italienne et lyonnaise. Le rapprochement entre le pays du roi Panigon et le pays de Cocagne est renforcé par le nom de l'île, *Cheli*, qui dérive peut-être de l'hébreu *salî*, « rôti » (Huchon 1994 : 1513, n. 2). Par ailleurs, l'île est définie comme « grande, fertile, riche » (*Q.l.*, 10, p. 560).

L'expression proverbiale *aller par escuelles* met également en valeur la profusion de nourriture dans le pays du roi Panigon. Puisqu'une écuelle contenait le plus souvent la part de deux convives, « aller par écuelles, c'était distribuer une écuelle à chaque personne, c'est-à-dire lui servir une double portion » (Sainéan 1922-23 : I, 409 ; FEW, XI, 351a). En effet, Oudin commente l'expression de la façon suivante : « Tout y va par écuelle. On y dépense largement » (1971 : 194). De même, à la variante *mettre tout par écuelles*, Furetière donne le sens de « faire grande débauche, manger tout ce qu'on trouve » (1998). Au début du XIII^e siècle, on trouve déjà *tout y va, y vole par escuelles*, qui signifie « tout est dépensé en mangailles » (Ray 1993 : 307). Sainéan atteste également cette expression à la fin du XIV^e siècle dans *l'Amant rendu Cordelier* (*ibid.*).

Le parler et la culture populaires, dont frère Jean est porteur, s'opposent nettement à l'étiquette de la cour. Le moine évite de participer au cérémonial, en lui préférant la cuisine. Au reproche de Pantagruel, il répond par la critique des manières raffinées de la cour :

Corps de galline... j'en sçay mieulx l'usaige et ceremonies, que de tant chiabrener avecques ces femmes, magny, magna, chiabena, reverence, double, reprinze, l'accolade, la fressurade, baise la main de vostre mercy, de vostre maiesta, vous soyez (*Q.L.*, 10, p. 561).

Frère Jean fait une satire des italianismes du langage et des comportements de politesse, introduits à la cour par l'entourage de Catherine de Médicis, par exemple *vostre maiesta*. Quant au terme *fressurade*, « autour de la fressure », il est probablement formé par Rabelais sur *fressure*, « gros viscères d'un animal » (*TLF* ; *FEW*, III, 814b), d'après *acolade*, « embrassade en mettant les bras autour du cou » (*TLF*), emprunté au provençal *acolada*¹. Ce néologisme pourrait être une parodie de l'italien *suiscerato*, « esventé, tres affectionné » et *suisceratissimo*, « qui aime comme ses entrailles ou comme ses petits boyaux » (Oudin 1643 : 840). La critique de la politesse obséquieuse à l'italienne se lit également dans l'expression *baiser la main*, dont se moquera plus tard Henri Estienne (1883 : I, 260). Le ridicule n'est pas dans le baiser, mais dans son abus et dans l'emphase. En maint passage de ses *Deux dialogues du nouveau langage François, italianizé, et autrement deguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, Estienne critique l'exagération dans les marques de politesse, par exemple :

Au lieu qu'on eust trouvé estrange et de mauvaise grace de faire de reverences les uns aux autres, approchantes d'une adoration, maintenant cela est ordinaire et trouvé de bonne grace, voire jusques à baiser la cuisse et le genou (1883 : I, p. 213).

Les remarques de Frère Jean sur la courtoisie affectée des habitants de l'île montrent bien l'opposition entre la culture populaire française et la culture importée des nobles. Les mots *reverence*, *double*, *reprinze* correspondent au pas de danse. Or, Davis remarque que depuis le XV^e siècle déjà, les danses de la cour et les danses populaires ont pris des chemins divergents. Leur différence se fait surtout sentir au milieu du XVI^e siècle, lorsque la solennité des danses de la cour contraste avec la vivacité des danses paysannes (1979 : 382). L'opposition entre la spontanéité, la simplicité populaires et l'artificialité, la complexité de la cour se poursuit à la fin du chapitre, quand Frère Jean invite à retourner à la cuisine :

pourquoy plus toust ne transportons nous nos humanitez en belle cuisine de Dieu? Et là ne consyderons le branlement des broches, l'harmonie des contrehastiers, la position des lardons, la temperature des potaiges, les preparatifz du dessert, l'ordre du service du vin? (*ibid.*, p. 562).

¹Le terme *acolade* est pour la première fois attesté en 1546 chez Palmerin d'Olive (*TLF*). Il s'emploie à propos des cérémonies officielles (Ray : 797). En italien *accollata* désigne «il colpo che viniva dato col piatto della spada sul collo dello scudiero per cosacrarlo cavaliere ». Le terme italien est un emprunt au provençal *acolada* (Battaglia 1961 : I, 90).

Les substantifs *branlement* et *branle* désignent au XVI^e siècle le mouvement de la danse (Huguet : 2004). Frère Jean transpose ainsi la danse sur le plan des ustensiles de cuisine. De la transplantation du mot dans un domaine qui ne lui appartient pas résulte un effet comique (Tetel 1964 : 122). En outre, une telle opération a une signification rabaissante et régénérante au sens bakhtinien. L'étiquette de la cour, qui dénature les rapports humains, est ramenée à la dimension matérielle qui n'est pas altérée par l'artifice. Dans ce milieu, où la communication est entravée par les comportements de politesse et les italianismes, et qui est réservé à une élite, s'oppose la culture populaire, qui est ouverte à tout le monde et où la communication est réalisée par le partage des aliments et le langage commun. Or, le caractère commun du langage se manifeste surtout dans le fond collectif de l'énoncé proverbial. D'ailleurs, les expressions qui soulignent l'abondance alimentaire se rattachent au banquet qui unit la parole à la matière. La langue acquiert une consistance, grâce à la simplicité, au lien à la matière et au caractère populaire de l'énoncé proverbial.

Si la danse solennelle de la cour contraste avec un bon repas sans étiquette, la danse villageoise est liée aux plaisirs de la table. Comme en témoigne Sainéan « encore aujourd'hui, dans les fêtes villageoises on danse en sortant de la table » (1922-23 : I, 217). On retrouve un proverbe qui lie l'alimentation et la danse dans *Gargantua*. Alors que Picrochole, retranché dans la forteresse de La Roche-Clermault, ne se doute pas qu'il faut s'approvisionner de nourriture pour soutenir un siège, Toucquedillon lui adresse des remontrances :

- Nous, dist Picrochole, n'aurons, que trop mangeailles Sommes nous icy pour manger ou pour batailler?
- Pour batailler vraiment dist Toucquedillon. Mais de la panse vient la danse. Et ou faim regne : force exule (*G.*, 32, p. 91).

Au sens littéral ce proverbe veut dire qu'on ne danse pas le ventre vide, mais le plus souvent, il établit un rapport entre la nourriture et une activité en général. Il est très largement répandu au XV^e et XVI^e siècles (Sainéan, *ibid.* ; *FEW*, VII, 566a)². Dans le cas présent, Toucquedillon l'emploie pour signifier à son maître qu'un soldat affamé perd tout courage et énergie. L'utilisation du proverbe est ici traditionnelle. Ce dernier est évoqué pour servir d'autorité. Toutefois, Rabelais ne se limite pas seulement à le citer mais le fait suivre d'un autre : *ou faim regne, force exule*. Cette addition respecte les caractéristiques formelles des proverbes et renforce l'idée du proverbe commun. Dans le premier, les

² Dans les *Prémices*, Henrie Estienne commente ce proverbe, en le rapprochant de l'adage latin *Sine Cerere et Baccho friget Venus* (Boudou, Bénédicte, « Proverbes et formules gnomiques chez Henri Estienne : de l'histoire à la poésie », *Seizième Siècle*, n. 1, 2005, p.170).

termes *panse* et *danse* soutiennent l'idée de relation, qui est renforcée par leur aspect formel similaire. Dans le deuxième, les termes, également monosyllabiques, *faim* et *force* sont en opposition, soulignée par l'allitération en *f*.

3. Le domaine de la nourriture et le domaine du sexe

Le discours proverbial concernant l'alimentation ne se limite pas au domaine de la nourriture. La grande place qu'occupe l'alimentation dans la culture populaire fait qu'elle est une sorte de plaque tournante, qui établit des liaisons entre les divers ordres des choses. L'alimentation, à la fois plaisir et fonction de reproduction du corps humain, est liée par le discours proverbial aux autres plaisirs, aux autres fonctions de reproduction du corps, par exemple au sexe. Comme attestent Loux et Richard, les proverbes n'y font pas d'allusion directe. Cependant, de façon implicite, la sexualité apparaît très souvent dans les proverbes (Loux et Richard 1978 : 33). Le passage par la métaphore alimentaire permet ainsi une certaine discrétion. En outre, la relation entre alimentation et sexualité, entre désir de nourriture et désir sexuel renvoie à des réflexions d'allure très moderne sur la sublimation d'un désir par un autre, où la pulsion se satisfait sans refoulement, mais en changeant de but (Haddad 1998 : 46-47). En tout cas, la liaison entre l'alimentation et l'acte sexuel se voit clairement dans l'oeuvre rabelaisienne. Ce sont surtout Panurge et frère Jean, les plus grands utilisateurs de proverbes et d'expressions proverbiales en général, qui suggèrent une signification grivoise par le moyen des métaphores alimentaires.

A titre d'exemple on peut citer l'expression *frotter son lard* qui établit une relation entre la graisse humaine et celles des animaux. L'image grotesque de l'univers mangé-mangeur a été traitée par Bakhtine dans l'exemple des tripes (1970 : 222). Le substantif *lard* renvoie directement à la graisse des porcs, mais le verbe *frotter* fait penser au contact physique entre deux corps humains pendant l'acte sexuel. La liaison entre la graisse et la sexualité s'explique par la période du Carnaval, où la vie sexuelle et la consommation de la viande et de la graisse animale sont autorisées. Ainsi l'expression renvoie au temps joyeux. Elle est employée par les deux personnages. Panurge conclut par elle le discours qu'il tient à la dame parisienne :

O dieux et deesses celestes, que heureux sera celluy à qui ferez cette grace de ceste cy accoller, de la baiser et de frotter son lart avecques elle (P. 1532, 14, p. 81 ; P. 1542, 21, p. 292-293).

Des deux Ennasins qui se saluent respectivement des noms de *ma maigre* et *mon marsouin*, frère Jean dit à son tour :

Ceux là... doibvroient bien sentir leur marée, quand ensemble se sont frottez leur lard (Q.I., 9, p. 557).

Et c'est peut-être à la même formule que fait allusion un autre couple de l'Isle des Alliances :

L'un une autre nommoit sa couane, elle l'appeloit son lard (*ibid.*, p. 558).

Le Roux définit cette expression de la façon suivante : « Se froter au lard d'une fille. En jouir » (1787 : I, 283 ; *FEW*, V, 189b ; Duneton 1990 : 199). De même, pour Oudin elle signifie : « faire l'acte venerien » (1971 : 297). On la rencontre souvent chez les auteurs du XVI^e siècle, par exemple chez Du Fail, dans les *Propos Rustiques*, et chez Bouchet dans les *Sérées* (Sainéan 1922-23 : II, 304 ; Le Roux de Lincy 1859 : II, 200). L'emploi de l'expression dans *Pantagruel* de 1532 est donc un des premiers dans la littérature.

Nous avons déjà observé que le discours de Panurge est d'une grande mobilité et interdit des significations définitives. Il se distingue également par son goût pour les gauloiseries. Plusieurs termes employés par ce personnage sont susceptibles d'être infléchis dans un sens obscène. L'expression suivante, à la portée générale, reçoit dans sa bouche une signification grivoise :

[...] ne me sera corival ce beau Juppin, et ja ne saulsera son pain en ma soupe quand ensemble serions à table (*T.l.*, 12, p. 386).

Les « sors virgilianes » ont prédit à Panurge qu'il ne serait pas admis à la table du dieu ni au lit de la déesse. Alors que Pantagruel interprète la prophétie dans un sens défavorable, Panurge, connu pour son habileté verbale, détourne le sens à son avantage. Il se félicite d'être préservé de la présence de Jupiter et de la dangereuse intimité que celui-ci pourrait entretenir avec sa femme. La formule traduit ainsi ce fâcheux partage. D'après Cotgrave, « il ne saucera pas son pain dans ma soupe » signifie « He shall have nothing to do with me » (1611 : 1998). Selon cette interprétation, l'image convient à toute espèce de relation. Panurge, pourtant, en donne un sens précis. L'action de tremper le pain dans la soupe fait allusion aux relations sexuelles. Giordani n'atteste pas cette expression au temps de Rabelais, mais elle en trouve d'autres, qui emploient métaphoriquement des récipients, destinés à recevoir un aliment liquide et dans lesquels on trempe un ustensile ou un morceau de pain (1998 : 374-375). Le Roux signale aussi une métaphore de la même nature : « Boire dans le même pot. Manière de parler figurée, pour dire coucher à plusieurs avec la même femme » (1787 : I, 59). Ainsi, par la voix de Panurge, Rabelais donne une connotation grivoise en s'inspirant des usages analogues de métaphores alimentaires à son époque.

Frère Jean est aussi le personnage qui se plaît à suggérer des allusions obscènes. Dans l'épisode des frères Fredons, Panurge utilise l'expression *faire d'une cerise trois morceaux*, en l'appliquant à la sobriété verbale d'un des moines :

[...] il ne rend que monosyllabes. Je croy qu'il feroit d'une cerize trois morceaux (*C.l.*, 27, p. 796).

Frère Jean lui réplique :

Corbieu... ainsi ne parle il mie avec ses garses, il y est bien polysyllabe : vous parlez de troiz morceaux d'une cerise, par saint gris je jurerois, que d'une espale de mouton il ne feroit que deux morceaux, et d'une quarte de vin qu'un traict. Voyez comment il est hallebrené (*ibid.*).

Cette locution populaire est expliquée par Le Roux de Lincy : « faire trois morceaux d'une cerise c'est affecter de paraître sobre et de manger que par petites bouchées » (1859 : I, 61). Le *FEW* lui donne le sens de « faire la petite bouche » (II/1, 598b-599a). Elle est antérieure à Rabelais (*Menus Propos*, fin XV^e s., *ibid.*, I, 317). Au début de la phrase, frère Jean reprend l'application de Panurge, en opposant *monosyllabes* à *polysyllabe*, pour transférer ensuite l'expression du plan langagier au plan sexuel. Il développe la formule par la métaphore de sa propre création qui effectue un renversement de la sobriété en glotonnerie et ivrognerie. Une petite cerise est remplacée par une épaule de mouton et un quart de muid de vin. Ainsi, par la voix de ses personnages, Rabelais ploie dans le sens licencieux la matière proverbiale, qui le permet par sa souplesse.

L'exemple le plus marquant du transfert de la sexualité au plan alimentaire est constitué par un des couples de l'île des Alliances. Dans cet épisode, Rabelais met les proverbes au service de la fiction. L'épisode est entièrement fondé sur leur concrétisation. Les parentés et les alliances procèdent des relations entre deux termes qu'établit le langage proverbial. Ce qui nous intéresse est la liaison entre les poires et le fromage que souligne le proverbe médiéval : « Oncques Deus ne fist tel mariage comme de poires et de fromage » (Morawski 1925 : n°1443). Au Moyen Age et à la Renaissance, le dessert se composait généralement du fromage et des fruits, parmi lesquelles la poire occupait une place de choix (Giordani 1998 : 328-329 ; Rey 1993 : 647 ; Duneton 1990 : 145, 158). En dehors des menus d'apparat, poires et fromages constituaient la fin du repas rustique : « Fromage, poire et pain, repas de vilain » (Le Roux 1787 : I, 282). Les proverbes témoignent souvent de l'importance de l'association des éléments pour la digestion (Loux et Richard 1979 : 70-71). En outre, comme le souligne Rivière, « les normes d'ingestion renvoient [...] à une sorte de diététique d'essence quasi mythologique, dans la mesure où certains aliments sont porteurs d'une forte signification » (1982 : 212). Ainsi, tout se passe comme si la digestion

était devenue le lieu d'un affrontement entre l'élément féminin que représente la poire, étant du genre féminin et évoquant la douceur, et l'élément masculin, le fromage, du genre masculin, qui apporte au corps force physique (*ibid.*, « poire », 203, « fromage », 208). Rabelais exploite ce symbolisme des aliments et le mot « mariage » du proverbe, qu'il prend à la lettre pour créer une scène de l'épisode :

[...] nous presens feut faict un joyeulx mariage, d'une poyre femme bien galliarde, comme nous sembloit, toutesfoys ceulx qui en avoient tasté, la disoient estre mollasse, avecques un jeune fromaige à poil follet un peu rougeastre... Encores dict on en nostre pays de vache, qu'il ne feut oncques tel mariage, qu'est de la poyre et du fromaige (*Q.l.*, 9, p. 559).

L'auteur ne cache pas sa source, mais en revanche souligne son usage dans son pays natal. Les aliments, mis en relation par le proverbe, deviennent dans le texte des êtres vivants. En ce qui concerne le « marié », Rabelais joue sur le double sens de l'adjectif *jeune* qui peut être attribué à l'âge humain aussi bien qu'à la fermentation du fromage. Tandis que, dans la description de la « mariée », l'auteur exploite l'équivocité du verbe *taster* et de l'adjectif *mollasse*, qu'il emprunte probablement à l'italien *molaccio* (*Le Petit Robert* 1992 : 1426 ; le *TLF* 1988 : 11, 975 préfère la dérivation de *mou* avec le suffixe *-asse*). On peut les utiliser pour parler d'une poire trop mûre et d'une femme à la chair molle. D'ailleurs, l'opposition avec *galliarde* suggère une connotation licencieuse.

Dans cet exemple, comme dans les exemples précédents, nous pouvons constater combien Rabelais est redevable au langage proverbial pour la construction des épisodes. L'écriture n'est pas son propre générateur, mais elle s'effectue dans le dialogue que l'écrivain établit avec le fond commun proverbial. Les proverbes et les expressions proverbiales concernant la nourriture et, par extension, la sexualité font participer la langue à l'épaisseur et à la densité de la matière. Il faut toutefois souligner la grande originalité de leur emploi dans l'oeuvre rabelaisienne. Ce rapport avec le monde du réel est mis en valeur par leur utilisation littérale. La prise à la lettre dégénéralise la formule et la fait redevenir un élément de détail dans l'univers du distinct. En outre, ce procédé est mis au service de la création littéraire. Rabelais met en scène les proverbes, il fait de ces termes des personnages. Le langage proverbial dans son oeuvre devient ainsi une matière vivante, visuelle et palpable.

III. La portée critique du discours proverbial

1. Le régime alimentaire des moines

Le discours proverbial concernant le vin et la nourriture possède une portée critique considérable dans l'oeuvre rabelaisienne. Sa sagesse et son langage, d'origine populaire, s'opposent aux formes de culture contestées par l'auteur. La satire des ordres monastiques occupe une grande place dans les romans de Rabelais. L'importance du monde matériel, exprimée par les proverbes et soutenue par l'auteur, contraste avec la position officielle de l'Eglise. Par ailleurs, les membres du clergé sont connus pour leur glotonnerie et ivrognerie. Rabelais dénonce la fausseté de l'austérité, l'attitude hypocrite, en insistant sur le décalage entre les préceptes de modération et la vie réelle des moines. Par exemple, un des médecins de l'île de la Quinte guérit des malades étiques et émaciés « sans aultre médicament. Seulement les rendant moynes par trois mois. Et m'affermoit que si en estat Monachal ils n'engraissoient, ne par art, ne par nature jamais n'engresseroient » (*C.I.*, 20, p. 772).

La locution proverbiale *faire trembler le lard au charnier* contient également une critique implicite de l'avidité et de la goinfrerie des moines. Dans l'épisode des cloches de Notre-Dame dérobées par Gargantua, un moine veut s'en emparer :

Ce pendent vint un commandateur jambonnier de saint Antoine pour faire sa queste suille : lequel pour se faire entendre de loing, et faire trembler le lard au charnier, les voulut emporter furtivement (*G.*, 17, p. 49).

Les moines de l'ordre de saint Antoine étaient spécialisés dans la guérison des porcs malades (Huchon 1994 : 1108, n. 4). C'est pourquoi ils allaient dans les maisons, afin de recevoir en nature la rétribution de leurs soins : un morceau de lard ou de jambon (Lefranc 1912-1931 : I, 162, n. 55). Leur passage faisait une brèche notable dans les réserves de charcuterie. Dès que retentissait la clochette annonçant leur venue, on disait donc par plaisanterie que le porc salé se mettait à trembler de peur dans le pot où il était conservé. Selon Clouzot, le *charnier* est un terme régional d'Anjou et du Berry pour désigner un récipient destiné aux salaisons (Lefranc 1912-1931 : I, 162, n. 52). Le *FEW* atteste le mot *charnier* en ancien français au sens de « endroit où on garde les viandes salées », en angevin, en poitevin et en saintongeais au sens de « pot ou baril dans lequel on conserve la viande » (II/1, 382b). En ce qui concerne le terme *lard*, le dictionnaire enregistre le sens de « porc tué » en français du XVI^e siècle et il mentionne également l'emploi régional du mot

dans le Morvan au sens de « porc dans le saloir » (V, 190a). Quant à l'expression *faire trembler le lard au charnier*, elle se trouve chez Du Fail dans les *Contes d'Eutrapel* (Sainéan 1922-23 : I, 411). Elle est également mentionnée par Oudin, pour qui elle signifie « être grand mangeur » (1971 : 297). L'expression est employée dans cette acception en 1604 par Audiguier dans *La Philosophie soldade* (Baldinger 2001 : 161).

Dans sa critique de la vie monacale, à côté de l'abus de la nourriture, Rabelais dénonce la rigueur des restrictions alimentaires, imposées aux moines. L'épisode des frères Fredons propose une vision satirique des moines à travers la description de leur régime alimentaire. Ce régime, imposé par la règle de l'ordre, est ridiculisé au moyen de l'expression proverbiale *moutarde après disner* :

[...] ils (frères Fredons) commençoient leur repas, par fourmage, et *l'achevoient par moutarde* et laictue, comme tersmoigne Martial [...] En fin on leur presentoit à chascun d'eux *une platelée de moutarde*, et estoient servis de *moutarde après disner* [...] Au dimanche ils mangeoient [...] mousterde pour l'issue [...] Au jeudy [...] *moutarde eternelle parmy* (C.I., 26, p. 791).

L'auteur insiste beaucoup sur la moutarde dans le régime des frères Fredons. La moutarde abonde dans le menu et le mot *platelée* « platée » le souligne. Elle est servie à la fin du repas, comme dessert, *pour l'issue*. Rabelais attribue plaisamment cet usage aux Anciens, dont témoigne Martial, tandis que le poète ne parle que de laitue (*Epigrammes*, XIII, XIV). La moutarde sert de condiment, elle accompagne le repas, mais on ne la mange pas toute seule au dessert, parce qu'elle a un goût trop fort. Rabelais prend l'expression au pied de la lettre, mais le sens d'importunité, d'inutilité n'est pas complètement évacué. Pour Le Roux elle signifie : « quand une chose vient lorsque l'on n'en a plus que faire, on dit que c'est de la moutarde après-dinée » (1787 : I, 194). De même, Oudin : « une chose hors de temps » (1971 : 363). Godefroy l'atteste chez Gaspard de Tavannes (1509-1573) dans les *Mémoires de Messire Gaspard de Saulx* (2002 : v.s. « moutarde »). En prenant l'expression au sens propre, tout en gardant la connotation de l'absurdité, Rabelais montre comment les moines altèrent le rapport de l'homme avec le monde matériel.

2. La satire de la culture scolastique

La portée critique du discours proverbial est également à souligner dans la satire de la culture scolastique. L'expression populaire *qu'onques puis ne fourneasmes nous* s'oppose au latin scolastique, évoqué par les ouvrages cités dans l'épisode des professeurs-sophistes du jeune Gargantua :

Après en eut un aultre vieux tousseux, nommé Jobelin bridé, qui lui leugt Hugutio, Hebrard, Grecisme, le doctrinal, les pars... Et quelques autres de semblable farine, à la lecture desquelz il devient aussi saige qu'onques puis ne fourneasmes nous (*G.*, 14, p. 43).

La locution était proverbiale et s'employait pour tourner en dérision un prétendu savoir (Sainéan 1922-23 : I 397). Elle convient bien au contexte, car elle traduit le mépris de Rabelais humaniste pour les traités de morale et de grammaire dont le « vieux tousseux » encombre inutilement l'esprit de son élève. Son caractère populaire est relevé par le verbe *fournier* pour *enfourner* d'origine poitevine (Sainéan 1922-23 : II, 164 ; *FEW*, III, 905a).

Par ailleurs, l'alliance de la culture populaire et de la culture humaniste contre la culture scolastique est soulignée par l'emploi de l'expression, qui dérive de l'adage d'Erasmus « *Nostrae farinae. Ejusdem farinae. Dicuntur inter quos est indiscreta similitudo* » (III, V, 44). La formule *de la mesme farine* est employée par Ronsard et sa variante, qui se trouve chez Rabelais, par Du Fail (Ray 1993 : 352). Les deux expressions ont une valeur péjorative (*ibid.*). *De semblable farine* et *qu'onques puis ne fourneasmes nous* appartiennent à la même thématique de la boulangerie et l'allitération de *f* souligne leur rapport. D'ailleurs, ce n'est pas le seul exemple du dialogue entre le savoir populaire et humaniste. Dans la lettre que Gargantua écrit à son fils, il évoque tout d'abord l'adage d'Erasmus : « selon le dict de Hesiodé, d'une chascune chose le commencement est la moytié du tout », et puis il éprouve le besoin de redoubler l'expression de sa pensée en recourant à un proverbe populaire : « et selon le proverbe commun, à l'enfourner on faict les pain cornuz » (*Q.l.*, 3, p. 544). Ce dernier est également emprunté à la technique de la boulangerie (*Proverbes Ruraux et Vulgaires*, XIII^e siècle, Giordani 1998 : 364 ; Nicot 1960 : 20 ; *FEW*, III, 905b). Ainsi, la sagesse antique, dont s'inspirent les humanistes, et la sagesse populaire peuvent se rejoindre. En retournant à la formule précédente, il faut remarquer qu'elle clôt le chapitre XIV de *Gargantua*. Cette position finale est significative. En traitant de *proverbium*, chez Quintilien, Zumthor signale que c'est en position finale qu'il prend le plus de relief et constitue en cette position la figure de l'*epiphonema*. Elle produit un effet conclusif, synthétisant et « provoque chez l'auditeur un mouvement du

sentiment, qui nuance rétrospectivement tout le discours, en même temps qu'il est nuancé par lui » (1973 : 321). Ainsi, la position finale de l'adage et de l'expression populaire renforce leur contraste avec la culture scolastique.

Un autre « vieux tousseux » ridiculisé par Rabelais est Janotus de Bragmardo, docteur de la faculté de théologie à la Sorbonne. Pour des raisons de prudence, l'auteur a supprimé tous les indices permettant de déduire qu'il appartenait à l'Université de Paris et a supprimé toutes les allusions directes, en remplaçant le terme *theologien* par *sophiste*. Dans l'épisode, Janotus a pour mission, au moyen d'une harangue, de persuader Gargantua de rendre les cloches dérobées. Cette harangue est une parodie de l'éloquence, du mode d'argumentation et du latin des théologiens. Rabelais introduit dans le texte le jargon des « sophistes » pour ridiculiser les scolastiques et leurs abus linguistiques. L'effet comique provient du mélange du français et du latin et de la déformation que subit ce dernier. En dénigrant la façon de parler de Janotus, Rabelais se sert également de la déformation du proverbe « Qui perd le bien perd le sens » (Le Roux de Lincy 1859 : II, 401) :

Car si nous perdons le piot nous perdons tout et sens et loy (*G.*, 19, p. 51).

Dans l'égarement de son esprit, le vieux « sophiste » transforme le sens moral du proverbe qui déclare que la ruine entraîne la folie, en un aphorisme d'ivrogne, qui affirme que du vin, *piot*, dépend la fortune (confusion homonymique avec *cens*, redevance féodale imposée par la *loy*) ou la raison, *sens*, et l'ordre social, *loy*. L'utilisation de la langue, que fait Janotus, est contraire au parler commun et l'altération du proverbe, lieu commun par excellence, le montre bien. Un autre proverbe, de création rabelaisienne, est employé par Janotus pour se débarrasser des remords de son mauvais usage du latin :

Ego occidi unum porcum, et ego habet bon vino. Mais de bon vin on ne peut faire mauvais latin (*ibid.*).

En effet, il utilise un latin particulièrement corrompu. Dans la première édition on pouvait lire *bonus vinum* (Huchon 1994 : n. 12, 1111). Ainsi, son discours montre le contraire de ce qu'affirme le proverbe, ou mieux une formule qui imite le style proverbial. L'abus du langage se traduit dans l'abus du vin. Ici, le vin révèle sa nature dangereuse qui peut mener l'homme à sa perte, comme pour le roi Anarche et son armée. Le vin a une nature ambivalente. Il est bénéfique pour les « gens de bien », l'exemple de Frère Jean et des géants nous le montre. D'ailleurs, le moine déclare : « jamais homme noble ne hayst le bon vin » (*G.*, 27, p. 78). En revanche, il se retourne contre les hypocrites, qui professent la

modération et sont en réalité des ivrognes. Janotus en fait partie. Gargantua et son entourage le font *boire theologalement* (G., 18, p. 50). Pour faire disparaître l'attaque trop directe contre les théologiens de la Sorbonne, Rabelais a remplacé par la suite *theologalement* par *rustrement*. A l'époque, cette expression était proverbiale et servait à critiquer les abus du vin par les théologiens (Giordani 1998 : 1243-45 ; Sainéan 1922-1923 : I, 368). L'adjectif *théologal* est attesté par le *FEW* en 1566 et plus tard chez Cotgrave. Il désigne « par plaisanterie, à Paris, le vin le meilleur et le plus capiteux ». Quant à l'adverbe *theologalement*, il signifie « par ironie, à la manière des théologiens » (XIII/1, 304a). Son emploi dans *Gargantua* de 1534 est probablement le premier emploi écrit.

Pendant que Janotus boit copieusement, comme l'indique l'expression, Gargantua et ses compagnons rendent les cloches. Ainsi, le vin sert à ridiculiser le vieux « sophiste », car la harangue devient inutile. De positivité joyeuse, la consommation du vin devient indice de dégénérescence de l'esprit et par conséquent de dérèglement du langage.

En revanche, un autre exemple de l'énoncé proverbial montre que Janotus se rend compte de ses incapacités intellectuelles et physiques. Il reconnaît que son temps est révolu et préfère une paisible retraite aux affrontements dialectiques :

Par mon ame, j'ay veu le temps que je faisoit diables de arguer. Mais de présent je ne fais plus que resver. Et ne me fault plus dorenavent, que bon vin, bon lict, le dos au feu, le ventre à table, et escuelle bien profonde (*ibid.*, p. 52).

L'expression *le dos au feu, le ventre à table* « se dit de ceux qui sont fort à leur aise en hiver » (Le Roux 1787 : I, 212), et apparaît dans la tradition bachique, par exemple chez Marot dans *Epigramme contre la peste* (Sainéan : 1922-1923 : I, n. 2, 410). Toutefois, au lieu de célébrer la vie et ses plaisirs, associée à la vieillesse, cette formule se teint d'une certaine amertume et montre que le vieillard est désormais retranché des activités du monde. D'ailleurs, Loux et Richard citent un proverbe similaire : « Si l'hiver est froid et cruel, tient ton ventre à table et ton dos au feu » (1979 : 104). En outre, ils soulignent dans d'autres proverbes l'importance du vin, de l'alimentation et de la chaleur pour les personnes âgées (*ibid.* 208-209). Quant à l'expression *mol lict et la profonde escuelle*, elle s'applique particulièrement aux vieillards (Giordani 1998 : 996-997). Janotus avoue par ses expressions qu'en réalité il a besoin de peu de choses, essentielles pour un vieillard. Il retrouve, ainsi, son vrai état et se débarrasse des prétentions rhétoriques. Cette prise de conscience est exprimée par le langage proverbial et non par le latin scolastique. La simplicité du langage reflète le retour à l'état naturel, ancré dans le monde matériel.

L'homme se révèle dans et à travers son langage, une reconversion de l'être se manifeste par ce changement de langue.

3. La critique du mauvais usage de la langue française, l'épisode de l'écolier limousin

Ainsi que Janotus, l'écolier limousin est ramené à sa nature originelle, dont il s'est éloigné, par le changement de la façon de parler. Le but de l'épisode, dans lequel Pantagruel rencontre l'écolier, est, comme dans la harangue de Janotus, de dénoncer les abus linguistiques et de défendre l'usage commun de la langue. L'origine de l'épisode est une attaque contre les écorcheurs du latin par Geoffroy Tory dans le *Champfleury*. L'auteur met en garde le lecteur contre les « écumeurs de latin », qui par pédantisme mêlent français et latin, bousculant les deux langues à la fois, pour n'obtenir finalement qu'un idiome incompréhensible. L'Escumeur de Latin est également personnage de sottie dès le XV^e siècle (Huchon 1994 : n. 8, 1258). Rabelais ridiculise le jargon de l'étudiant non seulement par l'abus du latin francisé, mais aussi par la juxtaposition du langage qui se veut savant et des actions vulgaires auxquelles ce langage se rapporte, par exemple la fréquentation des *lupanares*.

Ce qui nous intéresse dans cet épisode, c'est le contraste entre le langage prétentieux de l'écolier et la simplicité des répliques de Pantagruel. Le premier *dedaigne l'usance commun de parler*, tandis que le géant parle *selon le langage usité*. Ce dernier utilise en effet deux expressions proverbiales, telles que *pour tout potaige* et *escorcher le renard* :

Tu es Lymousin, pour tout potaige. Et tu veulx icy contrefaire le Parisien. [...] Lors le print à la gorge, luy disant. « Tu escorche le latin, par saint Jan je te feray escorcher le renard, car je te escorcheray tout vif » (*P*, 6, p. 234).

Il perce l'imposture du Limousin et la locution *pour tout potaige*, signifiant « tout et pour tout, rien de plus », ramène l'écolier à son vrai état. Elle est fréquente chez les écrivains du XV^e siècle (Sainéan 1922-1923 : I, 408 ; *FEW*, IX, 268a ; Rey 1993 : 658). Quand à la deuxième, son emploi est plus complexe. Le géant développe la formule *escorcher le renard* par les verbes *escorcher* qu'il applique métaphoriquement au latin et littéralement à l'écolier. La locution signifie « vomir, rendre gorge » (Le Roux 1787 : I, 223 ; II, 192) et s'associe bien avec le geste de Pantagruel, qui serre la gorge de l'écolier. D'ailleurs *escorcher* est très proche phonétiquement de *égorger*. L'origine de cette locution populaire et proverbiale est discutée. On invoque la ressemblance du bruit du vomissement et le glapissement du renard où la très forte odeur qu'exhale le renard, l'odeur qui devient

insoutenable lorsqu'on le dépouille et qui fait vomir (Cotgrave 1998 : « renard », « escorcher » ; Sainéan 1922-1923 : I, 387-388). Les deux associations sont évoquées dans le texte. En faisant écorcher le renard au Limousin, Pantagruel le fait crier comme un renard, crier en son patois, pour le punir des bruits incompréhensibles et désagréables qu'il a faits en « contrefesant le langaige François ». D'autre part, de la peur que lui fait le géant, l'écolier « conchioit toutes ses chausses », et Pantagruel se plaint de l'odeur nauséabonde : « tant il put » (*ibid.*).

De cette façon, le langage proverbial clair et riche de sens s'oppose à l'obscurité du jargon de l'écolier. Davis remarque que pour s'imposer comme une langue littéraire contre le latin de l'Eglise et de l'Université le français a dû s'assimiler certains énoncés proverbiaux et populaires (1979 : 380). Dans le Prologue du *Cinquième livre*, Rabelais s'insurge violemment contre les « rapetasseurs de vieilles ferrailles latines revendeurs de vieux mots latins tous moisés et incertains » et s'efforce de prouver que « notre langue vulgaire n'est tant vile, tant inepte, tant indigente et à mespriser qu'ils l'estiment » (p. 727). Ainsi se retrouve chez Rabelais le souci de se référer à la langue commune. Son caractère collectif est renforcé par le fond commun de l'énoncé proverbial.

En utilisant les expressions proverbiales, Pantagruel fait jeter le masque linguistique à l'écolier et le fait s'exprimer en son patois. Le géant constate avec satisfaction : « a ceste heure parle tu naturellement » (*ibid.*). Le qualificatif de « naturel » ne s'applique à l'époque qu'aux langues vernaculaires, par opposition au latin. La langue dite « naturelle » est celle qui ne s'apprend pas par les livres, mais se pratique oralement et sans étude. C'est une langue d'usage (Marrache-Gouraud 2003 : 23). Le « naturel » est étroitement lié au maternel et donc au lieu de la naissance. Or, l'écolier est originaire de Limoges, et pour lui son patois est sa langue maternelle. Ramené à sa nature originelle, l'écolier parle le dialecte du pays natal. Ainsi, même si le parler limousin de l'écolier n'est pas plus intelligible au lecteur que le parler latinisant, il n'a pas la même valeur. Le patois est la variation régionale de l'usage commun du parler, tandis que le jargon est un produit d'artifice des pédants, qui dénaturent le rapport du locuteur avec le langage. Le patois, propre au vrai état de l'écolier s'oppose ainsi à la culture et à la langue qui ne sont pas assimilés et lui restent étrangères. De cette manière, Rabelais défend le langage commun, tout en respectant les différences régionales et son oeuvre témoigne des ressources que peuvent fournir les dialectes pour enrichir la langue française. Comme nous l'avons vu, certains énoncés proverbiaux ont la forme dialectale. Le mérite du langage populaire est qu'il assure constamment sa signification par le fait qu'il est étroitement lié au monde du quotidien et

fournit ainsi un matériau simple, clair, dense, qui contraste avec la portée abstraite du langage des pédants.

IV. Le transfert du langage dans le registre matériel

1. L'acte verbal dans les expressions proverbiales

Un des traits caractéristiques du langage proverbial est son enracinement dans le concret. Pourtant, celui-ci ne se limite pas seulement à souligner l'importance de la vie corporelle de l'homme, mais renvoie également à d'autres domaines, notamment à la sphère de l'expression verbale, faisant ainsi par le procédé métaphorique le transfert du langage lui-même dans le registre matériel. La vie quotidienne fournit plusieurs comparaisons pour exprimer l'acte langagier. En particulier, le pot, récipient domestique à multiples usages, inspire plusieurs locutions. Certaines d'entre elles s'utilisent encore de nos jours, par exemple, *tourner autour du pot*. Elle signifie « ne pas faire franchement, estre irresolu, avoir de la peine à dire clairement une chose » (Oudin 1971 : 445). Quitard donne le sens de « user de circonlocutions oiseuses, au lieu de s'énoncer nettement », et pense que l'image est prise à l'art du potier (1968 : 606). D'autres commentateurs y voient plutôt une origine culinaire : « Celui qui tourne autour du pot (la marmite où cuit le dîner) espère avoir sa part de ce qu'il y a dedans, bien qu'il n'ose rien demander » (Giordani 1998 : 440). Pour le *FEW* l'expression désigne l'action d'« user de détours inutiles ». Il l'atteste dans l'édition de 1538 du *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne (IX, 264b). En effet, cette locution est usuelle au XVI^e siècle, par exemple chez Du Fail dans les *Propos Rustiques*, et chez Cholières dans les *Matinées* (Giordani *ibid.*). Elle est employée dans l'écrit à partir du milieu du XV^e siècle (Rey 1993 : 657).

Elle était très employée déjà au temps de Rabelais et, comme dirait Montaigne, « sa couleur s'est ternie par maniement trop ordinaire » (*Essais*, 5, 1268-69). Ainsi, Rabelais « lui apprend des mouvements inaccoutumés » (*Essais*, *ibid.*), en remplaçant le verbe tourner par *circumbilivaginer*, formé sur le modèle de *circumlocution*. Dans ce verbe de son invention, on distingue trois éléments : *circa*, « autour », *umbilicus*, « nombril » et *vagari*, « tourner », qui offre une allusion grivoise au mot *vagina* (Sainéan 1922-23 : II, 401). Cette expression est employée par Panurge, qui se plaît à infléchir les mots dans un sens obscène. D'ailleurs, le contexte s'y prête bien, parce que Hippothadée lui conseille sans détour de se marier, et Panurge, enchanté par cette franchise, s'exclame :

C'est parlé cela [...] gualantement, sans circumbilivaginer au tour du pot (*T.I.*, 30, p. 446).

Dans la locution *tourner autour du pot* rien ne précise la destination de l'objet. En revanche, la comparaison proverbiale *baveux comme un pot de moutarde* s'explique par la destination du pot. Elle a été relevée par Oudin au sens d' »un homme qui bave » et définie comme « fortement vulgaire » (1971 : 364). Le même sens est donné par Cotgrave (1998). L'emploi de Rabelais est pourtant différent. Il n'utilise pas cette expression pour souligner la grande quantité de bave, mais, par le procédé métonymique de l'effet pour la cause, il l'applique à celui qui parle trop. En effet, le *FEW* atteste le sens de « très bavard » au milieu du XVI^e siècle (VI/3, 273a). Chez Rabelais, l'expression est employée par Epistemon, lorsqu'il se moque du chroniqueur Enguerrand de Monstrelet, qui a longtemps disserté sur des faits sans importance :

Enguerrant leur tabellion plus baveux qu'un pot à moutarde (*T.l.*, 24, p. 425).

Ainsi, par l'emploi figuré de l'expression, Rabelais désigne le débordement verbal. Il faut remarquer, qu'en l'appliquant au chroniqueur, il transpose l'écrit dans le domaine de l'oral, car la salive, à laquelle fait référence l'expression, se produit dans la bouche de la personne qui parle et non qui écrit. Les expressions que nous allons analyser par la suite réfèrent aussi à un acte langagier et non pas à une production écrite. Cela s'explique facilement par le fait qu'elles-mêmes proviennent de l'oral. En effet, le langage proverbial est d'origine populaire et orale. L'expression « avoir la bouche fraîche » fait référence directe à l'organe impliqué dans l'acte verbal. Elle est appliquée par le maître d'hôtel du seigneur de Painensec à Gargantua, qui fait une démonstration de sa verve facétieuse :

[...] nous avons trouvé un causeur. Mosieur le jaseur dieu vous garde de mal, tant vous avez la bouche fraische (*G.*, 12, p. 38).

Huguet atteste cette expression chez Baïf et Marnix au sens d'« avoir parole facile, abondante, être beau parleur » (2004 : v.s. « bouche »). Elle apparaît également sous la forme de « avoir la gueule fraîche » pourvue de la signification « dire des paroles vives, plaisantes » (*Ibid.*, s.v. « gueule » ; *FEW*, XV/1, 173a). L'adjectif *fraische* fait allusion à l'air qui entre dans la bouche du parleur, en la rafraîchissant. Cependant, la cavité orale est ouverte non seulement quand on parle, mais aussi quand on mange. Ainsi, cette expression peut désigner un beau parleur aussi bien qu'un bon mangeur. La deuxième acception est signalée par Le Roux : « gueule fraîche [...] grand mangeur [...] Venir la gueule fraîche. Pour dire venir affamé, avec avidité, avec faim » (1787 : I, 312). La bouche est ainsi investie de deux rôles, qui sont strictement liés, elle sert à parler et à manger. Cette double

fonction instaure des relations entre l'acte verbal et le monde matériel. La complicité des mets et des mots définit un moment privilégié où la parole et les sens, bien plus que se tolérer mutuellement, s'enrichissent l'un l'autre. La bouche et aussi la gorge, étant les lieux conjoints de l'alimentation et de la parole, sont des organes qui montrent l'étroite solidarité des fonctions d'ingestion et d'expression. Par exemple, les noms des parents de Gargantua renvoient à cette partie fondamentale du corps dans l'œuvre rabelaisienne, en ce qu'elle constitue le lieu de passage des paroles, de la nourriture et du vin. En effet, Grandgousier dérive du nom du personnage des *Grandes croniques* Grant Gosier et Gargamelle du *gargamelo* ou *gargamela*, qui signifie « gosier, gorge » en provençal ancien et moderne (*FEW*, IV, 55b). Le nom de Gargantua lui-même commence par *garga* comme le mot occitan et renvoie aux organes d'ingestion. La gorge et la bouche sont les passages d'où sortent les paroles et où entrent la nourriture et le vin. Rabelais le met en relief, en parlant de l'effet altérant qu'exerce le pantagruélien qui serre *les conduicts* et donc empêche de parler et de manger :

[...] par le Pantagruelion on leurs oppiloit les conduicts, par les quelz sortent les bons motz, et entrent les bon morseaulx (*T.L.*, 51, p. 506).

D'ailleurs, la solidarité de la bouche mangeante et parlante réconcilie la tête et l'estomac. L'expression *pot au vin*, employée trois fois par Rabelais (*G.*, 9, p. 30 ; *P.*, 33, p. 335 ; *T.L.*, 8, p. 375) illustre la vision unitaire de la personne dans la tradition populaire. Les parties du corps telles que le cerveau et le tube digestif ne sont pas indépendantes, mais elles interagissent. Ainsi, les proverbes témoignent de l'influence du vin sur l'état d'âme et sur l'expression verbale (Rivière 1982 : 204). L'oeuvre de Rabelais est aussi l'exemple du lien étroit entre l'ivresse et la créativité verbale. En outre, ce qui frappe dans cette expression, qui assimile la tête au récipient destiné à contenir le vin, c'est le déclassement du haut (l'esprit) par le bas (le ventre) qui bouscule la hiérarchie des valeurs. Deux ordres conventionnellement séparés sont brouillés, mais cette séparation n'est pas caractéristique de la culture populaire qui s'exprime dans le langage proverbial. Au contraire, elle échappe au dualisme de l'âme et du corps, à l'antinomie du spirituel et du matériel. Comme le soulignent Loux et Richard, les relations entre le corps et l'esprit prédominent dans les énoncés proverbiaux (1982 : 19). D'ailleurs, il s'agit rarement d'une description anatomique, mais des rapports entre l'apparence extérieure et les qualités morales.

Par exemple, la grande bouche de Frère Jean désigne sa fonction, la parole abondante. Le personnage est décrit comme « bien fendu de gueule » (*G.*, 27, p. 78). Cette formule indique sûrement un trait de physionomie que mentionne Le Roux : « avoir la

gueule fendue jusqu'aux oreilles signifie avoir la bouche par trop grande » (1787 : I, 260), mais elle désigne surtout une caractéristique morale : puisque Frère Jean est *bien fendu de gueule*, il est en mesure de parler fort et beaucoup. Une image analogue, employée aujourd'hui, serait *avoir une grande gueule*. En utilisant les expressions qui se réfèrent à la *bouche* et à la *gueule*, Rabelais met l'accent sur la nature physiologique de l'énonciation. Ainsi la séparation de l'âme et du corps dans la réalisation de l'acte verbal est réduite par l'importance des organes naturels qui y participent. Le langage est un phénomène physiologique et non pas une émanation désincarnée de l'âme. De cette façon, la conception dualiste de l'acte verbal est remise en cause par le discours proverbial. Les activités intellectuelles et linguistiques se trouvent liées à l'activité physique, à laquelle participent les organes. Le corps et l'esprit s'associent dans la production de la parole.

Pourtant, cette relation est évidente dans le seul échange oral, qui mobilise l'ensemble de la personne. Tout en étant une production écrite, l'oeuvre rabelaisienne garde par bien des côtés les caractéristiques de l'oral. Ce sont surtout les prologues qui imitent la communication parlée. Le rapport qui s'établit entre le narrateur et le narrataire est celui des convives, qui parlent librement en buvant et en mangeant. Le modèle symposiaque, si nettement inscrit dans l'oeuvre rabelaisienne, conjure le rapport anonyme et distant de l'écrit, encore aggravé par la diffusion imprimée (Jeanneret 1984 : 35). Le récit se présente ainsi comme un acte oral dans un milieu concret. Si le discours peut feindre d'accompagner un repas, c'est qu'il participe des qualités de la parole.

Le texte se donne à écouter. Il ne se limite pas à reproduire une conversation, mais prétend engager lui-même un dialogue, comme si l'échange littéraire était un acte physique, le face-à-face de deux interlocuteurs. Le texte s'approprie ainsi les vertus de l'oral, à tel point que le lecteur entendrait parler l'auteur, comme s'il était présent, avec sa voix et ses gestes. De multiples indices marquent l'échange oral : joyeux discours autour de la table des géants, interpellations du narrateur (dans les prologues et au cours des récits, Rabelais s'adresse aux lecteurs comme aux buveurs et se présente comme un buveur-conteur). Ainsi, la parole assume un rôle privilégié, comme si l'écrit cherchait à s'échapper de lui-même, en inscrivant le modèle d'une parole spontanée en vertu de laquelle la lecture revêtirait les qualités d'une expérience sensorielle. Dans ce sens, Rabelais va à contre-courant de son époque, qui proclame la souveraineté de la chose écrite. Il le fait à la fois par le sujet traité et par le style qui le traite. Le langage proverbial, issu de la tradition orale, y joue un rôle fondamental.

Ce parti pris en faveur de l'oralité se retrouve aussi, comme nous l'avons vu, dans l'importance que Rabelais attribue aux organes qui servent à l'expression verbale.

Cependant, une des conditions nécessaires de la communication parlée est l'écoute. Ainsi, dans le prologue du *Quart livre*, Rabelais invite explicitement son auditoire à prêter attention à ses histoires, en soulignant de cette manière l'importance de l'ouïe :

Or en bonne santé touchez un bon coup, beuvez en trois, secouez dehait vos aureilles, et vous oyrez dire merveilles du noble et bon Pantagruel (*Q.l.*, *Prologue*, p. 535).

Rabelais introduit dans la prose écrite le style parlé, en se transformant et en transformant ses lecteurs en interlocuteurs. L'expression *secouer les aureilles* désigne également le geste de Ponocrates, qui, sur le navire immobilisé au large de Chaneph, s'apprête à poser une question à ses compagnons :

Ponocrates s'estant un peu frotté le front, et sescoué les aureilles demanda [...] (*Q.l.*, 63, p. 688).

Synonyme de désinvolture chez plusieurs auteurs et commentateurs (Furetière 1998 : s.v. « oreille » ; Le Roux 1787 : II, 106, 221), cette expression est chez Rabelais le prélude à un récit ou à une question, c'est-à-dire qu'elle paraît désigner l'effort intellectuel : la concentration d'esprit exigée du public par le narrateur dans le premier cas ; dans le deuxième, le sursaut de Ponocrates après la période de somnolence qui a engourdi sa pensée et la réflexion qu'il s'impose pour formuler sa question. Ainsi, dans les deux passages cités, le geste de secouer les oreilles, organes de l'ouïe, désigne la préparation à l'écoute d'autrui. Sans le respect mutuel des deux sujets, la conversation échoue, son circuit engage à la fois la bouche et l'oreille, l'affirmation du moi et la disponibilité de l'autre.

Comme nous le montrent les expressions proverbiales, l'acte de parole est envisagé comme un plaisir social et sensoriel, où le corps serait engagé, où le contact avec autrui se jouerait dans la circulation des voix, du vin et de la nourriture. La matérialité du discours, la réalité organique de l'énonciation et de l'audition sont mises en valeur par le cadre symposiaque. Produit par une bouche qui aime les sons et absorbé comme une nourriture ou du vin qui modifient l'être physique du récepteur, l'échange verbal est un événement global qui affecte toute la personne.

Cependant, Rabelais ne se limite pas à introduire les expressions proverbiales, qui enracinent l'acte verbal dans le concret, il les exploite dans son oeuvre pour la création des épisodes. Les passages les plus significatifs sont le séjour d'Alcofribas dans la bouche de Pantagruel et la découverte par les personnages des paroles gelées. Dans le premier, la bouche, sur laquelle, comme nous l'avons vu, est mis l'accent dans la communication,

devient l'objet d'une description détaillée. Elle est placée dans un contexte matériel et physique, mais elle est aussi la bouche linguistique et fictive. Elle constitue un monde complet, achevé, où apparaissent une géographie, une société et une économie. C'est le monde de la fiction linguistique, et pour le construire Rabelais fait l'utilisation littérale de la réplique traditionnelle « en votre gorge » à l'insulte « bran » (Huchon 1994 : n. 2, 1337). L'expression se trouve chez Guillaume Bouchet, dans les *Sérées*, publiées en 1585 (Giordani 1998 : 1011). En sortant de la bouche de Pantagruel, Alcofribas répond aux questions de son maître, désireux de savoir comment il a vécu durant tout ce temps :

- Voire mais ... où chioys tu?
- En vostre gorge monsieur, dis je (*P.*, 32, p. 333).

Prise au sens propre, la locution devient une défécation réaliste. Les paroles et les excréments sont ainsi associés, ils sont tous les deux produits du corps. Ce rapprochement ramène le langage sur le plan du concret.

2. Les propriétés sensibles du langage dans l'épisode des paroles gelées

La relation entre la parole et la matière est mise en valeur dans l'épisode des paroles gelées. L'expression suivante offre l'application du principe qu'on pourrait définir comme le « retour à l'envoyeur » : « on dit à celui qu'on veut menacer, qu'on lui fera rentrer les paroles dans la gorge. Quand on a quelque dessein de se venger de quelque parole choquante, qu'il aura dite » (Le Roux 1787 : II, 123 ; *FEW*, IV, 333a ; Furetière 1998). En effet, certaines « paroles gelées » possèdent la faculté de rebrousser chemin. Parmi les quelques poignées que Pantagruel jette sur le pont du bateau, on discerne :

Des parolles bien picquantes, des parolles sanglantes, les quelles le pillot nous disoit quelque foyz retourner on lieu duquel estoient proferées, mais c'estoit la guorge couppée (*Q.l.*, 56, p. 670).

Une fois libérées du glaçon qui les emprisonne, les paroles rentrent dans la gorge, en la déchirant. Elles deviennent ainsi des objets matériels, capables de violence, le sens métaphorique de vengeance de l'expression se concrétisant ainsi dans la *guorge couppée*. En outre, au lieu de se diriger vers les oreilles dans le circuit communicatif normal, ses paroles, étant des objets, retournent vers la bouche, la gorge. Ainsi, l'expression proverbiale sert à souligner leur matérialité. Pourtant, Rabelais ne se limite pas à jouer avec l'expression, mais il prend au sens propre les adjectifs *picquantes* et *sanglantes*, qui sont appliqués par métaphore à des paroles dans le langage commun. *Piquant* au sens de « mordant », en parlant d'une parole, est attesté dès 1536 (Moreau, 1982 : 324, de même Estienne, v.s. « pique » : 1998). Quant à, il est un terme d'injure, au sens de « détestable, horrible », dès le XIV^e siècle (Moreau, *ibid.*). De même, le *FEW* donne à l'adjectif *sanglant* le sens de « qui est outrageant, qui blesse profondément » (XI, 154b). Les paroles gelées font réellement mal à leur envoyeur et elles sont tachées de son sang. En évoquant le sens littéral de *sanglant*, Rabelais suggère également la couleur rouge. En effet, les paroles gelées sont définies comme *mots de gueule* plusieurs fois dans le chapitre 62, le titre inclus. Rabelais joue sur l'équivoque de *gueule*, « bouche, gorge » et *gueules*, en héraldique pour désigner la couleur rouge (Huchon 1994 : n. 4, 1573 ; *FEW*, IV, 307b). Par conséquent, les paroles sont colorées, elles ressemblent à une « dragée perlée de diverses couleurs » (*ibid.*). Elles sont effectivement des objets visibles et Panurge souligne leur perception non seulement sonore, mais aussi visuelle :

Mais en pourrions nous veoir quelqu'une? Me soubvient avoir leu que l'orée de la montaigne en laquelle Moses receut la loy des Juifz le peuple voyoit les voix sensiblement (*ibid.*, p. 669).

En comparant les paroles gelées aux dix commandements révélés à Moïse, Panurge insiste sur la confusion des deux sens par le rapprochement phonétique de *voyoit* et *voix* et l'adverbe *sensiblement* qui se réfère aux deux termes. Le passage d'un sens à l'autre, de l'ouïe à la vue est accompagné par le passage de l'ouïe au goût. Au début de l'épisode, les personnages, sollicités par Pantagruel, *concentrent* leur attention pour entendre les paroles :

A son commandement nous feusmes attentifz, et à pleines oreilles humions l'air (*ibid.*, 65, p. 667).

Cette image synesthésique est créée par le verbe *humer*, qui évoque le goût, les *oreilles*, qui sont les organes de l'ouïe et l'*air*, qui fait penser en même temps aux sons et à une substance liquide, puisqu'il se réfère au verbe *humer*³. Ainsi, les sens se traduisent l'un par l'autre. Le goût est, d'ailleurs, souligné par la comparaison des paroles gelées à une dragée. Il est aussi suggéré dans la comparaison du son que fait l'une d'elles, réchauffée entre les mains de frère Jean et qui ressemble au « son tel que font les chataignes jectées en la braze sans estre entonmées lors que s'esclattent » (*ibid.*, 66, p. 670). Enfin, il est évoqué par les *motz de gueule*, qui se réfèrent à la bouche parlante et mangeante, et qui désignent des propos gaillards et plaisants qui se disent dans les repas abondants et joyeux (Le Roux 1787 : I, 311, II, 81, Sainéan, II, 245, Furetière 1998 : s.v. « gueule »). La solidarité entre les paroles et l'alimentation est ainsi mise en relief par le déplacement, sur le plan communicatif, du circuit normal de la bouche à l'oreille, à celui de la bouche à la bouche, souligné par l'expression proverbiale « rentrer les paroles dans la gorge », et sur le plan sensoriel, de l'ouïe au goût.

Les paroles gelées sont également perçues par le toucher, car les personnages les prennent dans les mains et les frottent. De cette façon, les quatre sens, la vue, l'ouïe, le goût et le toucher sont évoqués. Les paroles se matérialisent pour acquérir les couleurs et la consistance palpable des choses qu'on peut même manger. Cependant, leur caractéristique essentielle reste le son. Il faut pour cela remarquer que les personnages entendent les paroles seulement quand elles sont dégelées. Ce langage étrange finit par être la reconnaissance d'une langue bien rabelaisienne, puisque quand le *je* demande « quelques motz de gueule mettre en reserve dedans de l'huile comme l'on garde la la neige et la glace », Pantagruel refuse :

³ *Humer* signifie aussi « inspirer, respirer, flairer » (Le *TLF* ; Le Robert 1993 : 1109). Le verbe évoque donc l'odeurat. *Humer du vent* est une expression proverbiale qui signifie « rester sans manger » (Furetière : 1998 ; Rey 1993 : 785).

[...] disant estre follie faire reserve de ce dont jamais l'on n'a faulte, et que tous jours on a en main, comme sont motz de gueule entre tous bons et joyeux Pantagruelistes (*ibid.*).

Les mots de gueule, formule qui désigne les « mots pour rire » et souvent employée aux XV^e et XVI^e siècles (Giordani 1998 : 1015-16), est effectivement courante entre les *joyeux Pantagruelistes*. En plus, les proverbes, dictons et expressions proverbiales peuvent être rangés dans cette catégorie. La métaphore du gel et du dégel des paroles montre bien que la richesse de la langue française se fonde sur ses locutions gelées, ou figées (Demonet 1992 : 381). Pourtant, il ne faut pas les conserver dans l'huile, c'est à dire dans leur état gelé et fixé par l'usage, mais les dégeler pour activer leur potentiel, pour qu'elles reprennent vie, pour qu'elles *fondent* et soient *ouyes* (*ibid.*, 669). C'est effectivement ce que fait Rabelais dans son oeuvre, en jouant avec la polysémie et en prenant au pied de la lettre les expressions figées. C'est précisément dans cet épisode que Rabelais exploite les expressions analysées et fait aussi un usage ludique des locutions traditionnelles telles que *donner parolles*, *vendre parolles* et *prendre au mot*, en déployant ainsi leur richesse sémantique. En devenant une matière fluide et malléable, le langage proverbial se laisse manipuler. Ainsi, cet épisode est fondamental pour la compréhension de l'usage que fait Rabelais des formules d'origine populaire. Il semble signaler que le langage ne se conserve pas, mais se réinvente constamment, au gré de l'émetteur. Comme le souligne Jeanneret : « Le mot authentique s'actualise dans l'échange immédiat, se vit et s'adapte à la vie » (1994 : 119). Rabelais essaie de garder cette spontanéité de l'oral et de conjurer la menace d'immobilité des signes écrits. Un des moyens est précisément le langage proverbial, qui garde l'empreinte de la conversation parlée, et, grâce à sa polyvalence et sa facilité d'adaptation au contexte, préserve le dynamisme des signes et leur pouvoir d'expansion.

V. L'absorption du savoir

1. Le transfert du livre dans le domaine alimentaire

Les expressions proverbiales concernant l'échange verbal nous ont montré qu'il s'agit d'un événement global qui engage toute la personne, parce qu'il requiert la participation simultanée du corps et de l'esprit. La communication relève ainsi de la vie organique où la parole est reçue - l'épisode des paroles gelées nous le montre bien - comme une substance physique. Or le message écrit est également transféré sur le plan matériel, alimentaire en particulier. La lecture est ainsi comparée à l'ingestion, et l'absorption des livres à celle de la nourriture et du vin. L'épisode de l'interprétation du mot de la Dive Bouteille montre le refus de dissocier le psychologique du physiologique. En invitant à boire la glose de la prophétie, Bacbuc associe explicitement l'appropriation par l'organisme des substances nutritives des éléments à l'acquisition du savoir. L'expression *clerc jusques aux dents* exprime bien cette vision :

« Les Philosophes prescheurs et docteurs de vostre monde vous paissent de belles parolles par les aureilles, icy nous realement incorporons nos preceptions, par la bouche. Pourtant je ne vous dy, lisez ce chapitre, voyez ceste glose. Je vous dy, tastez ce chapitre, avallez ceste belle glose. Jadis un antique Prophete de la nation judaïque mangea un livre, et fut clerc jusques aux dents : presentement vous en boirez un et serez clerc jusques au foye. Tenez, ouvrez les mandibules ». Panurge ayant la gueule bée, Bacbuc print le livre d'argent, et pensions que fust veritablement un livre, à cause de sa forme qui estoit comme d'un breviaire, mais c'estoit un breviaire vray, et naturel flascon plein de vin de Phalerne : lequel elle fist tout avaller à Panurge (*C.l.*, 45, pp. 833-834).

L'assimilation du savoir par la bouche est opposée à son acquisition par les oreilles. L'ouïe qui permet la compréhension est remplacée par l'ingestion. Lire et voir, les opérations habituelles pour connaître un texte, font place aux actions de goûter et d'avalier. La confusion entre le registre alimentaire et intellectuel est renforcée par le parallélisme entre l'influence du vin sur le foie et celle des textes sur l'esprit. L'image de l'ingestion du livre est à la limite de la métaphore et du sens propre. En effet, Panurge boit réellement la glose. Rabelais, en écrivant une oeuvre de fiction, peut ainsi se permettre de pousser à l'extrême l'affaiblissement de l'articulation logique d'un plan à l'autre. D'ailleurs, la notion de « manger de l'écriture » se démontre profondément enracinée dans la tradition juive et, en particulier, dans les deux premiers chapitres d'Ezéchiel, considéré, à cause de ce texte, comme le plus grand prophète après Moïse (Haddad 1998 : 94). Effectivement, dans ce passage de la Bible, Ezéchiel mange le rouleau, donné par Dieu, pour communiquer ensuite au peuple d'Israël son message, et Bacbuc le cite à titre d'exemple.

Pour définir l'appropriation de la sagesse divine par l'acte de manger, Rabelais emploie l'expression courante au XVI^e siècle, *clerc jusques aux dents*, et la redouble par l'expression de sa création, *clerc jusques au foye*. Selon Littré, cette formule dérive de *armé jusqu'aux dents*, la science étant comparée à une armure dont le corps est revêtu des pieds à la tête (1872 : s.v. « dent »). Furetière propose cependant une explication tirée des moeurs universitaires, et met en lumière l'ironie dont est chargée l'expression : « on dit pour se moquer d'un Pedant, qu'il est sçavant jusqu'aux dents. Ce proverbe vient de ce qu'autrefois on ne tenoit personne pour sçavant, jusqu'à ce qu'il fût passé Docteur : ce que ne se faisoit point qu'après de fort grands repas, où on exerçoit bien ses dents » (1998 : v.s. « dent » ; Rey 1993 : 265). En analysant l'emploi de la formule dans les textes du XVI^e siècle, Giordani remarque qu'elle a toujours une résonance malicieuse (1998 : 985).

Cette utilisation facétieuse de l'expression se retrouve dans la description de Frère Jean, qui est loin de donner l'exemple de la sagesse :

En l'abbaye estoit pour lors un moine claustrier [...] clerc jusques és dents en matière de breviaire (*G.*, 27, p. 78).

La formule *matière de breviaire* n'est pas attestée dans les oeuvres des contemporains de Rabelais, mais, selon Sainéan, elle avait une diffusion proverbiale (1922-23 : I, 370). En effet, celle-ci est utilisée à plusieurs reprises par le moine. Elle accompagne toujours une allusion à une citation scripturale. Frère Jean est capable de transposer n'importe quel texte sacré sur le plan du manger et du boire, en s'inspirant de la force parodique du carnaval. Comme l'a montré Bakhtine, une des caractéristiques principales de la fête populaire est le transfert des rites et des symboles religieux sur le plan matériel. Le sérieux tyrannique est ainsi remplacé par le rire libérateur (1970 : 82-85). En outre, le déplacement de l'écrit dans le domaine matériel, effectué par la variante bouffonne de l'expression *clerc jusques ès dents*, est renforcé dans les deux passages cités par l'équivoque du mot *breviaire*, qui est à la fois un livre et une bouteille de cuir en forme de livre. Ainsi, l'acte de lecture se concrétise, le lire et le boire se fondent en une seule et même action. D'ailleurs, le rapprochement entre la lecture du bréviaire et la consommation du vin est souligné par Frère Jean :

[...] prenant ce joyeux petit breviaire au matin, je m'escure tout le poulmon, et voy me là prest à boire (*G.*, 41, p. 113).

Le même esprit carnavalesque inspire l'invention du titre facétieux d'un des livres, contenu dans la bibliothèque de Saint-Victor, *Des pois au lard cum commento* (*P.*, 7,

p. 237). Comme le vin, la nourriture grasse sert de moyen pour ramener l'écrit au principe matériel. Il s'agit de la parodie des traités scolastiques, que les humanistes considéraient comme vieilliss et désuets (Gray 1994 : 87). Les pois au lard est le plat de Carnaval et fait partie des images joyeuses et rabaissantes de la fête populaire (Bakhtine 1970 : 234). Ils sont mentionnés dans la *Pantagrueline prognostication* : « Le lard fuyra les pois en quaresme » (II, 926). D'ailleurs, le langage proverbial établit un lien étroit entre les pois et le lard dans l'expression « venir à propos comme lard en pois », employée dans le *Tiers livre* (481). Dans le même sens de « être bien à propos », attesté par Oudin (1971 : 296) et plus tard par Le Roux (1787 : I, 266), elle se trouve avant Rabelais dans la farce de *Maistre Pierre Pathelin* (Sainéan 1922-1923 : I, 411).

En ce qui concerne la présence des *pois au lard*, pris dans le sens propre, dans le titre d'un ouvrage de la bibliothèque, elle sert à marquer le contraste avec le sujet d'ordre intellectuel. Cette déviation de ce qui est de l'esprit vers ce qui appartient au monde matériel produit un effet comique, renforcé par l'équivoque de *commento*, « commentaire » et « assaisonnement, ce qui accompagne le plat » (Sainéan 1922-1923 : I, 411, n. 2). De surcroît, un autre indice de l'intention ludique se voit dans le mélange du français, *pois au lard*, et du latin, *cum commento*, qui fait penser à la critique de la qualité du latin des ouvrages scolastiques. Il faut également mentionner l'usage péjoratif du verbe *entrelarder* au XVI^e siècle. *Entrelarder* un discours, un texte signifie « y insérer des passages grecs ou latin » (FEW, V, 191b). On perçoit clairement la critique de l'usage pédant du patrimoine ancien.

Le thème alimentaire offre également des titres comme l'*Aiguillon de vin* et l'*Esperon du fromaige*, déformation burlesque de l'*Esguillon d'amour divin* de saint Bonaventure et de l'*Esperon de discipline* d'Antoine de Saix (Huchon 1994 : n. 7, 1251 et n. 6, 1263). En outre, les sujets peu dignes d'être traités dans les livres se juxtaposent aux mots d'ordre moral : le *Moustardier de penitence*, *De brodiorum usu*, et *honestate chopinandi*, le concret contraste avec l'abstrait, le ludique et le sérieux s'entrechoquent, en se détruisant mutuellement. Ainsi, la fonction rabaissante et dévalorisante de la nourriture et du vin, sert l'intention satirique de l'auteur.

Le champ sémantique du gras offre une autre expression qui s'applique également aux livres : la bibliothèque de Saint-Victor contient « soixante et neuf breviaires de haulte gresse » (*ibid.*, p. 240). Prise au sens littéral, cette formule s'applique aux animaux bien engraisés qui fournissent une viande de premier choix. Le marchand Dindenault vante ainsi la qualité de ses moutons :

Ce sont moutons à la grande laine. [...] Moutons de Levant, moutons de haulte fustaye, moutons de haulte graisse (*Q.l.*, 6, p. 550).

Giordani atteste cette expression, appliquée aux chapons, chez Villon et dans le *Ménager de Paris* (1998 : 351). De même, le *FEW* l'atteste au sens littéral de « qui a de l'embonpoint, bien portant » (II/2, 1276a).

Chez Rabelais, au sens figuré, elle devient une marque d'excellence (Baldinger 2001 : 270-271). La qualité nutritive est ainsi transposée dans le domaine livresque. Pourtant, dans le contexte parodique du chapitre, l'utilisation de cette formule paraît ironique. Son interprétation devient plus complexe dans le prologue de *Gargantua*, quand elle se réfère aux livres dont Rabelais souligne la grande valeur (*G.*, P., p. 7). Il faut remarquer qu'en invitant les lecteurs à ne pas s'arrêter aux titres *joyeux* et à chercher un sens caché, Rabelais cite parmi les livres de son invention *Les poys au lard cum commento* que contient la bibliothèque de Saint-Victor (*ibid.*, p. 6). Il mentionne également un autre titre burlesque, *Fessepinte*, qui se réfère explicitement au bas corporel de la tradition grotesque. Or ce titre figure aussi dans le prologue de *Pantagruel*, parmi les livres qui devraient posséder des *propriétés occultes* et qui trahissent par leurs titres précisément l'absence de ces *propriétés* (*P.*, P., p. 214). Ils sont d'ailleurs définis par une expression proverbiale *de haulte fustaye*, proche de celle du prologue de *Gargantua*, *de haulte gresse*, et qui est également employée par le marchand Dindenault dans la louange de ses moutons. Les deux expressions du caractère concret traduisent une notion abstraite, la valeur des livres, et il en résulte un effet plaisant. Comme le souligne Floyd Gray, « la comparaison (ainsi que la métaphore) chez Rabelais n'est jamais « noble » ; elle apparaît comme une parodie de comparaison. Sérieuse, elle ne conviendrait pas au texte qui se disloque » (1994 : 40). Ce rapprochement des passages des deux prologues souligne ainsi la portée ludique des ouvrages cités et met en question leur exégèse herméneutique. D'ailleurs, la promesse d'y trouver des *mystères horribles* est minée par l'épithète lui-même. En effet, il est employé dans le titre du livre *La vie treshorricque du grand Gargantua* et appartient à l'art comique grotesque des histoires populaires des géants (Spitzer 1965 : 428). Ainsi, on discerne dans l'expression *de haulte gresse*, qui qualifie les livres de l'auteur, une portée ironique. La lecture est rabaisée dans la zone du matériel et du physiologique, et en particulier des nourritures solides.

2. Le spirituel et le matériel, le savant et le populaire dans le Prologue de *Gargantua*

La fameuse comparaison de l'*os medulare* complète l'assimilation du livre à une matière grasse. Cette image est développée par la ressemblance du lecteur avec un chien « gourmet », et ses activités strictement physiques désignées par les verbes *guette*, *garde*, *tient*, *entomme*, *brise*, *sugce* (G., P., 6). Ce registre linguistique est prolongé par les verbes *fleurer* et *sentir*, qui continuent le développement de l'image du chien et se réfèrent aux *beaulx livres de haulte graisse*. Cette série de verbes fait de la lecture une jouissance alimentaire, qui engage les sens comme le toucher, l'odorat et le goût. Dans la même phrase, Rabelais exploite également le double sens de l'adjectif *saiges*. Etant appliqué aux lecteurs, il pourrait évoquer le couple latin *scientia* et *sapientia*, mais, vu qu'ils doivent suivre l'exemple du chien, l'adjectif possède plutôt le sens cynégétique, courant à l'époque. Sa signification technique est attestée chez Furetière : « sage, se dit aussi des chiens, lorsqu'ils ont un sentiment » (1998). Les verbes *sentir* et *fleurer*, qui se réfèrent à l'odorat, explicitent l'application du *sage* au chien qui a un flair sûr. En outre, la qualification des lecteurs comme *legiers au prochaz et hardiz à la rencontre*, c'est à dire qui poursuivent légèrement et attaquent hardiment, est aussi faite par le vocabulaire cynégétique (Moreau 1982 : 78). D'ailleurs, en ce qui concerne le double sens de l'adjectif *saige*, Bichon remarque qu'il connote une faculté d'intuition de l'esprit et une faculté d'intuition des sens, particulièrement de l'odorat, et que c'est en vertu de cette intuition que *sage* signifie aussi « qui a la connaissance », « qui sait », et que cet adjectif est souvent rapproché du verbe *savoir* dans les textes du Moyen Age (1968 : 89). De plus, l'étymologie du verbe latin *sapere*, « avoir du goût, du flair », duquel provient le verbe français, est conforme au sens du *saige* du prologue, « avoir du flair infallible ». Ainsi, par le jeu sémantique, Rabelais rapproche l'activité intellectuelle et l'activité sensorielle, et ramène le savoir sur le plan physiologique.

Il faut également ajouter que l'image de l'absorption du savoir et de la lecture, exprimée par les métaphores *rompre l'os*, et *sugcer la substentificque moelle*, est connotée par une certaine tradition interprétative. En effet, la *moelle* se réfère à l'exégèse médiévale. Comme le montre Spitzer, l'opposition entre l'*écorce* et la *moelle* se trouve dans le *Roman de la Rose*, et est reprise dans le prologue de sa version, rendue inoffensive par les gloses allégoriques, attribuées à Marot. Dans ce prologue, *la moelle pneumatique*, opposée à *l'écorce du sens littéral*, manifeste l'influence d'une vision qui, dans les romans, ne tolérait l'élément séculier que lorsqu'on pouvait lui attribuer une portée mystique et moralisante

(1965 : 431-432). Ainsi, si Rabelais utilise ironiquement l'expression *la substantifique moelle*, s'il incite de façon bouffonne à chercher le sens caché dans son oeuvre, c'est donc pour railler un certain aspect de l'interprétation médiévale, à savoir la volonté de trouver à tout prix dans des oeuvres profanes une signification spirituelle.

Par ailleurs, nous voudrions souligner un autre aspect dans la problématique de la lecture dans le prologue de *Gargantua*. L'origine de la métaphore de la *moelle* se trouve dans un passage de l'Ancien Testament, et plus précisément, dans le livre d'Ezéchiel (*ibid.*) (ce prophète, comme nous l'avons vu, est mentionné dans le *Cinquiesme livre*, lorsque Panurge avale la glose et où il s'agit, comme dans le prologue, de la contiguïté de l'absorption et de la lecture). Marot cite ce passage, qui est non seulement la source mais aussi l'exemple de l'explication allégorique. L'utilisation de cette métaphore par Rabelais pour l'interprétation de son oeuvre rappelle ainsi les méthodes de l'exégèse scripturale. En effet, il semble demander au lecteur de lire son roman comme on lirait un livre sacré, c'est-à-dire selon le mode de lecture qui ne convient qu'aux écrits inspirés. Ce rapprochement se voit également dans le prologue de *Pantagruel*, où l'auteur affirme que la *chronicque Gargantuine*, dont il continue la tradition, a eu plus de succès que la Bible, car *il en a esté plus vendu par les imprimeurs en deux moys, qu'il ne sera acheté de Bibles en neuf ans* (P., P., 215). En outre, il ajoute que son livre est encore plus *digne de foy* que la chronique. En retournant au prologue de *Gargantua*, il nous semble important de souligner que Rabelais y remplace la moelle de l'arbre par la moelle de l'os, en faisant ainsi un transfert dans le registre alimentaire. Or, Haddad montre que dans la tradition juive (et dans la tradition chrétienne pendant certaines périodes) la graisse est interdite, parce que c'est la meilleure part, celle qui est à Dieu (1998 : 76). Par ailleurs, il souligne la contiguïté de la lecture et de l'ingestion qui concerne les textes sacrés. Leur lecture n'est pas superficielle, mais elle demande une étude et un effort souvent pénible, traduit par les métaphores d'incorporation :

Chaque groupe [...] se supporte d'un texte princeps canonique, d'un statut, d'un *Brith*. L'identification primaire consiste à maintenir avec ce texte une lecture intense, aux franges de la dévoration, cette dévoration devant s'accomplir réellement en des moments privilégiés [...]. Or, pour nous (les chrétiens), le signifiant matérialisé constitue précisément l'équivalent d'une écriture, dès lors mangée dans la messe (*ibid.*, 102-103).

Rabelais donne à son oeuvre le statut d'un texte sacré et emprunte la métaphore de sa « dévoration ». Pourtant, la comparaison de son livre avec la matière grasse (les *livres de haulte gresse* et *la moelle*) entre en conflit avec la tradition. Elle s'attache, comme nous

l'avons vu, à la période du Carnaval, pendant lequel les règles et les interdictions sont abolies. Rabelais s'inspire de son esprit parodique et c'est précisément sur le plan alimentaire que s'opère le renversement de la lecture. En rapprochant son oeuvre des écrits canoniques, l'auteur souligne sa valeur, mais il remplace la rigidité des allégories par un libre jeu de significations. A la tradition exégétique commandée par l'autorité absolue de la Révélation et à l'interprétation univoque, Rabelais oppose l'opération personnelle et dynamique du lecteur. Le langage même du prologue, par la nature comique de sa verve populaire et sa réversibilité intrinsèque, empêche toute systématisation du sens. L'oeuvre rabelaisienne en général, par sa polyvalence, excède toutes les gloses et le discours analytique qu'on pourrait lui appliquer. L'ambivalence du principe matériel, auquel sont ramenées la réception et la production du livre, rend manifeste la nature du dernier. Comme l'a montré Bakhtine, le principe matériel rabaisse, mais aussi régénère. Ainsi, dans la deuxième partie du prologue, qui dénigre explicitement la lecture allégorique, Rabelais déclare qu'il écrit, mange et boit en même temps. La matière alimentaire et le vin donnent ainsi l'impulsion à la créativité littéraire, leur rôle actif s'oppose à leur passivité dans les rites religieux, où ils étaient seulement un moyen pour incorporer les significations spirituelles.

Comme le soulignent plusieurs critiques, Rabelais ne nie pas la possibilité de trouver le *hault sens* dans son oeuvre, mais il défend sa pluralité et laisse la liberté d'interprétation au lecteur. Comme l'a montré Terence Cave, son émancipation et la revendication de l'autonomie du texte se mettent en place au début des années 1530 avec la publication des *Métamorphoses* d'Ovide sous le titre du *Grand Olympe des Hystoires Poétiques* (1997 : 122-123). C'est une traduction fidèle qui ne propose aucun commentaire didactique. Ainsi, le désir de retrouver un sens systématique à l'aide d'un principe directeur cède devant la licence du lecteur. Dans cette lumière on comprend mieux la portée du prologue de *Gargantua*, publié deux ans plus tard. Dans la deuxième partie, Rabelais rejette explicitement la lecture allégorique, parce qu'elle dénature les intentions de l'auteur. Il y fait allusion à la traduction de l'*Ovide moralisé*, pour montrer l'incongruité de ses interprétations théologiques chrétiennes. Pour railler ce type de lecture, il utilise deux énoncés proverbiaux, l'un issu de la tradition populaire et l'autre de la tradition latine, lequel est la traduction d'un adage d'Érasme :

[...] qui decrete icelles (allégories) aussi peu avoir esté songées d'Homere, que d'Ovide en ses *Metemorphoses*, les sacremens de l'evangile : lesquelz un frere Lubin vray croquelardon s'est efforcé demonstrier, si d'aventure il rencontroit gens aussi folz que luy : et (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaudron (*G., P., p. 7*).

Le composé *croquelardon*, appliqué à frère Lubin, type de moine sot et débauché, exprime la notion de goinfrerie indiscreète et importune. Cette appellation populaire désigne un pique-assiette, un « gourmand parasite » (Cotgrave ; *FEW*, II/2, 1360b). Il apparaît également, dans la version latine, dans le titre d'un des ouvrages de la bibliothèque de Saint-Victor, dont frère Lubin est l'auteur :

Reverendi patris fratris Lubini provincialis Bavardie, *de croquendis lardonibus* libri tres (P., 7, p. 237).

Dans les deux cas, ce composé, issu du domaine alimentaire, se réfère à l'opération livresque. Sa signification dévalorisante est explicite et s'inscrit bien dans le contexte comique. Dans le passage du prologue, ce sobriquet sert à ridiculiser le commentateur. On y voit clairement la fonction rabaissante du principe matériel dans la tradition populaire. Pourtant, l'expression proverbiale *couvercle digne du chaudron*, citée par Saint Jérôme et repris par Erasme (Giordani 1998 : 424) et ainsi issue d'une autre tradition, sert également à produire le comique. En effet, elle fait aussi référence à la cuisine, registre vulgaire, et ramène ainsi dans la zone du « bas » la parenté intellectuelle qui réunit le commentateur inepte et ses lecteurs imbéciles. De cette façon, en réunissant dans la même phrase deux traditions différentes, populaire et savante, orale et écrite, Rabelais balaie les frontières qui les séparent. En outre, la traduction en français de l'expression latine contribue à l'effacement de la ligne de partage entre ces deux traditions. Cette union s'oppose à la culture médiévale et à ses méthodes d'exégèse, comme elle s'oppose aux professeurs scolastiques dans l'épisode de l'éducation du jeune Gargantua.

Ce rapprochement de la culture populaire et savante se voit également dans le début du prologue, où Rabelais fait preuve de son érudition, en citant le *Banquet* de Platon. Pourtant, dans la description de Socrate, pour souligner sa laideur physique, il emploie une expression populaire :

[...] le voyans au dehors, et l'estimans par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon : tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien (*ibid*, p. 5).

Giordani souligne que l'ancien français possédait une très grande variété de locutions associant à un verbe d'estimation un nom de légume ou de fruit sans valeur, pour exprimer le peu de prix qu'on attachait à un objet. A partir de la fin du Moyen Age, l'oignon a remplacé d'autres produits alimentaires (1998 : 324-325). Rabelais adopte la formule usuelle, en la renforçant par le mot dialectal *coupeau*, désignant soit une tête d'oignon, soit une pellicule. Ce terme est employé en poitevin (Sainéan 1922-1923 : II, 325, Poirier

1944 : 145), en saintongeais (*FEW*, II/2, 1594) et en angevin (Verrier et Onillon 1908 : I, 236). Ainsi, le langage proverbial populaire sert à tracer le portrait de Socrate, philosophe de première importance dans la culture humaniste. D'ailleurs, à bien regarder, il n'y a pas non plus de rupture dans le passage de l'interpellation du ton vulgaire des *beuveurs tresillustres, et verolez tresprecieux* au *Banquet* de Platon, « le philosophe le plus typiquement idéaliste, le poète de l'aspiration vers l'esprit pur » (Baraz 1984 : 531). En effet, Rabelais renvoie au discours d'Alcibiade, qui, pendant le banquet et donc en buvant, fait l'éloge de son précepteur Socrate en le comparant aux Silènes pour souligner le contraste entre son langage simple et sa philosophie profonde. En appliquant l'image silénique à sa propre oeuvre, Rabelais ne veut-il pas aussi s'identifier à Socrate par son usage du langage populaire pour traiter des sujets « savants »? En outre, Socrate, est décrit comme « toujours riant, toujours buvant d'autant à un chacun »⁴. C'est principalement autour de ces deux notions -le rire et le vin- que Rabelais fournit, dans chacun de ses ouvrages, des équivalences ou des définitions du concept de pantagruélisme. En outre prologue de *Gargantua* est précédé par un dizain, qui affirme, en reprenant Aristote, que le « rire est le propre de l'homme » (*G*, P. p. 3). Cette affirmation sera rectifiée dans le *Cinquième livre*, par « non rire, ains boire est le propre de l'homme » (*C.l.*, 45, p. 834). La portée comique et l'inspiration bachique sont d'ailleurs mises en relief par le prologue, dans lequel Rabelais se range dans la catégorie des écrivains qui écrivent sous l'influence du vin. Rabelais montre ainsi qu'il valorise non seulement le *divin sçavoir*, mais également cet aspect extérieur de la figure silénique de Socrate.

D'ailleurs, cette image de Socrate-silène mérite une attention particulière. Il faut se rappeler que les Grecs se représentaient Silène comme fort laid et toujours ivre (Margolin 1998 : XI). Pourtant, sous ce dehors si grossièrement terrestre, cette divinité était sensée dissimuler une sagesse profonde. Cette volonté de fondre le bas et l'élevé, et notamment le terrestre et le divin, constitue peut-être le caractère le plus marquant de la religion dionysienne, Dionysos étant à la fois le dieu du vin et de l'inspiration, de l'ivresse physique et de l'ivresse spirituelle. Cette ambivalence du vin apparaît nettement dans la deuxième partie du prologue (*G.*, P., p. 7, deuxième paragraphe), et s'oppose à la première partie, dans laquelle Rabelais reprend l'interprétation allégorique, qui implique une dépréciation du concret et une volonté de le réduire à n'être qu'un signe, sans valeur intrinsèque, de constructions abstraites, conçues comme étant des réalités supérieures. L'oeuvre de Rabelais est ainsi une réaction contre cet idéalisme exclusif, qui rend irréalisable l'unité de

⁴ L'expression proverbiale « boire d'autant » signifie « boire l'un à l'autre » et « boire beaucoup » (Oudin 1971 : 44 ; Baldinger 2001 : 107 ; *FEW*, XIII, 89a). Elle est courante aux XV^e et XVI^e siècles dans les farces (Giordani 1998 : 954).

l'homme. L'image-clé de silène suggère, en revanche, que l'apparence « basse » n'est pas réalité ultime. Toutefois elle ne doit pas être méprisée, mais au contraire valorisée. Elle suggère, de même, que l'élevé est immanent au bas le plus grossièrement terrestre et que la sagesse profonde doit être consubstantielle à une joyeuse acceptation de l'existence : du rire, du boire, du manger et de la sexualité. Cette matérialité est, comme nous l'avons vu, relevée par le langage proverbial populaire, qui n'entre pas en contradiction avec la culture humaniste, mais avec la culture officielle du Moyen Age. En particulier, l'interprétation allégorique et son aspiration exclusive vers le spirituel est transférée dans la zone du bas matériel, par le mécanisme de l'inversion carnavalesque. Mais si la nourriture fournit à Rabelais l'antidote le plus adéquat pour neutraliser cette tyrannie interprétative, le vin sert d'élément essentiel pour créer un nouveau type de rapport entre l'auteur et le lecteur, leur complicité s'exprimant dans la convivialité à la fin du prologue.

VI. Le proverbialisme des « bien yvres »

Le prologue de *Gargantua* montre que Rabelais y adopte à la fois la stratégie narrative comme révélation d'un sens caché enfermé dans le texte écrit, et un libre échange de propos entre les interlocuteurs-buveurs (Kittey 1977 : 117). La compagnie des « bien yvres », avec la convivialité créée par le vin, semble relayer les acteurs du prologue, dont elle illustre et réalise le programme. En effet, la communauté ouverte des « bien yvres » est l'envers du monde clos de l'herméneutique. La liberté du jeu verbal s'oppose à la rigidité des allégories et l'émancipation de la parole à l'écrit qui se replie sur soi. De cette façon, la tonalité de la deuxième partie du prologue, caractérisée par l'oral et contrastant avec le discours, dominé par l'opacité de l'écrit de la première partie, se retrouve dans les propos des « bien yvres ». Le chapitre cinq pourrait être considéré comme une transcription directe d'une conversation spontanée. La parole constitue son véritable moteur. D'ailleurs, l'interaction des deux versants de l'oral, ingestion et expression, qui s'observe dans le prologue, commande également le festin des buveurs. Les participants parlent en buvant et en mangeant, et le vin affranchit la langue. L'ivresse physique provoque ainsi l'ivresse verbale et transmet son énergie créatrice à la parole, qui acquiert une consistance matérielle. En outre, la fusion qui résulte de cette double ivresse crée un climat de convivialité et assure ainsi la communication. Cependant, l'ivresse des convives, manifestée par leurs discours débridés, ébranle l'ordre d'une conversation habituelle. Il y a une scission entre la parole et le personnage, et les propos n'indiquent pas l'existence d'un locuteur particulier. L'ordre des propos ne suit aucune logique. Au sens strict du mot, ce n'est donc pas un dialogue, puisque personne ne répond à personne, mais tous se parlent anonymement.

Il faut également remarquer que la plupart des énoncés des « bien yvres » relèvent d'une rhétorique de la brièveté. Non seulement chaque répartie est toujours d'ampleur limitée, mais le type même de l'énoncé auquel chacun des « bien yvres » a constamment recours est presque systématiquement marqué par le sceau de la formule. C'est le cas du langage juridique et théologique, et bien sûr des proverbes et des expressions proverbiales, extrêmement abondants dans le chapitre. Toutefois, nous devons souligner qu'à la différence des discours savants, l'énoncé proverbial d'origine populaire est l'élément du langage commun, et qu'il n'est donc pas tributaire du même partage discursif : il constitue un universel du discours, partagé par tous. Ainsi, les formules proverbiales sont comprises par tout le monde. En plus, tous les locuteurs sont susceptibles de les utiliser. A ce titre,

l'énoncé proverbial constitue dans la scène symposiaque une forme éminente de la convivialité langagière, une réalisation parfaite de l'utopie fusionnelle proposée par le chapitre.

Si, comme nous l'avons déjà signalé, l'ordre des propos ne suit aucune logique, il existe néanmoins un lien entre les réparties. On pourrait définir ce rapport comme métaphorique. Et il faut souligner que c'est précisément le langage proverbial qui contribue à sa création. A titre d'exemple, nous allons citer un passage du début du chapitre :

Ventre saint Qenet parlons de boire. Je ne boy que à mes heures, comme la mulle du pape. Je ne boy que en mon breviaire, comme un beau pere guardian (*G.*, 5, p. 18).

On pourrait penser qu'un des « bien yvre » invite à parler de la beuverie et deux autres lui répliquent, en définissant leur façon de boire. L'expression « ne boire qu'à ses heures comme la mule du pape » est proverbiale. Elle est attestée par Furetière : « on dit aussi d'un fantasque, qu'il est comme la mule du Pape, qui ne boit et mange qu'à ses heures » (1998 : v.s. « heure ») et, plus tard, par Le Roux : « Quand quelqu'un ne veut pas manger hors de ces repas, on dit qu'il est quintoux comme la mule du Pape, qui ne boit et ne mange qu'à ses heures » (1787 : II, 87). Les traces de cette expression au XVI^e siècle sont postérieures à Rabelais, par exemple chez Béroalde de Verville, qui renvoie explicitement à notre auteur (Giordani 1998 : 1224). Vu qu'il s'agit du premier emploi littéraire dans l'oeuvre rabelaisienne, nous pouvons constater que l'auteur puise directement dans le fond oral du langage proverbial. D'ailleurs, le juron *saint Qenet* renforce le caractère populaire de la réplique d'un des « bien yvre ». C'est à la fois un régionalisme étendu et une expression figée, utilisée comme une exclamation (Schoysman 2004 : 108). Dans les *Propos Rustiques* de Du Fail, *Quenet* est également un nom propre, ayant une connotation régionale de l'Ouest (*ibid.*).

Quant à l'emploi de l'expression « ne boire qu'à ses heures comme la mule du pape », Rabelais exploite l'homophonie du terme *mule*, désignant la pantoufle du pape et *mule* qui signifie « bête de somme » (Baldinger 2001 : 322 ; *FEW*, VI/3, 201a, 212a). En exprimant la soif capricieuse d'un des « bien yvres », cette locution contient également une autre équivoque qui appelle la réplique d'un autre buveur. Rabelais joue sur le sens de *heures*, comme moments du jour et donc les heures, fixées pour les repas et les beuveries, et *heures*, qui évoque *le livre d'heures* et les divisions canoniales dont il se moque fréquemment, en les jugeant contraignantes pour la liberté de l'homme. Par exemple, frère Jean déclare : « Jamais je ne me assubjectis à heures, les heures sont faictes pour l'homme, et non l'homme pour les heures » (*G.*, 41, p. 114).

Les *heures* amènent le *breviaire* dans la répartition d'un autre « bien yvre ». Le moine a ses heures pour boire et de même il se réserve des moments consacrés à la récitation de l'office divin et donc à la lecture du bréviaire. En outre, comme nous l'avons déjà vu dans d'autres épisodes, le *breviaire* s'applique non seulement à un livre, mais aussi à une bouteille en forme de livre. Ainsi, Rabelais brouille les plans référentiels. Il faut également remarquer que le lien entre les deux répliques s'observe non seulement au niveau sémantique, mais aussi au niveau syntaxique. Elles ont toutes les deux la même structure restrictive de la phrase, *je ne boy que*. Ce parallélisme est renforcé par la comparaison avec *comme*. Dans le deuxième cas, la référence à la sphère religieuse est explicite. En effet, *beau pere gardian* désigne un supérieur d'un couvent des cordeliers (Huchon 1994 : n. 7, 1075). La réplique précédente, en revanche, faisait une référence indirecte au Pape par l'intermédiaire de l'animal qui lui sert de monture. Ce procédé euphémique est typique des proverbes et on l'a déjà rencontré dans l'expression *boire à tout guez comme un cheval de promoteur*. En outre, l'évocation du Pape par le caractère capricieux de sa mule offre une équivoque : la mule ne désigne pas seulement sa monture, mais aussi sa pantoufle qu'on doit baiser avec respect (Moreau 1982 : 87). Or, les humanistes jugeaient cette prosternation humiliante, et voyaient en elle l'une des marques du détournement de la mission pontificale vers la puissance temporelle et l'idolâtrie. Ainsi, la densité sémantique de l'expression permet de glisser une critique de la hiérarchie et des rites religieux.

Ce passage constant d'un plan bachique au plan religieux est d'ailleurs caractéristique du chapitre. Les propos de table sont libres et railleurs. De plus, l'épisode des « bien yvres » est précédé par le festin des tripes et se place ainsi dans la période du Carnaval. Bakhtine a montré avec conviction le rôle qu'y joue le rire et l'aspect matériel, en tant que principe rabaisant et régénérateur. Tout ce qui est redoutable, et en particulier la sphère du religieux, devient drôle et est ramené au plan matériel. Ainsi les propos de table sont dispensés d'observer les distances hiérarchiques entre les choses et les valeurs, ils mêlent librement le profane et le sacré, le supérieur et l'inférieur, le spirituel et le matériel. Notamment, « l'intrusion dans la langue [...] des travestis verbaux [...] des textes sacrés ayant trait au boire et au manger témoigne de la grande faculté qu'avaient ces derniers de libérer la parole [...] « Les propos des bien yvres » en est une preuve éclatante dans le livre de Rabelais » (Bakhtine 1970 : 295). Ainsi, le bréviaire avec sa double référence et son rapport avec les *heures* détourne les ouvrages liturgiques de leur fonction « sérieuse » et les déplace du domaine spirituel au registre bachique. Ce renversement carnavalesque se voit également dans le travestissement des textes évangéliques. Par

exemple, une des dernières paroles du Christ, *Sitio*, est employée d'une manière facétieuse par un des « bien yvres » pour souligner sa grande volonté de boire.

Le registre du vin sert non seulement à la critique anti-cléricale, mais aussi aux plaisanteries obscènes, par exemple sur la fermeture des flacons. Du domaine sexuel, par l'intermédiaire du vin qui sert de fil conducteur à tout le chapitre, les « bien yvres » passent aisément au domaine scatologique :

Nos peres beurent bien et vuiderent les potz. C'est bien chié chanté, beuvons (*G.*, 5, p. 18).

L'équivoque sur *potz*, pots à boire et pots de chambre, amène *chié*. Il s'agit de l'expression proverbiale *c'est bien chié* qui signifie « c'est bien dit, bien parlé » (Sainéan 1922-1923 : I, 350 ; *FEW*, II/1, 16a ; Baldinger 2001 : 165-166). Cette dernière s'entend généralement par antiphrase : « Nostre vulgaire », explique Oudin, « se sert de ces mots pour rebuter ou desapprouver le discours d'un autre » (1971 : 101). Cette formule populaire est employée depuis le XIV^e siècle et se trouve sous sa forme primitive chez Eustache Dechamps (Sainéan, *ibid.*). Plus tard, on a substitué à cette formule primordiale grossière l'équivalent euphémique, *c'est bien chanté*. Chez Rabelais, on trouve les deux versions réunies. La première, *c'est bien chié*, est liée au domaine scatologique et donc a une fonction rabaisante et dénigrante, et l'autre, *bien chanté*, se réfère plutôt à l'expression verbale.

Le bas corporel renvoie par association à l'estomac et à la nourriture, qui sont tous les deux évoqués par les tripes, lesquelles sont à la fois des intestins humains et animaux⁵ :

Voulez vous rien mander à la rivere? Cestuy ci va laver les tripes (*G.*, 5, p. 18).

Premièrement, ces deux phrases, attestées pour la première fois chez Rabelais et reprises ensuite par la tradition bachique (Giordani 1998 : 253), se réfèrent à l'usage de laver les tripes à grande eau dans une rivière avant de leur faire subir une préparation culinaire (Huchon 1994 : n. 23, 1075). Par ailleurs, par l'emploi de *cestuy ci*, qui désigne un verre de vin, Rabelais fait allusion au lavage des entrailles du buveur. En effet, au figuré, l'expression signifie « boire un verre de vin » (*FEW*, XIII/2, 299a ; Oudin 1971 : 552). Ainsi les frontières entre le corps mangé des animaux et le corps mangeur de l'homme sont quasiment effacées. En outre, la défécation, évoquée par l'expression *c'est bien chié*, se rattache au motif des excréments, étroitement lié aux tripes de boeuf qui, si minutieux que soit leur lavage, contiennent toujours une certaine proportion d'excréments. Cette idée est

⁵ *Tripes* au sens de « boyaux d'un animal » est attesté depuis la fin du XIII^e siècle, tandis que le sens de « boyau humain » se retrouve chez Rabelais (*FEW*, XIII/2, 298b) et avant chez Gilles Roques, au XV^e siècle (Baldinger 2001 : 428).

soulignée par l'expression *mascher merde* dans le chapitre précédent, qui est consacré à la consommation des tripes par Grandgousier et son entourage (*G.*, 4, p. 17). Bakhtine commente ainsi cet épisode : « La matière contenue dans les boyaux de boeuf sert à la formation de la matière dans les intestins de l'homme. Les intestins de l'animal et de l'homme semblent s'enchevêtrer en un seul noeud grotesque et indissoluble » (1970 : 224).

L'abondance alimentaire de la fête de l'abattage des boeufs, à laquelle fait allusion le passage analysé, appelle la profusion du vin, soulignée par l'expression proverbiale *boire comme un templier*, « boire par excès » (Furetière 1998 ; Littré 1872 : 4, 2169c ; Baldinger 2001 : 419). Pour Giordani, Duneton et le *FEW*, elle est attestée pour la première fois chez Rabelais (1998 : 1241 ; 1990 : 165 ; XIII/1, 180a). En revanche, Le Roux de Lincy, sans en donner la preuve, fait remonter l'expression au XIV^e siècle (1859 : I, 55). *Pantagruel* de 1532 comporte la variante *boire comme templiers* (*P. de 1532* : 12, p. 61 ; éd. Pléiade *P. de 1542* : 16, p. 272).

La formule gnomique *boire comme une éponge*, « boire beaucoup, ivrogner » (Le Roux 1787 : I, 244 ; *FEW*, XII, 207b) contribue également à mettre en relief la grande quantité de vin bu par les convives, en justifiant de la sorte l'épithète de « bien yvres ». L'expression est attestée au XVI^e siècle chez Les Corriveaux (Giordani 1998 : 434). Dans le *Gargantua*, elle donne occasion au jeu sur les mots *spongia*, « éponge » et *sponsus*, « époux », en amenant la citation facétieuse d'un psaume (Huchon 1994 : n. 25, 1075 ; Baldinger 2001 : 234). Ainsi nous pouvons constater qu'il n'y a pas de linéarité dans les propos, mais qu'ils s'agencent par des analogies, puisées dans le fond proverbial. D'ailleurs, ces emprunts sont peut-être directement faits à l'oral.

Un autre jeu de mots traditionnel, qui associait le *poulain*, sorte d'échelle qui permet de faire glisser les tonneaux en cave (Moreau, 1982 : 89) et le verbe *avaler*, dont le sens moderne, bien connu au XVI^e siècle, n'est qu'une application particulière de son sens général de « descendre » (Huguet 2004), lie deux répliques des « bien yvres » :

Un synonyme de jambon? [...] C'est un poulain. Par le poulain on descend le vin en cave, par le jambon en l'estomach. [...] Si je montois aussi bien que j'avalle, je feusse pieç'a hault en l'aer (*G.*, 5, p. 19).

Rabelais se réfère à l'expression, conservée par Oudin, « avaler sans corde et sans poulain. Veut dire boire, par allusion d'avaler qui signifie descendre le vin dans la cave » (1971 : 21). Ainsi, le rapport associatif, qui est au fondement du langage proverbial, engendre les propos et leur sert de lien. La parole des « bien yvres » qui ne finit pas de se réinventer doit, en grande partie, sa prolifération à l'actualisation du potentiel proverbial. Dans cette

perspective, ce qu'indique plus spécialement et plus fortement le recours aux énoncés proverbiaux, c'est, pour reprendre une définition de Meschonnic, « le fonctionnement de l'énonciation et du discours, qui n'a rien de la propriété littéraire, mais fait la circulation-créativité du langage » puisque, linguistiquement, « le proverbe [...] est une activité de langage, un acte de discours dont le référent est l'énonciateur et le ré-énonciateur dans leur rapport à une situation » (1982 : 145, 151).

L'agencement des énoncés proverbiaux montre que leur caractéristique essentielle est le dynamisme. Cette malléabilité efface la différence entre les énoncés, dont on pourrait trouver une trace dans un recueil de proverbes attestés, et ceux qu'on serait en droit d'attribuer à l'invention rabelaisienne. Rabelais a compris et s'est approprié le fonctionnement du discours proverbial à tel point que nous avons souvent eu du mal à trancher pour savoir si un énoncé fut créé par lui, pour ensuite entrer dans la circulation, ou s'il est resté confiné à l'usage oral, jusqu'à son emploi dans l'oeuvre rabelaisienne. Par exemple, l'expression *qu'une mouche y eust beu* (*G.*, 5, p. 20) est attestée dans la tradition bachique après Rabelais (Giordani 1998 : 871). Cela permet de supposer aussi bien qu'elle est de l'invention de l'auteur et qu'elle provient de la tradition orale.

Cette interaction entre les formules usuelles et celle de l'invention de l'auteur s'aperçoit dans l'exemple suivant :

Petite pluie abat grand vent. Longues beuvettes rompent le tonnoire (*G.*, 5, p. 19).

Le premier énoncé, comme nous l'avons déjà vu, est exploité dans l'épisode de l'île de Ruach. Il est à la fois un proverbe, employé métaphoriquement et un dicton, s'il est pris à la lettre. Au sens figuré, il a plusieurs significations : « Il faut quelque peu de chose pour faire cesser une grande querelle » (Littré 1872 : « pluie » ; *FEW*, XXIV, 17a, IX, 105b), « un petit incident fait cesser de grands troubles » (Littré 1872 : « vent ») ou bien « il suffit de peu de chose pour renverser la bonne fortune » (Di Stefano 1991 : 700b). D'autre part, au sens littéral, ce dicton est une constatation météorologique. Dans les propos des « bien yvres », ce sens propre est conservé, c'est-à-dire, « une courte ondée apaise la tempête ». En revanche, à l'application usuelle du proverbe Rabelais substitue un sens bachique, « boire à petits coups étanche la soif ». Il redouble ensuite cette formule traditionnelle par une autre de son propre cru, apparentée à l'expression *hausser le temps* et signifiant que boire aide le temps à s'éclaircir. D'ailleurs le vin, étant une substance liquide, se rapproche de la pluie dans la première formule. En outre, comme le suppose Sainéan, il s'agit de la déformation d'un autre dicton météorologique : « Une grande pluie indiquant la fin d'un

orage, l'effet a pu passer pour la cause et donner lieu à *Longues pluies rompent le tonnerre*. Ici, les longues pluies, ce sont des beuveries prolongées qui font pleuvoir le vin dans l'estomac » (1922-1923 : I, 379). Amené par la formule traditionnelle, cet énoncé lui sert de complément : le sens bachique et météorologique crée un lien entre les deux ainsi que la structure de la phrase. Les « bien yvres » ne connaissent pas de discours univoque. Le langage qu'ils pratiquent n'oblige pas à sélectionner pour chaque signe une acception particulière, mais permet, au contraire, d'embrasser différents sens possibles, d'étager à plusieurs niveaux la perception du réel. Or, cette polysémie est garantie surtout par le langage proverbial, ou mieux par son usage créatif par le locuteur, en tant que ré-énonciateur.

Un autre exemple de la prolifération verbale des « bien yvres » prend également comme point de départ le dicton « l'appétit vient en mangeant », attribué d'une façon facétieuse à Jérôme de Hangest, évêque du Mans, qui a parlé de l'appétit (Huchon 1994 : n. 24, 1077) :

[...] l'appétit vient en mangeant, disoyt Angest on Mans. La soif s'en va en buvant. Remede contre la soif? Il est contraire à celluy qui est contre morsure de chien ; correz tousjours après le chien, jamais ne vous mordera, beuvez tousjours avant la soif, et jamais ne vous adviendra (G., 5, p. 19).

Ce dicton apparaît dans les compilations des Proverbes Communs dès le XV^e siècle (Le Roux de Lincy 1859 : II, 185). En ce qui concerne la formule, « la soif s'en va en buvant », elle est la version rabelaisienne de l'adage du XIII^e siècle « Boyre et boyre tout/oste la soif » (Morawski 1925 : n. 1110). La formulation, employée par un des « bien yvres » a vraisemblablement été créée par Rabelais lui-même dans un souci de symétrie avec l'autre dicton. Elle a toutefois survécu dans le parler vendéen (Poirier 1944 : 133, n. 25). La symétrie de construction résulte de la simultanéité des deux actions, exprimée par les gérondifs et les verbes de mouvement *venir* et *s'en aller*. Rabelais développe la deuxième formule par une similitude, ou plus exactement une dissimilitude, très moderne par son absurdité. Il rapproche l'étanchement de la soif de la fuite d'un chien qui mord, par les propositions *avant* et *après*. En ce faisant, il brouille les plans spatiaux et temporels, parce que dans le cas de la soif, il s'agit de l'antériorité dans le temps et dans le cas du chien, de la postériorité dans l'espace.

Ainsi, une formule proverbiale, redoublée par une autre de l'invention de Rabelais, engendre un passage qui exploite les possibilités du langage. Cette énergie créative est inspirée par le vin qui transmet sa fluidité au discours proverbial. D'ailleurs, tous les différents propos ne disent jamais, du début à la fin, qu'une seule et même réalité, celle du

bonheur de boire. L'ivresse des « bienyvres » est tout aussi réelle que métaphorique. Cette interaction entre le vin et la parole souligne la matérialité du langage des « bien yvres » et sa consistance est assurée par la densité sémantique des énoncés proverbiaux. En outre, grâce au vin, qui dissout les barrières séparant les individus, et grâce au langage proverbial, utilisé par tous, l'épisode des « bien yvres » présente un monde utopique où la communication est parfaitement accomplie. Meschonnic a souligné cette caractéristique du discours proverbial :

Un proverbe [...] se fait dans et pas contre la langue commune. Il réalise au lieu de soupçonner le langage [...] pour l'écriture, les proverbes restent des actes de discours qui tiennent ensemble l'oralité, la collectivité, le transpersonnel, continuant, à travers et contre les idéologies littéraires, à poser spécifiquement le problème des rapports entre le langage et l'activité poétique, entre le sujet et le social. Ce que, d'une certaine façon, montrait sans dire l'opposition du « savant » au « populaire » (1973 : 430).

Par ailleurs, nous voudrions souligner la variété des expressions qui soulignent le fait de boire beaucoup. Cette variété illustre l'aptitude des énoncés gnomiques à signifier la même chose par de différentes tournures. A la fin du XVI^e siècle, pour Henri Estienne, l'excellence de la langue française se déduit précisément de l'abondance des proverbes qui attestent sa richesse (*Précellence de la langue française* 1850 : 224). Or, comme nous avons vu, un certain nombre d'expressions est attesté pour la première fois chez Rabelais. En employant dans ses romans le langage proverbial d'origine orale, l'auteur contribue ainsi à l'enrichissement de la langue littéraire.

Deuxième partie

Le langage proverbial chez Montaigne

I. La recherche de la simplicité du style

1. Le style comme reflet de « la forme naïve »

L'influence de la culture populaire sur l'oeuvre de Montaigne est moins marquée que sur celle de Rabelais. Cependant, les proverbes et les locutions figées n'en demeurent pas moins véritablement présents dans les *Essais*. Pour animer sa phrase, Montaigne doit beaucoup aux expressions populaires. Elles contribuent surtout à la recherche de la simplicité du style qui, à son tour, permet d'atteindre la clarté d'expression. L'exigence de clarté est dictée par le but que l'auteur se propose dès la préface, celui de ne faire qu'un avec son livre et de transmettre au lecteur cette consubstantialité :

Je veux qu'on m'y voie en *ma façon simple, naturelle* et ordinaire, sans étude et artifice : car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, mes imperfections et *ma forme naïve*, autant que la révérence publique me l'a permis. [...] Ainsi, Lecteur je suis moi-même la matière de mon livre (éd. Cécard *Au Lecteur*, p. 52 ; éd. Villey, p. 3 [a]).

Poussé par le souci d'apparaître « au naturel » devant le lecteur, Montaigne exige de son style qu'il s'identifie parfaitement au sujet qu'il décrit. Il lui demande d'assurer la parfaite adéquation de l'expression à la pensée. Et c'est sa simplicité qui permet de satisfaire cette exigence fondamentale de clarté.

En parlant de la simplicité du style, il faut souligner que nous n'entendons pas par cela une écriture du premier jet. Il suffit de regarder l'exemplaire de Bordeaux pour s'apercevoir du fait que Montaigne a travaillé avec beaucoup de soin. Floyd Gray a mis en relief le fait que le « naturel » du style ne signifie pas une écriture sans effort : « Le mot *naturel* chez lui (Montaigne) possède toute sa force étymologique et son style est naturel ou naïf (*nativus*) en tant qu'il transfigure sa vraie et profonde nature. Un tel projet ne s'accomplit pas sans réflexion, implique un effort constant et complexe » (1958 : 18). Ainsi, nous pouvons parler de la recherche de la simplicité du style, parce que cette simplicité, qui révèle la nature de l'auteur, n'est pas facile à atteindre.

Par ailleurs, il faut insister sur la proximité des notions de naturalité, de simplicité et de naïveté⁶. Nous les retrouvons dans les *Essais* dès le passage de la préface cité ci-dessus. Elles sont presque synonymiques pour Montaigne. En effet, le sens profond de la notion de naïveté, c'est la conformité avec la Nature, pensée comme principe d'authenticité (Atkinson 1973 : 249). L'adjectif *naïf* est souvent utilisé par Montaigne avec l'adjectif

⁶ En ancien français *naïf* signifie « naturel, tel que la nature l'a créé » et *naïveté* « caractère naturel » (FEW, VII, 44a-45b).

*simple*⁷. L'exemple le plus significatif pour nous se trouve dans le chapitre *De l'Institution des enfants* :

Je veux que les choses surmontent, et qu'elles remplissent de façon l'imagination de celui qui écoute, qu'il n'ait aucune souvenance des mots. Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche (I, 25, p. 265 ; Villey, 26, p. 171 [a]).

Dans ce passage, les adjectifs en question servent à définir le style recherché par Montaigne. L'utilisation des proverbes et des expressions proverbiales, issus du langage populaire simple contribue au projet de transmettre au lecteur son visage authentique, sa profonde nature, libérée des déguisements et des artifices⁸. Villey constate que l'auteur se sert des formules populaires, lorsque l'idée de faire son portrait s'impose (1933 : 308-313) et Eleine fait correspondre l'usage des proverbes à une croissante admiration de la simplicité et de la naturalité (1965 : 34).

Le passage cité souligne également le caractère oral que Montaigne désire donner à son oeuvre. Or, le langage proverbial est d'origine populaire et orale. Il ajoute donc le ton familier de la conversation et aide à établir une communication directe avec le lecteur. En outre, en faisant partie du fonds commun, il est compris par tout le monde et évite ainsi des malentendus, en renforçant la réussite de la communication.

La simplicité des formules proverbiales n'exclut pas pour autant une grande intensité d'expression. Ce que Montaigne exige surtout du langage, c'est qu'il soit « signifiant », qu'il transmette ses idées, et ce sont précisément les expressions proverbiales qui l'aident à les rendre plus explicites. Il est loin de ne pas se soucier de la forme, mais ce qui lui importe le plus c'est le contenu : « de la fécondité des conceptions, plus que du langage » (I, 25, p. 267 ; Villey, 26, p. 173 [a]). Le style de l'écrivain doit se soumettre à la pensée : « c'est aux paroles à servir et à suivre » (*ibid.*, p. 265 ; Villey, p. 171 [a]). Autrement dit, l'auteur n'admet pas que le style ait sa fin en lui-même ou qu'il attire l'attention au détriment des idées qu'il exprime.

Pourtant, une distance sépare les mots et les choses. Elle est illustrée par Montaigne tout au long des *Essais* et, en particulier, dans les chapitres *De la vanité des paroles* et *Considération sur Cicéron*. Tout en démystifiant le langage, l'auteur essaie cependant de le plier à ses propres fins. La simplicité, la sincérité et la densité sémantique des expressions proverbiales l'aident dans son entreprise. Aux formes élaborées, à la rhétorique superflue qui « laisse envie de soi, non des choses » (I, 39, p. 390 ; Villey, 40, p. 252 [a]) et ne fait

⁷ Atkinson en compte sept fois (*ibid.*, 248).

⁸ Le *FEW* atteste en 1550 le terme *naïfveté* au sens de « sincérité ». Appliqué au style, le terme *naïveté* signifie chez Montaigne « simplicité naturelle et gracieuse avec laquelle une chose est exprimée » (VII, 45a).

qu'obscurcir le sens, en risquant « d'abâtardir et corrompre l'essence des choses » (I, 51, p. 495 ; Villey, p. 305 [a]), Montaigne oppose son style naturel par lequel il cherche à saisir de plus près leur substance, en rendant consistante la langue elle-même. A la différence de Rabelais, qui se plaît à jouer avec les formules populaires, en altérant leur sens jusqu'à le détruire parfois, Montaigne respecte leur usage « commun » et surtout leur signification métaphorique. Le sens figuré qui transporte les pensées du domaine abstrait au domaine matériel et physique donne à celles-ci, en quelque sorte, une forme concrète. Le peuple replonge sans cesse sa langue dans la réalité qu'il exprime, et même quand il traite des objets immatériels, il recourt aux vives images, puisées dans le monde du quotidien.

En introduisant dans le texte la matérialité des choses, les formules évitent également le vide discursif grâce à leur signification ramassée dans une forme concise. Le sens serré des expressions fait éviter des circonlocutions inutiles. La verbosité superflue, qui cache le manque de substance, est en revanche souvent critiquée par Montaigne. L'auteur reproche la gratuité d'expression en particulier à Cicéron, et il le fait à l'aide d'une expression proverbiale, déjà employée par Rabelais :

Ni les subtilités grammairiennes, ni l'ingénieuse contexture de paroles et d'argumentations, n'y servent : Je veux des discours qui donnent la première charge dans le plus fort du doute : les siens languissent autour du pot (II, 10, p. 655 ; Villey, p. 414 [a]).

L'expression *tourner autour du pot* a le sens d'« avoir de la peine à dire clairement une chose, à s'énoncer nettement ». Montaigne remplace le verbe *tourner* par le verbe *languir*. Rabelais l'a substitué également, mais pour infléchir l'expression dans le sens obscène, auquel se prêtait bien le contexte. Montaigne, en revanche, le fait pour souligner la faiblesse du discours qui non seulement n'atteint pas l'argument en question, en tournant en rond « autour du pot », mais qui s'épuise complètement. Ainsi, par l'emploi du verbe *languir*, l'auteur met en relief le manque de force et de vivacité du style cicéronien. L'image du pot, évoquant un objet solide, sert à Montaigne de contrepoids au discours creux de Cicéron. Une telle opposition renforce la critique et l'écrivain montre en pratique comment il faut s'exprimer pour toucher au vif du sujet, pour transmettre la « moelle » de la pensée. La formule proverbiale contribue ainsi à rendre efficace et explicite l'idée de l'auteur. Par son image, elle marque l'esprit du lecteur et fait éviter des circonlocutions. La brièveté, la concentration du sens et la simplicité s'opposent à la verbosité prétentieuse, vide et superflue, le style naturel à l'art et à l'artifice.

L'art et la Nature constituent les deux pôles de la pensée de Montaigne. L'auteur traite de cette antinomie dans plusieurs passages tout au long des *Essais*. Le plus connu est

sûrement celui où il déclare son projet de naturaliser l'art « autant comme ils artialisent la nature » (III, 5, p. 1370 ; Villey, p. 874 [c]). Ce qu'il reproche surtout à ceux qui le font, et à Cicéron en particulier, c'est que leur art s'émancipe, se constitue en valeur autonome et suffisante, en occultant son objet :

Si ce n'est qu'on dise que celle [éloquence] de Cicéron, étant en si extrême perfection, se donne corps elle-même (I, 39, p. 390 ; Villey, 40, p. 252 [a]).

Au lieu de transmettre l'épaisseur du réel, l'art interpose ses propres lois et renferme la réalité mobile et ouverte dans un système clos. L'éloquence de Cicéron vaut pour elle-même, pour la beauté de sa forme et non pour ce qu'elle signifie. A l'inverse, le but de Montaigne est de faire connaître au lecteur sa vraie et profonde nature. Tandis que la rhétorique artificielle éloigne les mots des choses, la rhétorique naturelle va de concert avec la pensée, et, par sa simplicité, réduit au minimum la distance entre l'écrivain et l'objet de son discours. Surtout, c'est exactement par l'écriture que Montaigne redécouvre sa « forme naïve ». Être naïf pour lui, c'est non seulement être naturel, mais rechercher la naturalité même de la Nature, le dynamisme ordonné et ordonnant qu'elle nous dévoile rendue à elle-même. Ainsi, il déclare qu'il a choisi « pour [son] regard ce précepte ancien : que nous ne saurions faillir à suivre nature, que le souverain précepte c'est de se conformer à elle » (III, 12, p. 1647 ; Villey, p. 1059 [b]). La quête de la Nature s'annonce donc comme la recherche de la vérité profonde d'un homme, de sa naïveté, et un de ses moyens d'accomplissement est le style proverbial.

2. Les modèles de naïveté : les Cannibales, Socrate et les paysans

Un des modèles de naturalité et naïveté sont les « Cannibales » auxquels « les lois naturelles commandent encore » (I, 30, p. 319 ; Villey, 40, p. 206 [a]). Montaigne insiste sur cette caractéristique, en déclarant que ces nations sont « encore fort voisines de leur naïveté originelle » (*ibid.*) Leur état naturel, privé d'artifice, s'oppose nettement à la civilisation et en décrète l'infériorité. Par l'intermédiaire de Platon, Montaigne se prononce explicitement en faveur de la supériorité de la Nature sur l'art :

Toutes choses, dit Platon, sont produites ou par la nature, ou par la fortune, ou par l'art. Les plus grandes et plus belles par l'une ou l'autre des deux premières : les moindres et imparfaites par la dernière (*ibid.* ; Villey, *ibid.* [c]).

En faisant ensuite la liste des défauts de la civilisation dont les « Cannibales » sont épargnés grâce à leur état primitif, Montaigne met en relief l'absence des mots qui signifient le mensonge (*ibid.*, p. 320 ; Villey, *ibid.* [a]). Or, pour lui le mensonge est un des problèmes principaux de la société humaine :

En vérité le mentir est un maudit vice. Nous ne sommes hommes, et nous tenons les uns aux autres que par la parole. Si nous en connaissions l'horreur et le poids, nous le poursuivrions à feu, plus justement que d'autres crimes. [...] Et de combien est le langage faux moins sociable que le silence? (I, 9, pp. 91-92 ; Villey, p. 36 [b]).

Le langage ne permet pas de distinguer le vrai du faux. Cependant, dans la société des « Cannibales », qui n'a pas été encore corrompue, le problème ne se pose pas, car ils sont tellement purs et vrais qu'ils ignorent complètement cette possibilité qu'offre le discours. Cette observation fait penser que Montaigne espère réduire l'abîme qui sépare le mot de l'intention par sa sincérité sur laquelle il insiste souvent. Dans ce contexte, le langage proverbial acquiert une importance majeure, puisque il est porteur de la sagesse populaire élaborée au fil du temps. D'ailleurs, le peuple, c'est-à-dire les paysans, se rapproche par sa simplicité de l'état primitif des « Cannibales », et est considéré par l'auteur comme le dernier dépositaire authentique des valeurs naturelles et non corrompues de la morale.

Socrate est d'ailleurs l'exemple le plus remarquable de la naïveté. Il est présenté par l'auteur comme un « des bons régents, interprètes de la simplicité naturelle » (III, 12, p. 1634 ; Villey, p. 1052 [b]). Il est le modèle de l'homme « naturel » (Atkinson 1973 : 253-254), mais ce que Montaigne admire le plus en lui, c'est la correspondance de sa

personnalité et de son style, lesquels réalisent une étonnante synthèse entre la grandeur et la simplicité la plus dépouillée : « Vraiment il est bien plus aisé, de parler comme Aristote, et vivre comme Caesar, qu'il n'est aisé de parler et vivre comme Socrate » (III, 12, p. 1639 ; Villey, p. 1055 [b]). La parole du philosophe, qui reflète sa nature, est définie par l'auteur comme « admirable également en simplicité et en véhémence » (*ibid.*). Les seuls « ornements de son parler » sont « la vérité et naïveté » (*ibid.*, p. 1637 ; Villey, p. 1054 [c]). Ainsi, son discours devant les juges est l'exemple illustre de l'éloquence naturelle, qui rend superflue la rhétorique convenue d'un Lysias :

[...] il n'y a rien d'emprunté de l'art, et des sciences. Les plus simples y reconnaissent leurs moyens et leur force : il n'est possible d'aller plus arrière et plus bas (III, 12, p. 1612 ; Villey, p. 1038 [b]).

Il faut souligner que la simplicité du style du philosophe est considérée par Montaigne comme celle du langage populaire :

Ainsi dit un paysan, ainsi dit une femme : Il n'a jamais en la bouche, que cochers, menuisiers, savetiers et maçons (III, 12, p. 1619 ; Villey, p. 1037 [b]).

En essayant de se rapprocher du style naturel de Socrate pour saisir sa nature véritable, Montaigne a lui aussi recours au parler populaire. En effet, il définit son style comme « jargon populaire » (II, 17, p. 983 ; Villey, p. 637 [b]). Plusieurs passages dans les *Essais* témoignent de sa volonté de ne pas utiliser un langage trop savant et érudit. L'écrivain bannit de son vocabulaire les mots rares et les néologismes, en préférant retrouver aux Halles, à Paris, le français de la tradition nationale :

[...] la recherche des phrases nouvelles, et des mots peu connus, vient d'une ambition scolastique et puérole. Puissé-je ne me servir que de ceux qui servent aux halles à Paris! (I, 25, p. 266 ; Villey, 26, p. 172 [c]).

Ailleurs, Montaigne critique les sciences du discours et se prononce pour le parler spontané du peuple :

J'aimerais mieux, que mon fils apprît aux tavernes à parler, qu'aux écoles de la parlerie (III, 8, p. 1450 ; Villey, pp. 926-927 [b]).

Sur le plan de la forme, le langage proverbial appartient à l'usage quotidien qu'on identifie avec celui du peuple, même si au XVI^e siècle cette catégorisation n'est pas encore stricte. Sur le plan du contenu, il est porteur des valeurs morales non corrompues par « l'art » et « les sciences », signes de l'éloignement de la voie naturelle. Ainsi, il permet à Montaigne

de retrouver la « forme naïve » tant admirée chez Socrate, qui est à la fois la forme du sujet, son essence et la forme du discours et donc sa façon de s'exprimer.

Dans le passage du chapitre *De la Physionomie*, précisément consacré à la critique de ceux qui, à la différence de Socrate, ne suivent pas leur nature, Montaigne emploie le proverbe « qui trop embrasse peu étreint » :

Il a fait grande faveur à l'humaine nature, de montrer combien elle peut d'elle-même. Nous sommes chacun plus riche, que nous ne pensons : mais on nous dresse à l'emprunt et à la quête : on nous dit à nous servir plus de l'autrui que du nôtre. En aucune chose l'homme ne sait s'arrêter au point de son besoin. De volupté, de richesse, de puissance, il en embrasse plus qu'il n'en peut étreindre (III, 12, p. 1612 ; Villey, p. 1038 [b]).

L'auteur dénonce l'excessive ambition de l'homme à l'aide du proverbe, dont il modifie légèrement la forme. Oudin lui donne le sens de « qui entreprend trop ne reussit pas » et le définit comme vulgaire (1993 : 178). Hassell l'atteste dans le *Ménagier*, environ vers 1340 : « L'en dit en un proverbe : qui trop embrasse, pou estraint » (1982 : 101). Le Roux atteste également le proverbe « qui trop embrasse peu estraint » chez Gabriel Meurier dans le *Trésor des Sentences* (1787 : II, 408). Morawski le cite sous la forme de « qui trop embrasse pou estraint » (1925 : n. 2175). L'emploi de cette forme est daté de 1393 par le *FEW*. Quant à celle de « qui trop embrasse, peu estraint », elle est répandue au XV^e siècle (XXII, 305a ; Baldinger 2001 : 218-219).

De même, on retrouve ce proverbe chez Rabelais, qui l'emploie deux fois. A la première, il est pris à la lettre : « Trop embrassoyt, et peu estraignoyt » (*Gargantua*, 11, p. 34) et à la deuxième, il est au sens figuré : « C'est (dist Grandgousier) trop entreprint, qui trop embrasse peu estraint » (*ibid*, 46, p. 124). Dans le premier cas, l'enracinement du proverbe dans le concret permet à Rabelais d'en faire une des activités du géant. Dans le deuxième cas, Rabelais souligne sa dimension métaphorique par l'utilisation du verbe *entreprendre*, qui concerne, comme le proverbe, les ambitions de Toucquedillon, et par la référence du même adverbe *trop* aux deux verbes : « trop entreprint, trop embrasse ».

Montaigne, en revanche, change la forme du proverbe, en remplaçant la structure binaire, fondée sur l'opposition entre *qui peu* et *trop peu*, par un comparatif. Ainsi, au lieu de constituer une phrase autonome, le proverbe est inséré dans la phrase montaignienne. L'auteur en spécifie l'application par les compliments d'objet direct « volupté », « richesse » et « puissance ». En outre, il alterne l'ordre normal de la phrase et place les compliments au début, avant le sujet et le verbe. Il met ainsi l'accent sur ces notions, qui sont de caractère abstrait, mais traitées comme des objets matériels à l'aide de l'image proverbiale. Celle-ci se fonde sur l'opposition entre les verbes *embrasser*, « prendre entre

les bras » et *êtreindre* « serrer étroitement ». Les deux verbes désignent l'action d'entourer avec les bras un objet, mais le deuxième seulement exprime la réussite de sa saisie. Ainsi, à l'aide de l'image, qui doit sa force à son caractère concret, Montaigne souligne le déséquilibre entre l'ambition et le réel pouvoir de l'homme. En exploitant l'expressivité du proverbe et en l'incorporant dans son discours, l'auteur le met au service de sa pensée. Par ailleurs, la simplicité même de la formule lui permet de renforcer sa critique de l'humaine vanité.

C'est à la fois pour sa forme et son contenu que Montaigne recourt au langage proverbial. Ce dernier est porteur de la sagesse populaire, la sagesse authentique, que Montaigne voudrait atteindre et qu'il oppose au savoir acquis par l'instruction :

J'ai vu en mon temps cent artisans, cent laboureurs, plus sages et plus heureux que des recteurs de l'université : et lesquels j'aimerais mieux ressembler (II, 12, 759 ; Villey, p. 487 [a]).

En parlant du peuple, nous entendons surtout les paysans, dont il avait une connaissance personnelle et pour lesquels l'auteur éprouvait un profond respect principalement lié au terroir et à la tradition. Leur simplicité naturelle contraste nettement avec la présomption des pédants, et c'est pour cette raison que Montaigne les prend en exemple dans le chapitre *Du pédantisme* où il critique l'affectation de savoir :

Car le paysan et le cordonnier, vous leur voyez aller simplement et naïvement leur train, parlant de ce qu'ils savent [...] (I, 24, 213 ; Villey, 26, p. 139 [a]).

C'est surtout parce qu'ils suivent la Nature, que les paysans, placés au plus bas de la hiérarchie sociale et intellectuelle, par la proximité des extrêmes, s'apparentent aux philosophes tels que comme Socrate :

Les meurs et les propos des paysans, je les trouve communément plus ordonnés selon la prescription de la vraie philosophie, que ne sont ceux de nos philosophes (II, 17, 1020 ; Villey, p. 660 [c]).

Pour Montaigne, un des sujets principaux de la philosophie est la mort et c'est précisément à Socrate et aux paysans qu'il doit d'avoir changé d'avis sur la meilleure manière d'envisager ses derniers instants : de l'idée que « le but de notre carrière c'est la mort » (I, 19, 128 ; Villey, 20, p. 84 [a]) il passe à celle que la mort « c'est bien le bout, non pourtant le but de la vie » (III, 12, 1633 ; 1051 [c]). Cette antithèse, renforcée par la proximité phonique (l'allitération de *b*, la structure monosyllabique des mots *bout* et *but*) met bien en relief l'évolution de sa pensée. L'insistance croissante sur la nécessité de s'en remettre à la Nature, qui se manifeste surtout dans les chapitres *De la Physionomie* et *De*

l'expérience (Sayce 1972 : 190), explique ce changement de position. C'est elle qui donne aux paysans la force d'endurer les malheurs et leur fait accepter la mort comme une nécessité. Ainsi, la sagesse populaire se révèle plus féconde que les spéculations philosophiques :

Regardons à terre, les pauvres gens [...] qui ne savent ni Aristote ni Caton, ni exemple ni précepte. De ceux-là, tire nature tous les jours, des effets de constance et de patience, plus purs et plus raides, que ne sont ceux que nous étudions si curieusement en l'école. [...] Celui-là qui fouit mon jardin, il a ce matin enterré son père ou son fils (III, 12, p. 1615 ; Villey, p. 1040 [b]). Je ne vis jamais paysan de mes voisins, entrer en cogitation de quelle contenance, et assurance, il passerait cette heure dernière : Nature lui apprend à ne songer à la mort, que quand il se meurt (*ibid.*, p. 1634 ; Villey, p. 1052 [b]).

Au temps du troisième livre de 1588, Montaigne admire la docilité que les paysans pratiquent à l'heure de la mort, en se soumettant purement et simplement à la Nature. Pourtant, à bien regarder, déjà dans le premier livre de 1580, dans le chapitre *Que philosopher c'est apprendre à mourir*, nous pouvons observer leur influence sur sa façon de considérer la mort. En effet, l'auteur entend ne pas se préoccuper de l'arrivée de la mort :

[a] Je veux qu'on agisse, [c] et qu'on allonge les offices de la vie, tant qu'on peut : [a] et que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait (I, 19, 135 ; Villey, 20, p. 89).

Il transmet son indifférence devant le dernier instant par l'expression proverbiale, prise à la vie rurale, « planter les choux ». Le *FEW* atteste au XVI^e siècle, dans l'*Ancien Théâtre*, l'énoncé gnomique *aller planter ses choux* au sens de « se retirer à la campagne » (II/1, 537a). De son côté, Furetière enregistre la locution *envoyer planter ses choux*, qui signifie « priver de son emploi » (1998 ; Rey 1993 : 175). On trouve deux occurrences de l'expression *planter (des) choux* également chez Rabelais, dans le *Pantagruel* et dans le *Quart livre*. La première fois, elle est prise à la lettre et constitue l'activité d'une personne âgée, que le narrateur rencontre dans la bouche de Pantagruel (*P.* de 1532, 22, p. 121 ; éd. Pléiade *P.* de 1542, 32, p. 331). Cette activité, qui n'a rien d'exceptionnel, contraste avec le lieu où elle se déroule et avec la surprise du narrateur d'avoir découvert un nouveau monde. Ainsi, nous pouvons constater que pour les deux auteurs l'expression transmet l'idée d'une vie très simple. D'ailleurs, Rabelais l'attribue explicitement à un paysan.

Dans le *Quart livre*, en revanche, l'expression possède une signification à la fois littérale et métaphorique, et contient une connotation supplémentaire :

O que troys et quatre foyz heureulx sont ceulx qui plantent chous. O Parces que ne me fillastez vous pour planteur de Chous? O que petit est le nombre de ceulx à qui Juppiter a telle faveur porté, qu'il les a destinez à planter chous. Car ils ont toujours en terre un pied : l'autre n'en est pas loing. Dispute de felicité et bien souverain qui voudra, mais quiconques plante Chous est praesentement par mon decret declairé bien heureux [...] (*Q. l.*, 18, pp. 582-583).

Panurge utilise plusieurs fois cette locution proverbiale dans le passage. Ayant peur de mourir pendant la tempête sur mer, il exprime à son aide son envie des gens qui sont sur la terre ferme. Ainsi, on pourrait y voir l'image d'une vie tranquille et paisible, à l'abri des dangers. Ce sens est d'ailleurs attesté par Littré (1872 : I, 614).

En ce qui concerne l'expression chez Montaigne, on y trouve en même temps l'allusion à la vie des paysans et l'idée de sérénité, qui contraste, comme chez Rabelais, avec le danger imminent de la mort. La tonalité du contexte est pourtant différente, comique chez Rabelais et sérieuse chez Montaigne. En outre, nous voudrions insister sur l'usage personnel qu'en fait l'auteur des *Essais*, car il ne se limite pas à insérer l'expression dans son discours, mais il développe l'image proverbiale par le substantif « jardin » et souligne son insouciance par l'adjectif « imparfait ».

De cette façon, nous pouvons constater que déjà dans le premier livre des *Essais* Montaigne s'intéresse à la façon dont les paysans affrontent la mort. En outre, la tournure populaire, que nous venons d'analyser, offre une image forte et frappante pour transmettre le mépris envers la mort. En effet, l'action de planter les choux se situe entre la phase préparatoire, les semailles, et un avenir, la récolte, suivie par la consommation domestique ou la vente. C'est donc un travail continu, avec un projet à terme. Cependant, l'auteur privilégie l'action en elle-même, quitte à donner pour négligeables ses effets. La nonchalance à l'égard du projet avorté s'identifie à celle à l'égard de la mort, et par là Montaigne se défait de la crainte de la dernière, afin de vivre heureux ici-bas (Tournon 2000 : 93). La simplicité et la densité sémantique du langage proverbial permettent de satisfaire l'exigence fondamentale d'expressivité pour un sujet aussi grave.

Ainsi, conscient du danger représenté par la culture littéraire trop raffinée de son temps, Montaigne met à profit le langage proverbial, qui lui permet d'écrire avec naturel et simplicité, concrètement et sincèrement.

II. La valorisation de l'art populaire

L'un des aspects les plus frappants des *Essais* est l'immensité de la culture qui y est accumulée. Le dialogue avec les Anciens constitue une partie importante des réflexions de Montaigne. Pourtant, il se rend bien compte de l'abîme qui le sépare des grands philosophes de l'Antiquité et n'espère pas atteindre leur niveau de sagesse. De l'autre côté, comme nous l'avons vu, la culture populaire et sa proximité de la Nature, que l'auteur veut retrouver, exerce une influence considérable sur sa pensée. Ainsi, l'addition suivante de l'exemplaire de Bordeaux atteste la position intermédiaire que l'auteur occupe entre la tradition savante et celle du peuple :

Les paysans simples sont honnêtes gens : et honnêtes gens les Philosophes [...]. Les métiers, qui ont dédaigné le premier *siège* de l'ignorance de lettres, et n'ont pu joindre l'autre (*le cul entre deux selles* : desquels je suis et tant d'autres) sont dangereux [...] Pourtant de ma part, je me recule tant que je puis dans le premier et naturel *siège*, d'où je me suis pour néant essayé de partir (I, 54, p. 508, Villey, p. 313 [c]).

Cette addition tardive révèle la volonté qu'a Montaigne de retourner à la simplicité naturelle, et le proverbe employé en est un témoignage. D'ailleurs, l'écrivain renforce l'imitation de la façon de parler des simples gens par la vulgarité du proverbe « s'asseoir entre deux selles le cul à terre » et par sa référence au registre du bas corporel. Cet énoncé gnomique est attesté à partir du dernier quart du XIV^e siècle au sens d'« être dans une situation fâcheuse, inconfortable » (Rey 1993 : 721). La variante *entre deux selles chiet le cul a terre* est encore plus ancienne (XIII^e s. dans le *FEW*, XI, 419b). La vulgarité du proverbe a également servi à Rabelais pour créer un contraste comique entre les actions incongrues de Panurge et la solennité du rite initiatique (*C.I.*, 44, p. 831). Pourtant, au lieu de démétaphoriser le proverbe pour le rendre à sa signification primordiale, Montaigne met en valeur les deux sens. En effet, le proverbe dans le passage analysé est lié au reste du texte et l'auteur développe l'image d'une personne assise, en utilisant le mot « siège » qui signifie à la fois un état, un centre d'action, et un meuble disposé pour qu'on puisse s'y asseoir (*Le Petit Robert* 1993 : 2088). En outre, la ressemblance phonétique des mots « siège » et « selle » contribue à l'extension de l'image. Ainsi, le lien du proverbe au monde concret permet à Montaigne de créer une image efficace pour exprimer sa pensée, qu'il renforce par le sens propre et figuré du mot « siège ».

Montaigne ne se limite pas à confronter la sagesse des Anciens et celle du peuple, en leur donnant la même valeur. Il met l'accent sur l'aspect esthétique de ces deux traditions :

La poésie populaire et purement naturelle, a des naïvetés et grâces, par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art : comme il se voit ès villanelles de Gascogne et aux chansons, qu'on nous rapporte des nations qui n'ont connaissance d'aucune science, ni même d'écriture (I, 54, p. 508, Villey, p. 313 [c]).

Dans ce cas, même si Montaigne se réfère aux chansons des Cannibales (I, 30, pp. 331-332), il ne s'agit pas d'une opposition entre l'art et la nature comme dans le chapitre sur les peuples primitifs (I, 30, p. 319). La poésie populaire et celle des classiques comme Horace, Virgile, Catulle et Lucrèce, admirés par l'auteur, se rejoignent, car l'art des derniers n'est pas artificiel, il ne falsifie pas la nature, mais l'ordonne sans l'altérer : « Leur langage est tout plein, et gros d'une vigueur naturelle et constante » (Micha 1956 : 53, *Essais*, III, 5, p. 1367 ; Villey, p. 873 [b]). Ainsi, le discours antique aux formes sublimes se rapproche de la simplicité des créations populaires, qui suivent la Nature et qui d'ailleurs ne manquent pas de force d'expression. Ce qu'ils ont surtout en commun, c'est la mise en valeur du contenu et la saisie de la matérialité des choses.

Cependant, comme le montre le passage cité, en se trouvant à écrire une oeuvre qui « vivote en la moyenne région », Montaigne préfère revenir à l'art populaire. Tout en se servant de l'héritage des anciens, il renonce à l'imitation littéraire, typique de son époque, de la peur de tomber dans l'artifice sans pouvoir atteindre l'art véritable. Une des causes principales de l'éloignement du modèle discursif des Anciens est l'instabilité et la pauvreté de la langue française, qui « succombe à une puissante conception », qui « languit sous vous et fléchit », et qui ne peut pas rivaliser avec les langues grecques et latines (III, 5, 1369 ; Villey, p. 874 [b]). Pourtant, Montaigne trouve qu'il y a « assez d'étoffe », même s'il y manque de « façon » (*ibid.*). Ainsi, pour compenser les manques du français littéraire, l'auteur a recours aux formes orales du parler populaire, qui se présentent à ses yeux comme un riche domaine peu exploité. Et parmi les dialectes, c'est surtout le gascon que l'auteur admire pour sa force expressive : « et que le Gascon y arrive, si le François n'y peut aller » (I, 25, p. 265 ; Villey, 26, p. 171 [a]).

La valorisation de l'art populaire, et notamment des « villanelles de Gascogne » se confirme dans la citation d'un proverbe gascon, tiré d'une chanson. L'auteur l'utilise à côté des citations de Sénèque et de Cicéron pour exprimer ce qu'il a à dire d'essentiel. Il souligne également l'idée que l'art populaire par son contenu et sa forme rivalise avec les oeuvres classiques les plus élaborées :

Nature pour montrer, qu'il n'y a rien de sauvage en ce qu'elle conduit, fait naître ès nations moins cultivées par art, des productions d'esprit, qui luttent les plus artistes productions. Comme sur mon propos, le proverbe Gascon tirée d'une chalemie, est-il délicat, *Boucha prou bouha, mas à remuda lous dits qu'em*. Souffler prou, souffler, mais à remuer les doigts, nous en sommes là (I, 24, 209-219 ; Villey, 26, p. 137 [a]).

Le sens exact de ce proverbe, traduit aussitôt par Montaigne, est encore discuté. Le problème de son interprétation a été soulevé pour la première fois en 1890 par le doyen de la faculté des Lettres de Toulouse l'abbé Léonce Couture (1890-91 : 120-123). Douze ans après, Ducamin a signalé que le second *bouha* ne devait pas se lire comme « souffler », mais qu'il constituait les deux termes (*bou ha*), qui signifiaient « bon ou facile à faire » du latin *bonum facere*. Ainsi, il concluait que Montaigne a mal recueilli le proverbe et que sa traduction était « grammaticalement dépourvue de sens » (1902 : 206-207). Plus tard encore, Biard a suggéré un changement de ponctuation de la traduction française, ce qui donnerait « Souffler, prou souffler [...] » et se paraphraserait alors : Souffler est assez facile, mais c'est de remuer les doigts qu'il s'agit » (1912 : 54-57). De son côté, Villey a opiné également en faveur de l'erreur dans la traduction de Montaigne (1965 : 1241). Ainsi, les commentateurs se sont mis d'accord sur la signification du proverbe, qui serait en substance celle-ci : pour jouer du chalumeau, la difficulté n'est pas de souffler dans l'instrument, mais de bien placer les doigts sur les trous. Dans ces derniers temps pourtant, les critiques ont tendance à écarter la version de la mauvaise traduction montaignienne (Mansencal 1995 : 59-61).

En ce qui nous concerne, la possible erreur philologique de Montaigne n'a pas d'importance, car l'auteur n'est justement pas un philologue : « Je tords bien plus volontiers une belle sentence, pour la coudre sur moi, que je ne détords mon fil, pour l'aller quérir » (I, 25, p. 265 ; Villey, 26, p. 171 [c]). Il ne se contente pas de répéter ce que disent les autres, mais au contraire, il adapte les emprunts à sa nature, en les transformant et en les personnalisant. Dans le cas présent, l'image, fournie par le proverbe gascon, sert à renforcer son idée. Et il est alors possible qu'il ait légèrement changé son sens pour mieux l'adapter à son propos. Cette possibilité est pourtant démentie par l'auteur lui-même, qui souligne la pertinence du proverbe à son sujet. En outre, la façon dont il l'introduit, en mettant en valeur l'art populaire, contredit la nécessité de modification.

La question se réduit donc à rechercher la signification exacte de la version française du proverbe. Elle n'est pourtant pas facile à établir et les critiques en donnent des interprétations différentes. L'ambiguïté du proverbe est surtout due à la volonté qu'a Montaigne d'être le plus proche possible de l'origine gasconne. Le premier problème dérive de l'infinitif du verbe souffler, que Bonnet, par exemple, interprète comme un

impératif. Après une analyse grammaticale très détaillée, il conclut que le sens du proverbe est « (Il faudrait) souffler, souffler davantage, mais nous sommes occupés à remuer les doigts (sur notre instrument) » (1959 : 39).

Le contexte se révèle fondamental pour la compréhension du proverbe. Les critiques s'accordent sur l'opposition entre l'action de souffler et celle de déplacer les doigts, mais en fonction de l'interprétation du contexte, ils optent en faveur de la préférence par l'auteur de l'une ou de l'autre action. Placé au sein du chapitre *Du Pédantisme*, le proverbe, aussi bien que les citations tirées de Sénèque et de Cicéron, contribue à donner plus de force à l'accusation de l'attitude servile devant les autorités et le manque de jugement personnel. Tout le chapitre est dirigé contre les pédants, qui n'arrivent pas assimiler le savoir d'autrui et qui, par conséquent, ne peuvent tirer aucun profit de leurs études. Pour Bonnet, il s'agit également d'une opposition entre la nature, représentée par l'autonomie du raisonnement, et l'art, représenté par l'apprentissage passif. Ainsi, dans l'image proverbiale, prise du jeu du chalumeau, le critique voit l'idée que les connaissances acquises, associées à l'action de remuer les doigts, ne peuvent en aucun cas se substituer aux dons naturels, associés à l'action de souffler (1959 : 37-38). Il considère comme évident que l'action de souffler dans le tuyau est une action simple et naturelle, tandis qu'on pourrait facilement contester cette opinion. En effet, il suffit de consulter les dictionnaires et ouvrages de musique pour constater que souffler demande beaucoup plus de technique que le jeu des doigts sur une flûte ou un chalumeau (Mansencal 1995 : 59). Par conséquent, le rapprochement entre l'action de souffler et la Nature, le jeu des doigts et l'art devient problématique.

Selon l'interprétation radicalement opposée, c'est l'action de remuer les doigts qui est mise en valeur aux dépens du fait de souffler. Selon certains critiques, c'est le jeu des doigts qui représente une véritable action et qui contraste avec le souffler, qui n'est que l'agitation de l'air, associé ainsi au parler. Cette interprétation est surtout dictée par le rapprochement du proverbe gascon de la citation, tirée de Sénèque, qui la précède. Par une métaphore nautique, le philosophe montre que le principal n'est pas de professer de belles théories, mais de les mettre en pratique, et, par conséquent, qu'il ne faut pas seulement bien parler, mais bien agir : « Non est loquendum, sed gubernandum » (I, 24, p. 209 ; Villey, p. 137 [a]). Ainsi le parallélisme serait complet avec le proverbe, qui opposerait un parler inutile à l'exigence de l'action (Leake 1968 : 251-253, Jeanroy 1892 : 400-401).

Il est vrai que les discours des pédants, qui affectent un savoir, mais ne font que répéter les idées des autres sans les comprendre, se rapprochent de l'agitation gratuite de l'air et notamment du vent :

[...] ainsi nos pédants vont pilotant la science dans les livres, et ne la logent qu'au bout de leur lèvres, pour la dégorger seulement, et mettre au vent (I, 24, p. 208 ; Villey, p. 136 [a]).

D'ailleurs, Montaigne les compare à un perroquet pour souligner le manque de fond dans leurs discours. Le problème de l'interprétation exposée ci-dessus est que même si Montaigne insiste sur l'importance de l'action et de l'initiative personnelle, « mais nous que disons-nous nous-mêmes? Que faisons-nous? Que jugeons-nous? » (*ibid.*, p. 210 ; Villey, p. 137 [a]), il ne va pas de soi que le fait de remuer les doigts se présente comme une véritable action. Au fond, les deux activités sont indispensables pour jouer du chalumeau et demandent un certain apprentissage et un certain effort⁹.

Ces observations nous font penser que l'opposition dans le proverbe entre ces deux actions n'est qu'apparente, car en réalité toutes les deux sont condamnées pour le manque d'initiative du joueur de chalumeau. En effet, le contexte révèle que le sens littéral du proverbe est la répétition gratuite d'une mélodie, faite par des actions mécaniques du joueur, qui se rapproche ainsi du perroquet et le sens figuré est la non-assimilation du savoir par les pédants. Il est également intéressant d'observer, que dans le troisième livre, dans le chapitre de *De l'art de conférer*, pour critiquer ceux qui profitent des idées des autres et se les approprient, Montaigne utilise une expression populaire *soufflez*, qui signifie « il n'en est rien » ou « de belles » (Huguet 2004 : « souffler »). Le sens du verbe est alors celui de « mentir », et on peut rapprocher cet emploi du verbe de notre cas, car le savoir qu'affectent les pédants ne correspond pas à la réalité des choses.

Ainsi, l'auteur a recours au proverbe gascon pour condamner le manque d'initiative, la superficialité et la présomption. Cette accusation est renforcée par le fait que le proverbe appartient à la tradition populaire des simples gens, qui, à la différence des pédants, vont « simplement et naïvement leur train, parlant de ce qu'ils savent » (I, 24, p. 213 ; Villey, 25, p. 139 [a]). En outre, par sa façon d'appliquer le proverbe à son sujet et par sa traduction, Montaigne prouve qu'il ressemble à ces simple gens et non pas aux faux savants, car il transforme l'idée d'autrui en une idée personnelle. En effet, les *Essais* naissent précisément de l'assimilation des corps étrangers, constitués par les citations, à la substance des pensées de l'auteur.

⁹ Selon les musicologues, souffler exige un effort encore plus soutenu que l'application des doigts sur l'instrument et détermine dans une large mesure la sonorité obtenue (Mercier-Mansencal 1995 : 60).

Il faut également souligner que la difficulté de l'interprétation du proverbe dépend de sa richesse sémantique, préservée par Montaigne dans la version française. De cette façon, l'auteur souligne la valeur expressive de l'art populaire gascon, et essaie également de la transmettre au français par sa traduction.

Un autre témoignage de l'admiration de Montaigne pour l'art populaire est constitué par un proverbe du Dauphiné, qui, comme celui de Gascogne, est consigné dans sa forme dialectale et est recueilli directement dans sa région d'origine et non dans un recueil. Il a été ajouté en 1588 et a été très probablement recueilli pendant le voyage de Montaigne en France et en Italie (Dédéyan 1946 : 130) :

Si l'épine nou pique quand nai, à pene que pique jamai, disent-ils en Dauphiné (I, 57, p. 530 ; Villey, p. 327 [b]).

L'auteur transcrit le proverbe tel qu'il se dit dans la région de son origine. Il ne le modifie pas pour le rapprocher du français. Il ne le traduit pas non plus, mais dans ce cas, à la différence du proverbe gascon, on n'a pas de mal à comprendre son sens qui serait « Si l'épine ne pique quand elle naît, sans doute elle ne piquera jamais » (éd. Céard). Quitard cite un proverbe proche par la forme, mais différent par le sens : *l'épine en naissant va la point devant* (1968 : 350-351). Tandis que ce dernier et le proverbe anglais : *It early pricks that will be a thorn*, « de bonne heure pique ce qui deviendra une épine » signifient que le naturel du méchant se manifeste dès la plus tendre enfance, dans le proverbe du Dauphiné il s'agit des qualités positives.

Montaigne cite le proverbe comme une autorité pour confirmer sa propre opinion. En effet, son addition est enchâssée dans le raisonnement qui date de la première édition de 1580 :

Quand à moi j'estime que nos âmes sont dénouées à vingt ans, ce qu'elles doivent être, et qu'elles promettent tout ce qu'elles pourront. Jamais âme qui n'ait donné en cet âge-là, arrhe bien évidente de sa force, n'en donna depuis la preuve. Les qualités et vertus naturelles produisent dans ce terme-là, ou jamais, ce qu'elles ont de vigoureux et de beau [le proverbe]. De toutes les belles actions humaines, qui sont venues à ma connaissance, de quelque sorte qu'elles soient, je penserais en avoir plus grand part, à nombrer celles qui ont été produites et aux siècles anciens et au nôtre, avant l'âge de trente ans, qu'après (*ibid.*, Villey, p. 327 [a]).

L'auteur met à son profit non seulement la sagesse populaire, mais aussi sa puissance verbale. En effet, il utilise le proverbe pour donner une forme concrète à son idée et pour la rendre ainsi plus communicable. Il exploite également l'intensité expressive du proverbe, qui est due au caractère laconique, lapidaire et surtout à l'armature symétrique du

fond et de la forme. Selon le parémiologue Milner, le trait distinctif de l'énoncé proverbial est le fait d'avoir quatre parties constituantes, placées en relation d'équilibre structurel les unes avec les autres, autant dans la forme que dans le contenu (1969 : 54). Ainsi, si nous divisons en quatre le proverbe, nous obtenons le schéma suivant :

Si l'épine nou pique quand nai
à pene que pique jamais

D'ailleurs, l'équilibre structurel est renforcé par la rime en *-ai* : *nai, jamais*, par la répétition de *pique* et par l'allitération de *p* dans : *épine, pique* et *pene, pique*. La rime crée une impression d'évidence en rapprochant les mots qui se répondent à la fin du vers. Quant au rythme, il est donné par la répétition de *pique*. La cadence permet au proverbe de fixer dans l'âme le sens des mots et facilite ainsi le travail de la mémoire (Boudou 2005 : 171). Pour Paul Zumthor, la brièveté de sa forme, le parallélisme de l'énonciation, les jeux phoniques (rime, assonance, allitération) tendent à condenser le rythme de l'énoncé proverbial et à le rapprocher de la poésie (1972 : 78). En effet, ce que Henri Estienne valorise le plus dans le proverbe, c'est sa forme poétique (*Les Premices ou le I Livre des proverbes Epigrammatisez* 1593 1968 : 10-11). En ce qui concerne l'auteur des *Essais*, il a recours au proverbe cité afin d'augmenter l'efficacité de son discours par la structure phonique et métrique de l'énoncé gnomique.

Montaigne ne se limite pas aux proverbes populaires du terroir français, mais il cite également un proverbe toscan *chi troppo s'assotiglia si scavezza* (II, 12, p. 868). Nous supposons que, vu qu'il a été ajouté en 1582 (Villey 1965 : 558), juste après son voyage en Italie, il s'agit plutôt du résultat d'une expérience directe, faite pendant son séjour en Toscane, que d'une citation de Pétrarque (*Canzoniere*, CV, 48, 208, édition Garnier, 1988). En outre, l'auteur insiste sur son origine toscane : « souviens-vous de ce que dit le proverbe Toscan » (*ibid.*). Battaglia atteste le proverbe également chez Benedetto Varchi, historien florentin du XVI^e siècle (1994 : I, 781). Cette attestation témoigne du fait que le proverbe était encore en usage en Toscane au temps de Montaigne.

Sa fonction dans le texte est de donner plus de force au raisonnement de l'auteur : « Tenez-vous dans la route commune, il ne fait mie bon être si subtil et si fin » (*ibid.*). L'aspect formel n'est pas négligeable pour l'auteur, quand il est au service du fond. Ainsi, la forme originale est importante, car en italien l'allitération de *s* met en relief l'idée de finesse excessive et d'ailleurs le proverbe possède une structure rythmique marquée (-/---/--/-/). En outre, il faut ajouter que Montaigne met en valeur l'art populaire italien, ce dont témoigne son *Journal de voyage*. Il y évoque une femme illettrée du peuple qui « fait des

vers d'une promptitude extraordinaire, mais encore elle y mêle des fables anciennes, les noms des dieux, des pays, des sciences et des hommes illustres, comme si elle avait fait un cours d'études réglé » et il définit son style comme « élégant et aisé » (1983 : 288-289).

Ainsi, par les exemples cités, nous pouvons constater que Montaigne ne se limite pas à déclarer son admiration pour l'art populaire, mais il insère les proverbes dans son oeuvre et met au profit de sa pensée la force de leurs images concrètes, relevées par la forme.

III. La matière proverbiale et la matière alimentaire

1. La concrétisation du discours abstrait

Ce qui démarque les *Essais* est que, tout en traitant des sujets philosophiques et moraux, ils évitent la froideur abstraite grâce aux images qui y abondent. Elles sont variées, mais elles ont en commun un aspect concret et matériel et servent à exprimer la pensée de l'auteur de façon claire et simple. Tel est leur rôle principal, car elles permettent de nuancer les idées qu'il est toujours difficile d'atteindre en raison de leur caractère abstrait. En effet, la façon la plus appropriée pour parler de l'immatériel est de le projeter dans le monde physique à l'aide de la métaphore.

À côté des emprunts aux écrivains anciens, on retrouve dans les *Essais* les images traditionnelles d'origine populaire, dont la quantité augmente au fur et à mesure des éditions (Baraz 1965 : 369). Elles sont prises aux registres les plus habituels de la vie quotidienne et, notamment, au registre alimentaire. Leur emploi s'explique par leur caractère concret et ordinaire qui s'oppose aux termes savants, rares, abstraits et vides dont Montaigne se méfie. D'ailleurs, les expressions imagées populaires rendent plus explicites les idées de l'auteur non seulement parce qu'elles ramènent au niveau matériel des concepts qui risquent de rester trop vagues, mais également parce qu'elles sont figées, c'est-à-dire qu'elles sont utilisées par tous et font partie du langage commun. Par exemple, pour ramener l'homme à sa véritable condition, Montaigne utilise la locution *pour tout potage*, signifiant « tout et pour tout, rien de plus » (I, 42, p. 429 ; Villey, p. 262 [a]). Comme nous l'avons vu chez Rabelais, la même locution est précisément employée par Pantagruel contre la présomption de l'écolier Limousin, en particulier contre ses abus linguistiques, et en défense de l'usage commun de la langue. De même, chez Montaigne, la simplicité et la familiarité de la locution servent à souligner la simplicité originelle et son usage commun en assure la compréhension par le lecteur.

Il faut également insister sur le fait que les proverbes et les expressions proverbiales chez Montaigne ne sont en aucun lieu des ornements de style. En revanche, ils sont inséparables de la pensée de l'auteur. On ne pourrait pas les enlever du texte sans que les significations qu'elles expriment ne s'appauvrissent considérablement. En effet, ils n'illustrent pas les idées, mais ils les incorporent. Ainsi, on pourrait y appliquer la définition que Sayce fait du vocabulaire en général : « His immense vocabulary is no poetic ornament but one more instrument (the most important no doubt) in his total grasp of reality » (1972 : 287).

De cette façon, le langage proverbial, étroitement lié au monde concret, aide Montaigne à avoir prise sur la réalité et à transmettre à son discours la consistance matérielle des choses. A titre d'exemple, nous voudrions citer le proverbe, *moutarde après dîner*, également employé par Rabelais :

Il vaut quasi mieux jamais, que si tard, devenir honnête homme. Et bien entendu à vivre, lorsqu'on n'a plus de vie. Moi, qui m'en vais, résignerais facilement à quelqu'un, qui vint, ce que j'apprends de prudence, pour le commerce du monde. Moutarde après dîner. Je n'est que faire du bien, duquel je ne puis rien faire (III, 10, p. 1571 ; Villey, p. 1010 [c]).

Montaigne traite de *moutarde après dîner* la sagesse qui vient trop tard. L'image proverbiale, inspirée des habitudes alimentaires, souligne son inutilité. Elle concrétise la pensée de Montaigne en lui donnant une forme plus saisissable. En outre, le registre alimentaire du proverbe, et donc son lien explicite avec la vie du corps, met en relief l'idée que l'existence physique de l'auteur arrive à sa fin. Nous voudrions également remarquer que le proverbe ne constitue pas une citation, mais qu'il est incorporé dans le texte, d'autant plus que les phrases de Montaigne qui l'entourent prennent une allure proverbiale et un caractère lapidaire et laconique.

Cet exemple montre bien la différence dans l'emploi des proverbes par Rabelais et Montaigne. Tandis que le premier s'amuse à démétaphoriser le proverbe et à en faire un des plats du régime des frères Fredons, en créant ainsi un monde fictif, Montaigne exploite précisément sa signification métaphorique qui rend possible le passage de l'abstrait au concret et donne ainsi du poids au raisonnement, en le rapprochant du monde matériel. Ainsi, chez Rabelais, la langue possède une consistance matérielle, car elle construit une réalité par sa seule force productrice, et chez Montaigne, sa consistance est surtout liée à l'épaisseur de la pensée. Floyd Gray souligne une différence fondamentale entre les deux auteurs dans leur emploi du verbe, mais on pourrait appliquer cette affirmation à tout le vocabulaire :

Chez lui [Montaigne] le verbe se distingue non par sa masse, mais par sa profondeur, par la réalité qu'il couvre. Ce n'est pas le verbe qui se fait chair, mais la pensée (1958 : 61).

Par conséquent, Montaigne recherche « les paroles de chair et d'os » pour que sa pensée se fasse chair. Cependant, nulle différence n'apparaît à l'entendement comme aussi profonde que celle qui sépare les pensées immatérielles des choses pesantes. Et c'est exactement la pensée figurée qui permet de franchir cet abîme. Ainsi, dans le chapitre *Des Cannibales*,

l'auteur assimile la démesure entre l'ambition et les capacités réelles des Européens à la gourmandise excessive :

J'ai peur que nous ayons les yeux plus grands que le ventre, et plus de curiosité, que nous n'avons de capacité : Nous embrassons tout, mais nous n'étreignons que du vent (I, 30, p. 314 ; Villey, p. 203 [c]).

Le proverbe *avoir les yeux plus grands que le ventre*, utilisé encore de nos jours, est attesté par Morawski sous la forme de *Len ne doit pas avoir les yeulx plus grans que le ventre* (1925 : n. 1491) et par Le Roux de Lincy, dans le recueil du XV^e siècle *Proverbia Gallicana* (1958 : II, 337). L'expression proverbiale *avoir plus grands yeux que panse* est également enregistrée par Furetière (1998 : « Oeuil »). Il existe des variantes telles que *avoir les yeux plus grands que le panse* (Cotgrave : 1998), *avoir plus grands yeux que grande panse* (Oudin 1971 : 373), *avoir plus grands yeux que grand ventre*. Cette dernière est attestée dans l'usage oral à Marseille (FEW, VII, 312a).

Montaigne met à son profit l'efficacité du langage proverbial, due au procédé métonymique qui substitue aux parties du corps leur fonction. Les yeux sont d'ailleurs assimilés au ventre, comme si la vision était une absorption, une ingestion véritable. Il faut également souligner qu'avant Montaigne cette expression a le sens d'« avoir plus d'appétit apparent que réel, être incapable de manger autant qu'on le désirait » (Rey 1993 : 558). En revanche, dans les *Essais*, la locution signifie métaphoriquement « avoir plus d'ambition que de capacité » (FEW, *ibid.*). Il s'agit probablement du premier emploi figuré de cet énoncé proverbial. Par ailleurs, Montaigne renforce sa pensée par une autre image, empruntée à l'*Ecclésiaste*, VII, 17 (éd. Céard) et qui se rapproche du proverbe populaire, déjà cité ci-dessus *qui trop embrasse, peu etreint*. Par elle, la prétention à des choses qu'on n'est pas en état d'obtenir est associée à une tentative de prise physique.

En outre, Montaigne reprend la structure comparative du proverbe, en juxtaposant les termes de « curiosité » et de « capacité ». L'allitération de *c* et les finales en *-ité* rapprochent phonétiquement les mots qui s'opposent sur le plan sémantique. Par cette juxtaposition, caractéristique des proverbes, la pensée acquiert une netteté supérieure et une plus grande subtilité de signification. Ainsi, nous pourrions parler du discours sous la forme proverbiale, car, comme dans le cas précédent, le proverbe n'a pas le même statut qu'une citation. Il n'est pas un corps étranger, il n'interrompt pas le discours, mais, en revanche, il sert du point de départ pour la construction de ce dernier. Les proverbes font partie du style de Montaigne, ils sont complètement assimilés et l'auteur y intègre leurs procédés.

Il faut remarquer qu'il s'agit d'une correction sur l'exemplaire de Bordeaux. Dans les éditions publiées du vivant de Montaigne, le passage était bien différent :

J'ay peur que nous avons les yeux plus grands que le ventre, comme on dict, et le dit on de ceux, ausquels l'appetit et la faim font plus desirer de viande, qu'ils n'en peuvent empocher ; je crains aussi que nous avons beaucoup plus de curiosité (Villey 1965 : I, p. 203).

Nous pouvons facilement nous rendre compte que Montaigne abrège considérablement sa phrase, en la débarrassant de l'introduction et de l'explication du proverbe. Ces changements n'allègent pas seulement la phrase, mais ils incorporent d'avantage le proverbe dans le texte. En outre, la suppression des mots qui alourdissent et allongent la phrase sans l'enrichir, témoigne de l'aspiration à la brièveté, au style « serré », dont le modèle est précisément constitué par le langage proverbial.

La tentative de dégager le maximum de sens au moyen d'une quantité minimale de mots et le transfert de l'abstrait vers le registre concret de l'alimentation se lit également dans le passage suivant, qui est d'ailleurs aussi une addition postérieure :

La fortune quelques années après les [les chefs de l'armée grecque] punit de même pain soupe (I, 3, p. 72 ; Villey, I, p. 20 [c]).

Montaigne résume en une seule phrase le sens moral, qu'il tire de l'histoire rapportée. Il s'agit du destin qui fait subir un mal semblable à celui qu'il a fait à autrui. Il est question ici du destin, punissant des individus du même mal qu'ils ont autrefois commis. L'auteur juxtapose la notion abstraite de « fortune » à une expression qui emprunte son image aux aliments. Huguet cite l'exemple de Montaigne, en lui attribuant le sens de « le punir par où il a péché », et il atteste également au même sens des expressions proches, usitées au XVI^e siècle : *tailler de tel pain telle soupe, faire de tel pain telle soupe* (2004 : « pain »). Oudin donne le sens de « on luy rend la pareille, on le traite comme il traite les autres » à la phrase *on luy rend de tel pain soupe* (1971 : 514). De même, Di Stefano cite l'expression *avoir de tel pain telle soupe* au sens d'« avoir la pareille, ce qu'on a mérité » (1991 : 627, Christine de Pizan). Cette dernière est également prise à la lettre par Rabelais (*G.*, 11, p. 34)¹⁰.

Une telle abondance de témoignages montre que l'expression devait être très courante. Elle joue sur les deux termes de *soupe* et de *pain*, en exploitant le double sens de

¹⁰ Sainéan atteste l'expression dans le *Roman de la Rose* et dans les *Proverbes communs*, recueil du XV^e siècle (1922-23 : I, 409). Le *FEW* donne les variantes suivantes : *faire d'autel pain soupe*, en ancien français, *faire de mesme pain mesme soupe*, dans l'édition de 1539 du *Dictionnaire françois-latin* de Robert Estienne, *rendre de tel pain soupe*, chez Guillaume Cretin, en 1527 (XVII, 285a).

mot *soupe*, qui désigne à la fois le liquide et le pain trempé dans le liquide (Huchon 1994 : n. 48, 1095 ; Rat 1993 : 734). Ainsi, les deux termes s'opposent par leur aspect phonique et sémantique, mais en même temps, ils sont équivalents et l'opposition ne se révèle qu'apparente. Par conséquent, l'expression s'applique bien aux circonstances de la mort des guerriers grecs, car si les premiers sont condamnés à mort pour ne pas avoir inhumé leurs morts pendant la bataille, les autres sont tués par leur ennemis, quand ils ramassent les corps par peur d'être condamnés.

Tout comme la mort, les réalités psychiques sont également matérialisées par les images populaires traditionnelles. En effet, pour parler de son commerce avec les hommes et pour souligner la rigoureuse sélection à laquelle ils sont soumis, Montaigne utilise l'expression *trier sur le volet* :

Or suivant mon propos, cette complexion difficile me rend délicat à la pratique des hommes : il me les faut trier sur le volet (III, 3, p. 1280 ; Villey, p. 820 [b]).

Il est intéressant de remarquer que c'est Rabelais qui utilise le premier cette expression au sens figuré dans le *Tiers livre*¹¹ :

Car vous estes tous esleus, choisiz, et triez chascun respectivement en son estat, comme beaulx Pois sus le volet (*T.l.* éd. de 1546, 30, p. 212 ; *T.l.*, éd. Pléiade de 1552, 30, p. 445).

Panurge applique cette expression proverbiale à ses consultants. Il insiste sur l'importance du choix par l'emploi des synonymes du verbe *trier* : *choisir* et *élire*. En plus, les pois choisis sont définis comme *beaulx*, cette épithète soulignant la valeur des consultants. Un autre exemple de l'emploi de l'expression se trouve dans le *Quart livre* : « Vous estes Christians triez sus le volet » (50, p. 655). C'est toujours Panurge qui l'utilise, mais, à la différence du passage ci-dessus, son emploi est ironique. Il s'agit des Papimanes, qui, selon les paroles de Panurge, devraient représenter les meilleurs chrétiens, tandis qu'on sait que par cet épisode Rabelais dénonce les abus du clergé.

Ce qui pose problème dans cette expression, ce n'est pas le sens figuré, mais le sens propre, et en particulier, le sens du mot *volet*. Sainéan cite le dictionnaire de Trévoux, selon lequel il s'agirait du couvercle où on conservait les pois : « Avant de mettre bouillir les pois qu'on tirait du pot où on les gardoit, on les trioit ou épluchoit sur le couvercle ou volet » (Sainéan 1922-23 : I, 411). En revanche, selon Rat, le *volet* pouvait être un ustensile spécialement destiné à cet effet : « une tablette ou une planchette ronde, sur laquelle on trie

¹¹Huchon 1994 : n. 6, 1423 ; le *FEW* l'atteste uniquement chez Montaigne au sens de « choisir avec soin » (XIII/2, 304b).

de menus grains (pois, lentilles, ect.) » (1981 : 404). En effet, en angevin, le terme *volet* désigne un « morceau d'ardoise ou de tuile arrondi et servant de couvrir un pot » (Verrier et Onillon 1908 : 327). Cette spécificité du terme *volet* renforce l'expressivité de la locution, qui effectue un passage du particulier au général, du matériel au sens moral.

Ainsi, à l'aide de l'expression, Montaigne assimile l'action de choisir soigneusement ses amis à celle de trier et d'éplucher les pois. Le verbe *trier*, indiquant une action matérielle qui ne peut s'exercer que sur des objets solides, déplace l'activité psychologique dans le registre du concret. Il faut également souligner, qu'à la différence de l'emploi traditionnel des images ennoblissantes pour le genre sérieux et les images matérialisantes pour le genre comique (Baraz 1965 : 378), il n'y a pas d'abaissement du niveau stylistique du contexte, car tout en matérialisant, l'expression ne déprécie pas l'objet de l'image. En revanche, elle met précisément en valeur la pensée de l'auteur par son rapprochement de l'épaisseur du réel.

A côté des nourritures solides, le vin fournit aussi des expressions pour l'enrichissement du style montaignien. Bien sûr on ne retrouve pas la même variété que dans les romans de Rabelais. Cela s'explique facilement par la différence de tonalité et de genre entre les deux ouvrages. Il n'y a pas d'atmosphère festive dans les *Essais*, quoique Montaigne, tout en restant un consommateur modéré, ne semble pas critiquer en soi l'usage abondant du vin. En condamnant l'ivrognerie, il respecte cependant la différence des habitudes des gens et des coutumes, qui varient selon les nations :

L'estomac d'un Espagnol, ne dure pas à notre forme de manger, ni le nôtre à boire à la Suisse (III, 13, p. 1682 ; Villey, p. 1080 [b]). La forme de vivre la plus usitée et commune, est la plus belle : Toute particularité, m'y semble à éviter : et haïrait autant un Allemand qui mît de l'eau au vin, qu'un Français qui le boirait pur. L'usage public donne loi à telles choses (*ibid.*, p. 1722 ; Villey, p. 1104 [b]).

Ces deux passages des *Essais* sont des témoignages directs des façons de boire en Suisse et en Allemagne, car Montaigne en a fait connaissance pendant son voyage en Europe¹². Il faut d'ailleurs souligner comment l'auteur exploite la richesse sémantique de l'expression *boire à la Suisse*¹³. Elle possède le sens figuré de « boire beaucoup », attesté avant chez Du Bellay sous la forme de *boire en Suisses* (les *Regrets*, CXXVII, cité par Le Grand Robert 2001 : 6, 809) et renvoie en même temps littéralement au pays. Ainsi, à l'aide de

¹² Voir la partie concernant ces deux pays dans *Le Journal de Voyage*.

¹³ Oudin atteste la variante *boire comme un Suisse* au sens de « boire beaucoup » (1971 : 517 ; *FEW*, XVII, 61b ; Rey 1993 : 737)

l'expression, Montaigne compare les Suisses aux Français et suggère aussi l'habitude des premiers de boire copieusement.

La réputation proverbiale des Suisses comme de grands buveurs a donné une autre expression, *boire à lut*, qu'on retrouve également dans les *Essais*. Elle est attestée pour la première fois en littérature dans le *Prologue* du *Tiers livre* au sens de « boire jusqu'à la dernière goutte » (*FEW*, XV/1, 18b). Rabelais met en relief son origine, par l'emploi du verbe *trinquer*, emprunté au bas allemand (Sainéan 1908 : 4), par le terme *Lifrelofres*, le sobriquet donné aux Allemands et aux Suisses et signifiant goinfre et ivrogne (Sainéan 1907 : 408) et par le renvoi au *Lans*, les lansquenets et donc à leur jargon :

Je ne suys de ces importuns Lifrelofres, qui par force, par oultrage et violence, contraignent les Lans et compaignons trinquer, voire caros et alluz, qui pis est (*T.l.*, éd. de 1446, P., p. 15 ; *T.l.*, éd. Pléiade de 1552, P., p. 351).

En effet, *caros et alluz* représentent les mots de provenance suisse *allûz* et *karûz*, (allemand *garaus* et *all-aus*), qui signifient tous deux « complètement », « jusqu'au bout » et s'appliquent particulièrement au verbe « boire » (Sainéan 1908 : 3, Giordani 1998 : 962). L'attestation la plus ancienne date de 1539 et se trouve dans le dictionnaire de Robert Estienne, qui ne transcrit pas l'expression directement, comme fait Rabelais, mais lui donne une forme plus proche du français, *boire à lut*, et qui la traduit par une autre formule synonyme de boire à l'excès : *bibere more graeco* (1988 : « boire »).

Il est surtout intéressant de remarquer que Montaigne applique cette formule à Socrate, en soulignant sa simplicité et son humanité par le caractère oral et familier de l'expression :

Mais cet homme-là était-il convié de boire à lut par devoir de civilité? C'est aussi celui de l'armée, à qui en demeurait l'avantage (III, 13, p. 1730-31 ; Villey, p. 1110 [b]).

D'ailleurs, l'expression proverbiale, tirée du jargon des soldats mercenaires suisses convient bien au contexte, car le philosophe joue à qui boira le plus, précisément avec les soldats. Le contexte de ce passage est également très significatif. En effet, Montaigne met en garde de ne pas refuser « de participer à ces naturels plaisirs » et par la conduite d'un des plus grands philosophes, qui ne dédaigne pas de boire avec des simples gens, il met en valeur l'aspect matériel et sensoriel de la vie. La figure de Socrate se rapproche ainsi de son portrait silénique dans le *Prologue* de *Gargantua* où le philosophe apparaît « toujours riant, toujours beuvant d'autant à un chascun, toujours se guabelant, toujours dissimulant son divin sçavoir » (p. 5). Ainsi, cette image, chez les deux auteurs, suggère

que la spiritualité authentique est indissociable de la matérialité la plus grossière, laquelle est représentée par une abondante consommation de vin et soulignée par l'origine populaire des expressions *boire d'autant* chez Rabelais (Giordani 1998 : 953-954) et *boire à lut* chez Montaigne.

Une autre expression, empruntée toujours au domaine du vin, a pourtant un rôle bien différent dans le contexte et sert à donner une illustration visuelle à la pensée abstraite de Montaigne, en la clarifiant de cette façon :

Car, outre ce que cette peinture morte, et muette, dérobera à mon être naturel, elle ne se rapporte pas à mon meilleur état, mais beaucoup déchu de ma première vigueur et allégresse, tirant du flétri et le rance. Je suis sur le fond du vaisseau, qui sent tantôt le bas et la lie (II, 37, p. 1226 ; Villey, p. 784 [a]).

Oudin atteste l'expression *sentir la lie* au sens de « y en avoir en petite quantité », (1971 : 304), et Bonnaud cite deux proverbes voisins : *Après avoir bu le bon, on boit la lie* et *Chaque vin a sa lie* (2002 : 104). On s'aperçoit que le langage proverbial utilise l'image de la lie pour signaler un inconvénient ou quelque chose de peu de valeur. De même, Montaigne a recours à cette image pour parler de son état actuel de vieillesse, auquel font défaut beaucoup de qualités que l'auteur possédait étant plus jeune. Il renforce la puissance visuelle de la locution proverbiale par la proposition *sur le fond du vaisseau*, et il insiste sur cette idée du résidu par le terme *bas*. En outre, il développe l'image traditionnelle par le substantif *rance*, qui évoque la forte odeur d'un produit périmé et souligne, ainsi, l'idée de détérioration. De cette façon, cette image concrète permet à Montaigne de transmettre ses sentiments, qui resteraient d'une compréhension plus difficile, s'ils étaient expliqués de façon psychologique.

En analysant les proverbes et les expressions proverbiales empruntés au registre alimentaire, nous pouvons constater qu'ils contribuent à la recherche de la consistance matérielle de la langue dans les oeuvres de Rabelais et de Montaigne. Un changement, néanmoins, est survenu : avec Montaigne, le centre d'intérêt se déplace du monde extérieur vers le sujet de l'énonciation. Ainsi, tandis que Rabelais introduit dans le texte l'épaisseur matérielle des produits et la profusion de la parole conviviale, la référence au domaine du concret sous-tend chez Montaigne un projet introspectif. La vie dans l'oeuvre tient désormais au mouvement de la pensée individuelle qui se veut claire et qui a besoin pour cette raison d'un langage qui puise son expressivité dans le monde matériel et qui concrétise sa dimension abstraite.

2. L'assimilation du domaine littéraire au domaine sensoriel

Pour Montaigne, l'homme se présente comme unité organique de l'âme et du corps, de l'abstrait et du concret, de l'entendement et des sens. Les métaphores alimentaires traditionnelles contribuent à exprimer l'aspiration à l'unité, car elles rapprochent la vie intellectuelle de la vie physiologique. Dans le chapitre *De L'Institution des enfants*, l'acquisition du savoir est vue comme ingestion d'un produit alimentaire. Par exemple, Montaigne emploie le verbe *mordre*, qu'il applique à l'enrichissement intellectuel de l'âme :

Ce sont là préceptes épineux et mal plaisants, et des mots vains et décharnés, où il n'y a point de prise, rien qui vous éveille l'esprit : en cette-ci l'âme trouve où mordre, où se paître. Ce fruit est plus grand sans comparaison, et si sera bien tôt mûri (I, 25, p. 245 ; Villey, 26, p. 160 [C]).

Le sens figuré du verbe *mordre* est attesté par Furetière : « mordre signifie aussi, aspirer, parvenir à quelque chose. [...] L'Algebre est une science si esleevee, que peu de gens y peuvent mordre » (1998 : « mordre »). De même, Le Roux le cite au sens de « comprendre, pénétrer, connaître les causes et la raison des choses » (1787 : I, 79). De cette façon, le verbe s'applique à la morsure de l'esprit qui pénètre dans la connaissance et la compréhension d'une matière ardue. L'emploi figuré du verbe est attesté au XV^e siècle chez Georges Chastellain (*FEW*, VI/3, 127a). L'image est surtout courante au XVI^e siècle et on la trouve chez Cholières et Rabelais (Giordani 1998 : 1034-1035). Ce dernier l'emploie trois fois dans le *Pantagruel*. La première fois, après avoir décrit les bouleversements célestes qui marquèrent *l'année des grosses mesles*, le narrateur conclut que ces phénomènes sont « matieres tant dures et difficiles, que les Astrologues ne y peuvent mordre. Aussy auroient ilz les dens bien longues s'ils povoient toucher jusques là » (*P.*, 1, p. 218). Le deuxième emploi se trouve dans l'épisode, où Epistémon renonce à percer le mystère d'un des langages utilisés par Panurge et s'exclame : « Je croy que c'est langaige des Antipodes, le diable n'y mordroit mie » (*P.*, 9, p. 247). Tout aussi grande est la perplexité des juristes qui ont vainement essayé de résoudre le cas de Baisecul et Humevesne : « Ainsi assemblez, par l'espace de quarente et six sepmaines n'y avoyent sceu mordre ny entendre le cas au net, pour le mettre en droict en façon quelconques » (*P.*, 10, p. 251). Le *FEW* donne le sens de « comprendre » au verbe *mordre* dans le *Pantagruel* VII/3, 127a).

En effet, nous remarquons que dans les trois passages cités, Rabelais insiste sur la difficulté de compréhension, tandis que Montaigne souligne surtout le fait que l'esprit

réussit à s'approprier le savoir et met en relief l'idée de la saisie par le mot *prise*. D'ailleurs, le transfert dans le registre alimentaire est renforcé par l'opposition aux *mots décharnés*, par le verbe *paître* et par l'assimilation de l'enseignement, offert à l'élève, à un *fruit* et son utilité à la maturité. Ainsi, le domaine alimentaire offre un répertoire métaphorique traditionnel au moyen duquel les actes de pensée se représentent. Pourtant, tout en y puisant, Montaigne en fait un usage très personnel, et montre, de cette façon, comment il faut incorporer les éléments étrangers.

En faisant un large emploi des images d'ingestion, qui s'adressent directement aux sens, et en particulier au goût, l'auteur a également recours aux images synesthésiques. Par exemple, il évoque simultanément le goût et l'odorat. Ainsi, en parlant du choix des métaphores, il déclare que celles dont « la beauté flétrit de vieillesse et dont la couleur s'est ternie par le maniement trop ordinaire » possèdent toujours une considérable valeur :

Mais cela n'ôte rien du goût, à ceux qui ont bon nez (III, 5, p. 1369 ; Villey, p. 872 [b]).

Oudin atteste l'expression proverbiale *avoir bon nez* au sens de « sentir, connaître, s'apercevoir facilement, être fin » (1971 : 369). Quitard l'explique de la façon suivante : « Avoir de la sagacité, prévoir les choses. Métaphore prise des chiens de chasse habiles à découvrir et à suivre la trace du gibier par le moyen de l'odorat » (1968 : 550). Par ailleurs, Di Stefano donne à cette expression le sens d'« avoir du flair » chez Cholieres, « vous me direz que j'ay bon nez et que c'est dommage que je ne suis fleuron ou chien de chasse, de loin je sentiroye bien où est le gibier » (1991 : 578). De même, le *FEW* atteste l'expression en 1562 au sens propre, « sentir de loin les odeurs » et en 1587 au sens figuré, « avoir de la sagacité, prévoir les choses de loin » (VII/3, 32a). Chez Montaigne, l'expression est employée métaphoriquement pour les formes figées et, en effet, on pourrait la rapporter aux expressions proverbiales « de notre commun ». Par conséquent, l'application même que fait l'auteur de cette expression proverbiale illustre son programme, exposé quelques lignes avant et qui affirme que « les formes de parler, comme les herbes, s'amendent et fortifient en les transplantant » (III, 5, p. 1368-1369 ; Villey, p. 874 [c]). De cette manière, Montaigne met à son profit la formule et il restaure sa « grâce » et son « énergie », par un usage personnel, qui opère le transfert de l'entendement au plan sensoriel, et qui déplace le langage même dans le domaine matériel.

Etant perçu par le goût et l'odorat, le langage littéraire prend ainsi de la consistance matérielle, et son assimilation à un produit alimentaire est reprise une page plus tard, quand l'auteur parle de sa dette envers Plutarque en termes gastronomiques :

Je ne le puis si peu raconter, que je n'en tire cuisse ou aile (III, 5, p. 1371 ; Villey, p. 875 [c]).

Par l'expression proverbiale *tirer cuisse ou aile*, Montaigne assimile les écrits de Plutarque à une volaille, qu'on découpe pour manger. Ainsi, son oeuvre devient un produit de consommation et l'action d'emprunter se rapproche à celle de découper, ou mieux de l'action d'arracher, soulignée par le verbe *tirer*. En conséquence, le profit stylistique qu'obtiennent les *Essais* est assimilé à un profit alimentaire et nutritif.

Boaistuau, dans *Le Théâtre du monde*, paru en 1558 et cité par Di Stefano, utilise cette expression dans le même sens : « auteur quelconque, sacré ou profane, grec, latin ou vulgaire, duquel n'aye tiré cuisse ou aile, pour plus entier aornement de mon œuvre » (1991 : 221). Plus tard, Le Roux atteste l'expression *tirer pied ou aile* dans un sens plus large de « manière de parler pour tirer ou arracher quelque chose d'une personne, peu ou beaucoup » (1787 : II, 528). Il faut remarquer que dans le cas de Montaigne, aussi bien que dans celui de Boaistuau, il s'agit de tirer profit des écrits de Plutarque et non de sa personne.

Ainsi, du rapprochement de l'attachement sensoriel à l'attachement intellectuel, Montaigne passe à une identification explicite du langage à un produit alimentaire, et insiste surtout sur l'idée de l'appropriation, ou mieux, de l'incorporation des éléments étrangers par son propre corps. De cette façon, l'enrichissement linguistique est associé à l'assimilation par l'organisme des éléments nutritifs, et ce rapprochement met en relief l'idée que la matière proverbiale, à la guise de la matière alimentaire, est ingérée et ensuite digérée par l'auteur. Il s'agit ici de comprendre que tout en tirant profit de sa force expressive, Montaigne n'adopte pas une attitude passive et servile, mais soumet cette matière à un traitement personnel.

IV. La sexualité

La sexualité est surtout traitée dans le chapitre *Sur des vers de Virgile* du troisième livre, et Montaigne utilise des proverbes et des expressions proverbiales pour aborder ce sujet délicat. L'auteur a notamment recours aux formules tirées du domaine alimentaire, animal et scatologique. Le langage proverbial, étroitement lié au monde du concret, sert dans ce chapitre à mettre en valeur l'aspect matériel de la vie, et en particulier, la dimension physique de l'amour. En effet, Montaigne réagit contre la théorie platonicienne et pétrarquiste d'un amour où les âmes seules ont part (Villey 1933 : 473). Pour notre auteur, en revanche, l'homme est d'une structure mixte, composé d'un corps et d'une âme qui sont inséparables et qui ont tous les deux droit à la satisfaction :

Pouvons-nous pas dire, qu'il n'y a rien en nous, pendant cette prison terrestre, purement, ni corporel, ni spirituel : et qu'injurieusement nous démembrons un homme tous vif : et qu'il semble y avoir raison, que nous nous portions envers l'usage du plaisir, aussi favorablement au moins, que nous faisons envers la douleur? (III, 5, p. 1400 ; Villey, p. 893 [b]).

Ainsi, Montaigne se demande pourquoi ne pas obéir au plaisir, puisque nous obéissons par force à la douleur. Il ne se limite pourtant pas à souligner le rôle que jouent ensemble l'âme et le corps dans l'amour, mais il met davantage l'accent sur l'importance du second. En effet, il affirme nettement et à diverses reprises que la beauté corporelle est l'élément principal, et que les grâces de l'esprit n'ont qu'une place secondaire, par exemple dans *De trois commerces* :

Au demeurant, je faisais grand compte de l'esprit, mais pourvu que le corps n'en fût pas à désirer : car à répondre en conscience, si l'une ou l'autre des deux beautés devrait nécessairement y faillir, j'eusse choisi de quitter plutôt la spirituelle : Elle a son usage en meilleures choses : Mais au sujet de l'amour, sujet qui principalement se rapporte à la vue et à l'attouchement, on fait quelque chose sans les grâces corporelles (III, 3, p. 1291 ; Villey, p. 826 [b]).

On ne trouve rien d'une idéalisation de l'amour, laquelle venue d'Italie, a imprégné la littérature de la Renaissance. Il n'y a pas de traces de l'érotisme spiritualisé, mais au contraire, le désir garde toute sa force physique :

[b] Or donc, laissant les livres à part, et parlant plus matériellement et simplement : je trouve après tout, que l'amour n'est autre chose, que la soif de cette jouissance [c] en un sujet désiré : Ni Venus autre chose, que le plaisir à décharger ses vases (III, 5, p. 1374 ; Villey, p. 877).

Par conséquent, la continence apparaît comme une absurdité, un vrai péché contre l'harmonie de la double condition humaine. En redonnant la dignité aux forces élémentaires de la nature, Montaigne dénonce également la peur qu'ont les hommes de parler ouvertement de l'amour sexuel :

Qu'a fait l'action génitale aux hommes, si naturelle, si nécessaire, et si juste, pour n'en oser parler sans vergogne, et pour l'exclure des propos sérieux et réglés? (III, 5, p. 1324 ; Villey, p. 847 [b]).

L'auteur, en revanche, traite librement de ce sujet normalement tu, et insiste d'ailleurs sur sa franchise directe, imposée par la nature elle-même :

J'aime la modestie : et n'est pas jugement, que j'ai choisi cette sorte de parler scandaleux : c'est nature, qui l'a choisi pour moi (III, 5, p. 1394 ; Villey, p. 889 [c]).

Cependant, condamnant la honte de parler de la vie sexuelle, d'autant plus inappropriée pour son âge, Montaigne admet la délicatesse du sujet et donc l'importance du choix des formes d'expression. Dans ce cas, le langage proverbial se présente comme un moyen adéquat pour clarifier la position de l'auteur, car il répond exactement à sa volonté de parler *matériellement et simplement* de l'amour. Ainsi, il exploite à la fois la simplicité et la consistance sémantique des formules populaires. Par exemple, en parlant du comportement hypocrite des personnes qui font semblant d'ignorer certains termes, pourtant les mieux connus de tous, Montaigne souligne leur centralité dans la vie de chacun par une expression proverbiale, *connaître comme pain* : « Nul âge, nul moeurs l'ignorent non plus que le pain » (III, 5, p. 1325 ; Villey, p. 847 [c]). Elle est attestée par Huguet chez Brantôme (2004 : « pain ») et Oudin la définit comme vulgaire (1993 : 387). Cette comparaison proverbiale rapproche la sexualité de l'alimentation, et notamment du pain, produit de base, en mettant ainsi en relief son importance.

D'ailleurs, il faut souligner que ce rapprochement est récurrent dans le chapitre. Non seulement Montaigne utilise d'autres formules proverbiales qui traitent l'amour en termes alimentaires, mais il emploie aussi des métaphores « de son cru ». En effet, les images de la nourriture constituent l'un des leitmotifs du chapitre. Par exemple, pour parler de la satisfaction du désir sexuel, l'auteur emploie le verbe *rassasier* (III, 5, p. 1346, p. 1382), et le substantif *satiété* (*ibid.*, p. 1389) et *faim* (III, 5, p. 1346). Il a également recours au substantif *gloutonnerie* (*ibid.*, p. 1387) pour définir un désir excessif, et par la phrase, « La cherté donne goût à la viande », il résume l'exemple cité par la suite de l'habitude française qui consiste à s'embrasser pour se saluer, ce qui diminue par un usage trop commun la valeur d'un baiser (*ibid.*, p. 1382 ; Villey, p. 881 [b]). En outre, à côté de

l'assimilation métaphorique, Montaigne fait un rapprochement entre le domaine sexuel et celui de l'alimentation, en prenant ce dernier au sens propre. Ainsi, il établit une association directe entre la honte, qui pousse les personnes à se cacher pour faire l'amour, et la honte qu'éprouvent certaines personnes en mangeant. Ce rapprochement de deux activités, liées à la vie corporelle de l'homme, sert à défendre et à rendre hommage au côté matériel de l'existence, et à dénoncer les « gens fanatiques, qui pensent honorer leur nature en se dénaturant : qui se prisent de leur mépris, et s'amendent de leur empirement. Quel monstrueux animal, qui se fait horreur à soi-même, à qui ses plaisirs pèsent » (III, 5, p. 1378 ; Villey, p. 879 [b]). L'auteur met en relief son indignation devant une telle violence faite à la nature humaine par une série d'antithèses, renforcées à leur tour par l'opposition des mots de la même famille : *nature*, *dénaturer* et *priser*, *mépris*. De cette façon, Montaigne redonne de la dignité aux intérêts primordiaux de l'homme, tels que le sexe et la nourriture, et souligne leur valeur réciproque par leur rapprochement. Le langage proverbial s'y prête particulièrement bien, car il traite des besoins naturels et associe souvent les domaines en question.

Dans un autre passage, Montaigne emploie une expression proverbiale, tirée également du registre alimentaire, se demandant si parfois, en faisant l'amour, les femmes pensent à une autre personne :

Quoi si elle mange votre pain, à la sauce d'une plus agréable imagination? (III, 5, p. 1384 ; Villey, p. 883 [b]).

Huguet atteste une expression très proche, mais au sens large chez Marnix dans les *Differens* : « Le bon sire [le pape] peut hardiment mouiller son pain en toute soupe qu'il luy plaira. Il ne peut faillir que la doctrine qu'il propose ne soit tressaincte et veritable » (2004 : « pain »). Chez Rabelais, dans le *Tiers livre*, nous avons également trouvé cette expression, mais à la différence d'autres emplois où l'image convient à toute espèce de relation¹⁴, dans la bouche de Panurge, celle-ci se réfère explicitement aux relations sexuelles (*T.l.*, 12, p. 386). Chez Montaigne, il s'agit d'une trahison imaginaire, plutôt que physique, mais le sens reste pourtant très proche de celui de Rabelais. Nous pouvons ainsi nous demander si l'emploi précédent fait par Rabelais, le seul à posséder une allusion sexuelle, a influencé l'utilisation de l'expression chez Montaigne. Il est vrai que les romans de Rabelais abondent en expressions de ce genre, puisées dans le domaine alimentaire. Cependant leur contribution à l'humour grivois est bien loin du rôle que jouent les expressions dans les *Essais*, où elles servent à donner de la force à l'expression de la

¹⁴ Cotgave (1998).

pensée. Dans ce cas précis, par le renvoi à la matière alimentaire, ces expressions ont pour fonction d'insister sur le décalage entre la participation physique et émotionnelle de la femme. Il faut surtout souligner que, tandis que chez Rabelais les images proverbiales alimentaires servent souvent à une dévalorisation grotesque, chez Montaigne, elle n'ont rien de dévalorisant. Bien au contraire, l'auteur les utilise pour mettre en valeur le monde de la matière, tout en prônant un juste équilibre entre l'âme et le corps.

Le bas corporel, évoqué dans le même passage par l'expression *n'aller que d'une fesse*, n'a pas non plus de fonction rabaissante, mais permet à l'auteur de renforcer l'idée d'une participation uniquement physique du partenaire. Cette idée était déjà contenue dans l'expression précédente, mais dans ce cas, elle est plus explicite par la référence directe au corps et surtout aux parties intimes :

Ce n'est suffisant témoignage d'affection : Il y peut échoir de la trahison, comme ailleurs : elles n'y vont parfois que d'une fesse (III, 5, p. 1384 ; Villey, p. 882 [b]).

Cotgrave atteste l'expression *n'y aller que d'une fesse* au sens de « faire qch mollement » (1998 ; *FEW*, III, 581b). De même, pour Oudin elle signifie « procéder lâchement, ou mal volontiers » (1971 : 218-219). Ainsi, en employant des expressions proverbiales liées au monde concret, Montaigne met l'accent sur la dimension sexuelle des relations amoureuses. Il ne s'agit pourtant pas d'une critique des rapports physiques, mais de la volonté d'atteindre dans l'intimité l'engagement complet de la personne, c'est-à-dire de sa double nature spirituelle et corporelle.

Une autre expression proverbiale tire également son image du registre alimentaire. Cependant, elle est appliquée à l'imagination et concrétise ainsi les sentiments de la personne amoureuse :

Pour arrêter sa fuite [la volupté], et l'étendre en préambules ; entre eux tout sert de faveur et de récompense : une oeillade, une inclination, une parole, un signe. Qui se pourrait dîner de la fumée du rô, ferait-il pas une belle épargne? C'est une passion qui mêle à bien peu d'essence solide, beaucoup plus de vanité et de rêverie fiévreuse : il la faut payer et servir de même (III, 5, p. 1381 ; Villey, p. 880 [b]).

La situation est bien différente, car tandis que dans le cas précédent le domaine alimentaire servait à mettre en relief l'implication purement corporelle, il sert ici à souligner la tentative d'allonger le plaisir par l'attente de la satisfaction du désir. Il ne s'agit pas pour autant de renoncer aux réalités de l'amour, mais de les différer. *La fumée du rô* désigne ainsi un plaisir imaginaire, et l'expression *dîner à la fumée du rô* semble signifier qu'il faut exploiter en détail le sentiment vers l'autre, le traîner le plus possible en longueur afin

d'épuiser toutes les délicieuses émotions qu'il renferme. Pour cela, il faut avant tout éviter qu'une satisfaction brutale vienne aussitôt l'étouffer. De cette façon, l'action de manger la fumée est associée aux actions pour entretenir le désir, et le *rôt*, matière solide, à l'accomplissement de l'acte sexuel. Par conséquent, le désir érotique est assimilé à la faim. D'ailleurs, Montaigne développe l'image alimentaire par l'évocation d'un ancien qui désirait avoir le gosier d'une grue pour goûter plus longuement les mets, en rapprochant ainsi l'allongement du plaisir gustative à celui de l'amour (III, 5, p. 1380 ; Villey, p. 880 [b]).

Il est intéressant de remarquer que, tandis que l'image proverbiale est intensément méliorative chez Montaigne, Furetière lui donne le sens de « être témoin des plaisirs d'autrui sans y avoir part (1998). De même Le Roux atteste que dans son usage postérieur, l'expression a une valeur négative : « *manger son pain à la fumée du rôt*. Signifie, envier quelque chose de bon, qui est apprêté pour autrui » (1787 : II, 436)¹⁵. Telle est bien la situation du « faquin », qui doit se contenter d'un morceau de pain sur le seuil de la rôtisserie où se cuisent d'odorantes viandes dans le *Tiers livre* :

A Paris, en la roustisserie du Petit Chastelet, au devant de l'ouvrouoir d'un roustisseur, un faquin mangeoit son pain à la fumée du roust, et le trouvoit, ainsi parfumé, grandement savoureux" (*T.l.* éd. Pléiade de 1552, 37, p. 469 ; *T.l.* éd. 1546, 36, p. 261).

Dans le récit rabelaisien, la formule est étroitement mêlée à la mise en scène : elle décrit l'occupation du « faquin », et définit en même temps ce qui va constituer l'objet du litige entre lui et le rôtisseur, lequel exige le paiement pour la fumée de son rôti. On ne sait pas si à l'époque de Rabelais l'expression était déjà de nature proverbiale. Giordani atteste une expression proverbiale proche, *sentir son rost*, qui signifie « avoir l'eau à la bouche », et dans laquelle le *rost* désigne toute perspective alléchante (1998 : 368). L'origine de l'épisode dans le *Tiers livre* est également incertaine, et a déjà provoqué des débats entre les critiques au début du XX^e siècle. Ainsi, en 1903, Toldo se penche sur l'origine italienne et cite précisément la neuvième nouvelle de *Novellino*, qui renferme tous les éléments constituant l'épisode rabelaisien. En effet, la nouvelle du recueil italien n'est pas autre chose que l'aventure arrivée au « faquin », et le jugement du fol Jean est parfaitement ressemblant à celui du conseiller du Sultan, c'est-à-dire l'invitation du rôtisseur à se contenter du son de l'argent en échange du parfum du rôti. Il ne se limite pas à indiquer la source de l'anecdote rabelaisienne, mais signale également deux sources probables de la

¹⁵ Godefroy atteste l'expression *fumée du rost* chez Du Fail dans les *Contes d'Eutrapel* (2002). Rey signale qu'au XVI^e siècle elle signifie « jouissance imaginaire, compensant une satisfaction dont on ne peut profiter » (1993 : 394).

nouvelle italienne qui sont deux contes indiens, faisant partie des *Contes Tamouls* et des *Anciens Satras Khmers*. Ces contes présentent certaines analogies avec la nouvelle. En outre, Alexandrie, le lieu du déroulement de l'action dans *Novellino*, fait penser au critique que le récit est d'origine orientale (1903 : 13-23).

Rabelais n'a sans doute pas eu une connaissance directe de ces contes. D'ailleurs, dans le *Tiers livre*, l'action se situe à Paris. En effet, ce changement de décor a plus fait penser à une origine française de l'épisode, et précisément à une nouvelle du XV^e siècle (Langlois 1903 : 222-224). Ce récit offre une similitude frappante avec le texte de Rabelais, non seulement dans l'intrigue mais aussi dans le choix de l'expression : « Facin... à la fumée du rost son pain mengoit » (Langlois 1903 : 223).

Cependant, les sources les plus probables sont celles que Rabelais fournit lui-même : Giovanni Andrea, le Panormitano, Barbazza, Giasone del Maino. Les ouvrages des juristes italiens présentent un résumé sommaire de l'anecdote, donnant pourtant les mêmes détails, par exemple la nature de la monnaie (Sozzi 1964 : 190). Néanmoins, Smith soutient que la source première de l'anecdote est l'ouvrage de Tiraqueau *De legibus connubialibus*, paru en 1546, mais dont Rabelais a pu prendre connaissance avant la publication (1905 : 303-304, 1907 : 185-188). En effet, rien ne peut exclure la validité de cette opinion : Rabelais pourrait sans doute avoir tiré de Tiraqueau non seulement la structure élémentaire de l'anecdote, mais aussi l'indication des sources italiennes. Tout laisse donc croire que Rabelais s'est servi de plusieurs textes à la fois, et qu'il a mêlé les souvenirs de différentes lectures. Cependant, ce qui donne la préférence des sources humanistes et juridiques par rapport aux sources médiévales, c'est la présence de *fatuus* (Sozzi 1964 : 200). Tandis que les textes de *Novellino* et de la nouvelle française soulignent surtout la finesse des juges, chez Rabelais et Tiraqueau, par contre, ainsi que chez les juristes italiens, la justice n'est pas rendue par un juge officiel, mais par un *fatuus*, et ce fait implique la critique de la justice officielle, caractéristique à la Renaissance. La parodie des formes judiciaires permet à Rabelais de déployer sa verve et son habileté de conteur dans la description des gestes du fou. Et même s'il a emprunté l'anecdote, c'est lui qui l'a rendue célèbre.

En tout cas, en ce qui concerne les sources de Montaigne, il est presque évident qu'il doit l'expression à Rabelais, d'autant plus qu'il a employé ailleurs une autre expression du même épisode, *chacun en sa chacunière* (I, 34, p. 347 ; *T.l.*, 37, p. 470)¹⁶. L'influence de l'anecdote se lit non seulement dans l'expression, mais également dans

¹⁶ Le *FEW* atteste le terme *chacunière* au sens de « demeure de chacun » en ancien normand, dans l'Ancien Théâtre et chez Des Périers (II/1, 482b).

l'évocation du décret du fou : il *faut payer et servir de même* la volupté, car elle a peu *d'essence solide* comme *la fumée du roust* (III, 5, p. 1381).

Nous devons également souligner l'originalité dans l'utilisation de l'expression. Montaigne s'éloigne de l'épisode rabelaisien, car il l'emploie métaphoriquement pour parler de l'allongement volontaire des plaisirs réels de l'amour, en lui donnant ainsi une valeur positive qui contraste avec la connotation originale d'une pure illusion et d'un choix imposé par la pauvreté.

L'usage personnel de l'énoncé proverbial se voit également dans l'emploi de la formule *ferrer la mule*. Elle est appliquée aux rapports extraconjugaux, que Montaigne semble considérer comme une réalité inévitable, vu que le mariage et l'amour sont pour lui inconciliables :

Tel valet ferre la mule au maître qu'il ne hait pas pourtant (III, 5, p. 1333 ; Villey, p. 853 [c]).

Le Roux atteste cette expression au sens de : « acheter une chose pour quelqu'un, et la lui compter plus cher qu'elle n'a coûté » (1878 : II, 197). Il cite également l'expression *le ferrement de mule*, « on appelle (ainsi) parmi les valets les vols qu'ils font à leurs maître sur le prix des denrées qu'ils achètent au marché » (*ibid.*, 253). Loubens donne l'explication suivante de la formule : « locution déjà employée au XVII^e siècle [...] au temps où les conseillers du Parlement de Paris allaient au palais, montés sur des mules, les laquais jouaient pendant la séance et, pour se procurer quelque argent, ils en demandaient à leur maîtres sous prétexte que les mules avaient besoin d'être ferrées » (1889 : 124). Quitard donne la même explication (1968 : 546) et Huguet signale que l'expression s'emploie surtout au sujet des valets et des servantes, par exemple dans les *Anciennes Poésies françaises* : « Bon valet pour croquer la pie Et ferrer la mulle au besoin » (2004 : « mule » ; Rey 1993 : 537).

Montaigne ajoute la formule sur l'exemplaire de Bordeaux pour confirmer le contenu posé par le texte, et en particulier, l'exemple donné par Virgile d'un mariage respecté comme une institution nécessaire et utile, mais qui admet les relations extraconjugales. La confirmation est faite par analogie, car le contenu posé est transféré dans un autre registre de représentation, et plus précisément celui des profits illicites, faits par les valets aux dépens de leurs maîtres. Pourtant, l'auteur nuance le sens de l'expression, car il ajoute que le valet *ne hait pas pourtant* son maître. Il signale ainsi que la trahison du conjoint est faite paradoxalement avec tout le respect dû aux liens conjugaux. De cette façon, Montaigne fait appel au sens commun de l'expression pour mieux se faire

comprendre par le lecteur, mais le modifie légèrement pour l'adapter au contexte. Il modèle ainsi le sens collectif par le sens individuel, la tradition par l'originalité.

L'incompatibilité du sexe et du mariage est exprimée par une autre formule, cette fois très grossière, *chier dans le panier, pour après le mettre sur sa tête*. Montaigne l'utilise pour marquer sa désapprobation des mariages entre les amants :

Peu de gens ont épousé des amies qui ne s'en soient repenties. Et jusqu'en l'autre monde, quel mauvais ménage fait Jupiter avec sa femme, qu'il avait premièrement pratiquée et jouie par amourette? C'est ce qu'on dit, Chier dans le panier pour après le mettre sur la tête (III, 5, 1334 ; Villey, p. 853 [c]).

Cette fois, le proverbe opère une nette rupture avec le contexte, en se signalant étranger par la référence explicite à l'usage fondateur, « c'est ce qu'on dit ». Cette marque métadiscursive désigne le recours au savoir commun de la collectivité. Pourtant, cette formule est peu attestée. Huguet cite le seul exemple chez Montaigne, et Cotgrave donne à la locution le sens de « to intertaine on neere tearmes that whereof one hath formerly given most vile tearmes » (1998 : « panier »). Le *FEW* atteste la formule *chier dans le panier* au sens de « jouer un mauvais tour » à Chablis, dans l'Yonne (II/1, 16a). Ainsi, l'expression appartient à l'usage oral et populaire et Montaigne est probablement le premier de l'avoir utilisée dans un texte littéraire.

L'auteur met en relief la rupture du proverbe avec le contexte par le contraste entre sa vulgarité, due à la référence scatologique, et le renvoi noble à la mythologie latine. Ainsi, l'emploi de cette formule a l'effet de rehausser le discours du ton ordinaire à un ton fortement marqué. Le but en est de souligner la condamnation du mariage des personnes qui ont eu avant des rapports sexuels.

L'énoncé proverbial dans le chapitre *Sur les vers de Virgile* a également d'autres fonctions : par exemple, il sert à révéler le penchant humoristique de l'auteur. Cameron signale que l'humour consiste en une manière différente de dire et d'envisager les choses (1966 : 37). Dans le cas suivant, l'humour consiste plutôt dans le fait d'utiliser une expression proverbiale très répandue, *acheter chat en poche*, d'une façon inattendue, en l'appliquant aux femmes qui épousent les hommes à l'aveuglette, sans connaître leurs capacités sexuelles :

Elles peuvent alléguer [...] secondement sans nous qu'elles achètent chat en poche (III, 5, p. 1389 ; Villey, p. 885 [b]).

Selon le *FEW*, la formule apparaît dans les textes vers 1400 au sens d'« acheter sans voir la marchandise » (II/1, 515a). Rey signale que son ancienneté est visible à l'absence de déterminants (1993 : 154). *Poche y* signifie « sac ». En effet, Furetière cite la variante *acheter chat en sac* au sens de « acheter quelque chose sans la voir ». Cette dernière est attestée au XIII^e siècle chez Adam De La Halle : « Cat en sac a vous acateroie Se sans as tel escange prendroie » (Godefroy 2002), et au XIV^e chez Gower (Hassell 1982 : 66).

Quant à l'origine du proverbe, selon Loubens, il doit provenir de l'usage adopté dans tous les pays qui consiste à renfermer dans un sac le chat que l'on veut vendre ou donner (1889 : 8). Tout autrement, pour Quitard, il s'agit d'un chat mis à la place d'un lièvre dans une poche de gibecière pour tromper un acheteur de peu de précaution, et il en voit la preuve dans l'expression de même signification, *acheter le chat pour lièvre* (1968 : 210). Ainsi, une réalité précise peut servir d'image pour des situations différentes, car l'énoncé proverbial effectue le transfert du particulier à l'universel, et il n'est aucun déplacement qu'il ne puisse opérer, aucune analogie qu'il ne puisse instituer (Ollier 1973 : 335). Aisément adaptable, il constitue un matériau où on peut puiser en toutes sortes de circonstances. Son sens dépend, en effet, de la situation à laquelle on l'applique. Par conséquent, il est interprétable et accommodable en tous sens (Saulnier 1950 : 90). Montaigne en exploite alors la souplesse. L'exemple des formules proverbiales tirées de différents domaines, mais toutes utilisées pour parler de la vie sexuelle, en est un témoignage.

Ainsi, grâce à la mobilité et à l'ouverture des images proverbiales, le rapport entre les deux sexes, traité dans le chapitre *Sur des vers de Virgile*, n'a pas de termes de comparaisons déterminés. En enrichissant le langage figuré des *Essais*, le proverbe *la pelle se moque du fourgon*, établit une analogie entre deux ustensiles et le rapport entre les hommes et les femmes. Le fourgon se moque de la noirceur de la pelle, en ignorant la sienne, et les hommes, affectés des mêmes défauts que les femmes, les reprochent à ces dernières :

Il est bien plus aisé d'accuser l'un sexe que d'excuser l'autre ; c'est ce qu'on dit : le fourgon se moque de la pelle (III, 5, p. 1407 ; Villey, p. 897 [b]).

Selon Le Roux le proverbe signifie « deux personnes, également ridicules, qui se moquent l'une de l'autre » (1787 : I, 539). De même, selon Oudin, *la pelle se moque du fourgon* veut dire « un vicieux ou mal fait se rit de l'autre » (1971 : 232). Ce proverbe est attesté au XIV^e siècle chez Philippe De Mézières dans le *Songe du viel pèlerin* : « A laquelle opposition se peut respondre ce proverbe qui se dit en Picardie par une derision, c'est

assavoir le pelle moque le fourcon » (Godefroy 2002 : « pelle », Hassell 1982 : 196). Le *FEW* souligne également l'origine picarde de la formule, en l'interprétant comme « une locution proverbiale qui veut dire que tel qui se moque d'un autre ne vaut pas mieux » (III, 898b). En outre, Oudin témoigne de l'usage métaphorique du verbe *fourgonner* au sens de « faire l'action charnelle » (*ibid.*) Ainsi, Montaigne reprend à la fois le sens du proverbe et l'allusion sexuelle, contenue dans le mot *fourgon*, qui renvoie au verbe de la même famille. D'ailleurs, il suit peut-être l'exemple de Rabelais dans le *Quart livre*, qui fait de cette formule une des alliances de l'île Ennasin, en jouant sur les genres féminin et masculin des termes *palle* et *fourgon* :

L'un une aultre appelloit sa palle, elle l'appelloit son fourgon (*Q.l.*, 9, p. 558).

Montaigne exploite aussi le genre des termes du proverbe, mais il les redispone, en inversant leur ordre et plaçant ainsi le *fourgon* au début de l'énoncé. Nous supposons qu'un tel choix est dicté par le fait que, dans son chapitre, il montre que ce sont surtout les hommes qui accusent les femmes d'infidélité et d'autres conduites reprochables sans railler leurs propres actions. Ainsi, le proverbe se présente comme une conclusion récapitulative. D'ailleurs son emplacement final souligne la globalisation thématique qu'il opère. En effet, le proverbe clôt le chapitre et, comme le signale Zumthor, l'épiphonème, c'est-à-dire la position finale du proverbe, constitue son mode d'emploi optimal (1973 : 326). Elle produit un effet synthétisant et nuance rétrospectivement tout le discours. Ainsi, cette formule, grâce à sa brièveté et sa richesse sémantique, condense les idées exprimées par Montaigne tout au long du chapitre, et sa position significative souligne l'importance du rôle qu'y joue le langage proverbial.

V. Le corps dans le matériau proverbial

1. Les parties du corps

Le registre corporel tient une place considérable dans le langage proverbial figuré des *Essais*. Tandis que Rabelais, héritier de la tradition symposiaque, introduit l'épaisseur du réel dans son texte surtout par le recours aux formules tirées du domaine alimentaire, chez Montaigne le discours se propose de représenter la nature individuelle. Le but des *Essais* est, en effet, de faire un portrait complet de l'être de l'auteur : l'âme et le corps. Et c'est avant tout le corps qui détermine l'individualité et donne la consistance au discours. Les mots prétendent s'articuler comme autant d'organes et le texte mime le réseau d'un tissu vivant, s'animant tel un être de chair. Ainsi, Montaigne ne veut pas seulement nommer le corps, il faut que le texte s'en empare, s'y substitue et se confonde avec lui. Les métaphores corporelles, ainsi que les métaphores alimentaires, analysées avant, enrichissent le texte sur le plan sémantique et réalisent une union entre la texture verbale et le sens, en contribuant ainsi à la recherche de la consistance matérielle de la langue.

Il faut également remarquer que, si le corps se trouve au centre du réseau métaphorique par lequel l'auteur définit son style, telle définition est le résultat d'une vision unitaire de l'homme, pour laquelle l'âme et le corps, l'activité intellectuelle et physiologique sont inséparables. D'ailleurs, sous l'influence d'Epicure et de sa théorie, qui donne la primauté au corps dans la première nomination, Montaigne conçoit le langage comme une fonction corporelle. En outre, l'importance des organes naturels qui participent dans l'acte verbal relativise la séparation du spirituel et du physiologique (Demonet 1990 : 254-261 ; 2002 : 126-135). En effet, on ne parle pas seulement avec son cerveau, mais également avec la bouche et les cordes vocales. De surcroît, l'apprentissage des langues s'effectue par l'audition. Le passage suivant de Montaigne : « le sens de l'ouïe [...] se rapporte à celui du parler, et se tiennent ensemble d'une couture naturelle » (II, 12, p. 720 ; Villey, p. 459 [a]), montre que la parole intérieure tient au corps comme la liaison entre l'ouïe et l'organe de la parole.

A la différence de ses contemporains, c'est précisément à l'ouïe et non à la vue que l'auteur donne le plus d'importance : « si j'étais à cette heure forcé de choisir, je consentirais plutôt, ce crois-je, de perdre la vue, que l'ouïe ou le parler » (III, 8, p. 1444 ; Villey, p. 922 [b]). Montaigne fait cette déclaration dans le chapitre *De l'art de conférer*, où il définit la conversation comme « le plus fructueux et naturel exercice de notre esprit » (*ibid.*). Pourtant, tout en mettant l'accent sur l'activité intellectuelle des interlocuteurs,

Montaigne souligne également le rôle des organes dans l'acte verbal, et des oreilles en particulier. Il insiste sur le rôle fondamental de l'ouïe par les expressions proverbiales figurées tels que *battre* (III, 8, p. 1450), *baisser* (*ibid.*, p. 1468) et *secouer les oreilles* (*ibid.*, p. 1475).

Il est caractéristique pour le langage proverbial de désigner l'audition par les organes qui y sont impliqués, car le corps y est toujours très présent, et même s'il renvoie à autre chose, le langage proverbial reste enraciné dans le concret, matérialisant les fonctions par la référence aux parties du corps (Loux et Richard 1978 : 43). Le cas le plus intéressant est représenté par deux expressions voisines *battre les oreilles* et *avoir les oreilles battues de qch*. La dernière est employée deux fois dans les *Essais* :

J'ois plus volontiers dire, au bout de deux mois, que j'ai dépendu quatre cents écus, que d'avoir les oreilles battues tous les soirs, de trois, cinq, sept (III, 9, p. 1488 ; Villey, p. 953 [b]). J'ai les oreilles battues de mille tels contes (III, 11, p. 1603 ; Villey, p. 1031 [b])

Dans ces deux exemples, la locution a le sens d' «avoir entendu trop de fois », attesté par Enckell chez Pasquier dans les *Pourparlers*, paru en 1560 : « nous [...] avons les oreilles rebatues de choses si vulgaires » (2000 : 192). De même, Huguet témoigne de sa présence chez Henri Estienne : « J'ay eu aussi souvent en la Cour les oreilles battues d'une chanson venant d'une semblable boutique » dans les *Deux dialogues du nouveau langage François, italianizé, et autrement deguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, parus en 1578 (2004 « oreille »). Selon le *FEW* l'expression signifie « fatiguer qn en lui parlant sans cesse de qch » (XXV, 991b).

Chez Montaigne, l'idée de répétition est renforcée par le complément circonstanciel de temps « tous les soirs ». Ailleurs, il utilise l'expression avec la forme active du verbe *battre* :

Qu'il ôte son chaperon, sa robe et son Latin, qu'il ne batte pas nos oreilles d'Aristote tout pur et tout cru (III, 8, p. 1450 ; Villey, p. 929 [b]).

Dans ce passage, l'auteur signale que le locuteur, dans la conversation, doit éviter de vouloir impressionner celui qui l'écoute par son rang et son érudition. Il faut donc qu'il se débarrasse de ses attributs de professeur, aussi bien que de son latin et des citations d'Aristote. D'ailleurs, l'emploi du verbe *ôter* pour les habits, ainsi que pour le latin, suggère que ce dernier ne correspond pas à la vraie nature de la personne qui parle, car, comme des vêtements, on peut facilement s'en défaire. Dans ce contexte critique, la locution proverbiale possède une connotation fortement négative. En effet, le verbe *battre*

implique la violence. Ainsi, par cette expression, l'auteur met en relief le sens d'un dérangement presque physique, comme si les mots, en se matérialisant, pouvaient causer une réelle douleur aux oreilles.

Le déplaisir de l'auditoire est également souligné dans l'exemple suivant par une autre expression figée à *contrecoeur* :

Il me plaît de battre leur oreilles de ce mot, qui leur est si fort à contrecoeur (I, 19, p. 125 ; Villey, p. 82 [c]).

Dans ce cas, on peut rapprocher l'expression *battre les oreilles* de l'expression suivante *offenser l'oreille de qqn*, laquelle signifie « choquer en allant contre la bienséance », attestée en 1585 chez Cholières (Enckell 2000 : 193). En effet, le sujet des propos de Montaigne est la volupté, qu'il définit comme *le dernier but de notre visée*, et une telle affirmation pouvait sans doute paraître choquante à certaines personnes.

Ainsi, on peut s'apercevoir que Montaigne ne se limite pas uniquement à donner à l'expression le sens commun de répétition, mais il exploite son potentiel et en particulier, la connotation de violence, suggérée par le verbe *battre*. En outre, l'emploi de cette formule indique probablement l'importance que l'auteur attribue aux organes de l'audition. L'échange verbal est un événement global qui concerne toute la personne, en impliquant simultanément son corps et son esprit.

En effet, Montaigne ne sépare pas l'un de l'autre, et reste soucieux de ne jamais présenter sa pensée de manière abstraite. Les images corporelles lui servent ainsi à exprimer également un certain nombre d'idées d'ordre philosophique, en leur ôtant par là-même leur caractère abstrait. Il s'agit de la « matérialisation » de certaines notions, et en particulier, de celle de la mort :

C'est une viande à la vérité qu'il faut engloutir sans mâcher, qui n'a le gosier ferré à glace (II, 13, p. 938 ; Villey, p. 608 [a]).

L'image de la déglutition sert à Montaigne pour transmettre sa vision de la mort : il ne faut pas se préparer à la mort, la « mâcher », mais passer directement à l'acte et l'« engloutir ». Cette métaphore ingestive est probablement de nature proverbiale, car Le Roux de Lincy atteste dans le recueil des *Proverbes* du XV^e siècle de Jehan Mielot une formule très proche *avalier le fault sans macher* (1859 : II, 244). D'ailleurs, l'image est développée par une autre expression proverbiale *ferré à glace*. Furetière déclare qu'elle porte sur l'idée de « moyen d'éviter une chute » (1998 : « ferré »), et Rey lui donne le sens de « très savant, très compétent » (1993 : 356 ; 2003 : 404). De même, Rat l'interprète comme « très habile

et dans l'impossibilité d'être embarrassé et surpris par allusion au cheval qui, dans le froid de l'hiver, porte des fers cramponnés retenus par des clous pointus, pour l'empêcher de glisser sur la glace » (1981 : 443).

Rabelais emploie également la formule gnomique *estre ferré à glaz*. Il faut souligner qu'il utilise la variante *glaz*. Le *FEW* atteste cette dernière en poitevin (IV, 139a). Rabelais recourt à la locution afin de décrire un livre, en assimilant ainsi les gros clous des fers pour la glace aux clous sur les planchettes de bois (*aisses*) servant de reliure :

Mes deux sœurs... avoient mis dedans ce beau Sixieme, comme en presses (car il estoit couvert de grosses aisses, et ferré à glaz) leurs guimples, manchons et collerettes [...] (*Q.L.*, 52, p. 661).

En revanche, Montaigne fait un usage très original de cette expression, car il l'applique au *gosier*, par lequel la mort doit être avalée. Il n'y a pas du tout de sens d'habileté ou de compétence. Il semble plutôt qu'il développe l'idée de l'impossibilité d'être dérangé, soulignant ainsi l'insensibilité du *gosier*, et donc de la personne prête à l'épreuve de la mort, qui peut alors s'y attarder comme l'empereur Adrian dans l'exemple qui suit¹⁷. Ainsi, à l'aide de l'image ingestive, Montaigne évite le discours qui risquerait de devenir abstrait à cause de son sujet. D'ailleurs, il construit cette image par le maniement très personnel du langage proverbial, dont il exploite les ressources.

Les images, qui présentent la mort comme aliment à assimiler sont nombreuses chez Montaigne. Elles expriment l'aspiration à l'unité de l'être, des sens et de l'entendement. Ainsi, l'écrivain se sert de l'expression proverbiale *la mort entre les dents*, en parlant des derniers instants de la vie de son ami La Boétie :

[...] (moi qu'il laissa d'une si amoureuse recommandation, la mort entre les dents, par son testament, héritier de sa Bibliothèque et de ses papiers) (I, 27, p. 284 ; Villey, p. 184 [c]).

Enckell atteste cette locution au sens d'« être mourant » dans le *Trophée d'Antoine de Croy*, paru en 1567 : « J'à ce bon prince avoit la mort entre les dents » (2000 : 74), et Huguet cite un passage, tiré de l'*Après-Disnée* de Cholières : « Quand j'auroie la mort entre les dents, si est ce que je me gueriroie, veu vostre si bonne disposition » (2004 : « dent »). L'expression est également employée par Amyot au sens de « avoir l'air d'un mourant » (*FEW*, VI/3, 141b). On peut probablement y voir un jeu de mots sur *mort* et *mors*, l'expression figurée *prendre le mors entre les dents* étant attestée au XVII^e siècle au sens de « s'emballer » (Rey 1993 : 594). Par ailleurs, cette formule souligne l'imminence de la mort par son assimilation à la nourriture, mâchée par les dents et prête à être avalée. Il

¹⁷ Cotgrave donne à l'expression *gosier ferré à glace* le sens de « devenu insensible » (1998, *FEW*, IV, 139a).

faut d'ailleurs souligner que ce passage a été ajouté sur l'exemplaire de Bordeaux. Ainsi, cette addition montre que l'écrivain a trouvé nécessaire d'insister sur le fait que La Boétie a fait son testament en étant sur le point de mourir, et l'intensité expressive de la formule permet de mieux communiquer au lecteur le dernier instant de la vie du cher ami.

Partant de cette locution courante, ailleurs dans les *Essais*, Montaigne en crée une nouvelle :

Il faut rappeler la vie, voir avec tourment : il faut arrêter l'âme entre les dents, puisque la loi de vivre aux gens de bien, ce n'est pas autant qu'il leur plaît, mais autant qu'il doivent (I, 35, p. 1166 ; Villey, p. 750 [a]).

Il s'agit toujours de la mort, mais tandis que dans le cas précédent elle était sur le point d'être avalée, dans ce passage l'auteur lui résiste et empêche l'âme de s'en aller, en la retenant par les dents. Il est intéressant de remarquer que Montaigne ne met guère en valeur son immortalité, mais insiste en revanche sur l'importance de rester en vie, et donc sur l'existence physique de l'homme. L'expression qu'il utilise fait en sorte que l'âme prend une consistance matérielle, en devenant un objet palpable et saisissable. En la traitant ainsi en termes concrets, et en particulier avec la référence au corps humain, Montaigne relativise la séparation entre la nature spirituelle et la nature physique de l'homme. Comme le souligne Sayce : « His imagery, like the book in general, conveys the full range of human experience : nothing is too high or too low for him in affirming the relation between the life of the mind and of the life of the body » (1972 : 295).

Ecrire est la meilleure façon de se comprendre comme un homme complet. Floyd Gray insiste sur le fait que « Montaigne compare son esprit instinctivement et d'une façon spontanée à son corps et c'est à cette personnification constante de toute chose abstraite que nous devons une bonne partie de ses images » (1958 : 164). Une des images les plus saisissantes de cette série est obtenue à l'aide de l'expression figée *prendre en main* et de son développement, fait par l'auteur :

Si quelquefois on m'a poussé au maniement d'affaires étrangères, j'ai promis de les prendre en main, non pas au poumon et au foie ; de m'en charger, non de les incorporer (III, 10, 1561).

Di Stefano atteste cette locution verbale vers 1174, dans *Ipomedon* de Hue de Rotelande, au sens de « s'occuper de » (1991 : 512 ; Rey 1993 : 496). Montaigne rafraîchit cette expression figée, que le temps et l'usage ont un peu ternie, par deux autres expressions de son invention, *prendre au poumon* et *prendre au foie*, créées par analogie à partir de la première. Elles font toutes les trois référence au corps. Pourtant, il y a une nette différence,

car tandis que dans la première expression, la main désigne la partie extérieure du corps et par conséquent sert d'image pour montrer un degré minimal d'intérêt pour la charge, les poumons et le foie, dans les deux dernières, font partie des organes intérieurs, et signalent donc un engagement profond. L'intériorisation de la charge est soulignée par le verbe *incorporer*. Montaigne met ainsi en relief le fait qu'il ne veut pas intégrer à son être certaines affaires, mais qu'il leur consacre juste l'attention nécessaire. De cette façon, le langage figuré, d'origine proverbiale, sert à indiquer les différentes profondeurs qu'atteint une sensation venant du dehors. C'est comme si le corps était composé de couches successives, que pénètrent une à une tous les éléments auxquels l'âme s'expose, ou avec lesquels l'écrivain se met en contact. Plus la pénétration est profonde, plus l'assimilation est complète. Le rôle du langage est ici fondamental, car c'est lui qui concrétise l'union de l'âme et du corps. En outre, il témoigne de l'usage créatif de l'énoncé proverbial : Montaigne ne se limite pas à l'introduire dans son texte, mais il exploite son potentiel pour construire ses propres images.

2. Le toucher

Carol Clark souligne que les métaphores évoquant le sens du toucher, sont très nombreuses chez Montaigne (1978 : 103), et Michel Baraz affirme que l'opposition entre la sensation du poli et celle du raboteux constitue l'un des leitmotifs métaphoriques dans les *Essais* (1965 : 382). La quantité de ces images augmente avec l'évolution de l'oeuvre (Clark, *ibid.*). En effet, les trois exemples que nous nous proposons d'analyser sont tous tirés du livre III. Les deux premiers se réfèrent à la notion d'engagement. En traitant l'âme comme un organisme vivant, Montaigne montre le passage de l'extérieur vers l'intérieur par les images de contact tactile. Ainsi, dans le passage suivant, l'auteur signale que les esprits humains ne sont pas touchés par les vertus paisibles comme *la bonté, la modération, l'équabilité et la constance*, mais sont uniquement *formés à l'agitation et ostentation*. Pour souligner cette opposition, Montaigne opère un transfert du registre intellectuel à celui du corps, en faisant appel à la sensation du poli et à celle du rugueux :

Les corps raboteux se sentent, les polis se manient imperceptiblement. La maladie se sent, la santé, peu ou point : ni les choses qui nous oignent, au prix de celles qui nous poignent (III, 10, p. 1588 ; Villey, p. 1022 [b]).

Il développe l'image tactile par la juxtaposition des verbes *poindre* et *oindre*. Au fondement de ce couple antithétique se trouve un ancien proverbe médiéval, repris par Rabelais : *Oignez vilain, il vous poindra. Poignez vilain, il vous oindra* (G., 32, p. 90). Cotgrave et Furetière mentionnent ce proverbe (1998 : « poindre » ; FEW, IX, 597b ; Baldinger 2001 : 334-335). Le Roux de Lincy l'atteste dans les *Anciens proverbes* du XIII^e siècle et dans les *Proverbes communs* du XV^e siècle (1859 : II, 106), en citant également un dicton proche : *Bonnes paroles oignent et les méchantes poignent*, tiré du *Trésor des sentences* de Gabriel Meurier (*ibid.*, 253). Rey signale que *oindre* et *poindre* sont employés couramment en opposition dans les formules gnomiques au XIV^e et au XV^e siècles. L'absence de déterminant et l'emploi des verbes *oindre* « enduire d'huile », métaphoriquement, « être doux, gentil », et *poindre* au sens de « blesser, maltraiter » atteste l'ancienneté du proverbe (1993 : 565). Cet énoncé gnomique joue sur la paronomase, créée par les deux verbes. Ils sont presque identiques à l'oreille, mais éveillent à l'esprit des idées inverses : tandis que le verbe *oindre* évoque la douceur et donc une sensation agréable, le verbe *poindre* fait penser à une sensation plus forte et désagréable de douleur physique. Ainsi, Montaigne met au profit de son texte cette combinaison de divergences et de similitudes. Il faut d'ailleurs ajouter que la subtile différence phonétique met en valeur la

différence sémantique. Par conséquent, comme le souligne Sayce, « phonetic variation is a means of sharpening and intensifying a thought drawn from direct experience of reality » (1971 : 389). Ainsi, à l'aide de ce couple antithétique d'origine proverbiale, l'auteur met en relief l'idée que les sentiments de forte nature ont plus de prise sur les personnes que les vertus discrètes.

La combinaison des sensations agréables et désagréables est également évoquée dans l'exemple suivant :

Ce n'est pas sans compassion de ce que nous oyons : mais nous nous plaisons d'éveiller notre déplaisir, par la rareté de ces pitoyables événements. Rien ne chatouille, qui ne pince. Et les bons historiens, fuient comme une eau dormante, et mer morte, des narration calmes [...] (III, 12, p. 1625 ; Villey, p. 1046 [c]).

A la différence du passage précédent, il ne s'agit pas ici d'une opposition entre les sensations, mais de leur coexistence. Montaigne le souligne par l'emploi des mots de sens inverse, mais issus de la même famille : *nous nous plaisons d'éveiller notre déplaisir*. En outre, il exprime l'idée que l'agréable et le désagréable vont toujours ensemble par comparaison avec les sensations du corps. Les sentiments éveillés par la lecture sont transférés sur le plan du toucher. L'auteur montre qu'il n'a pas d'intérêt ni de plaisir, évoqué par le verbe *chatouiller*, s'il n'y a pas de souffrance, provoquée par la narration des événements tragiques, et suggérée par le verbe *pincer*. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé ailleurs l'attestation de l'énoncé *rien ne chatouille, qui ne pince*, mais celui-ci a une allure explicitement proverbiale. Il est bref, et en même temps riche de sens. En outre, le présent employé a valeur d'un temps anhistorique, qui comme le signale Greimas, aide à énoncer sous formes de simples constatations des vérités éternelles (1960 : 60). D'ailleurs, le caractère péremptoire de l'assertion est mis en relief par la construction *rien ... que*. Ainsi, nous pouvons supposer que soit Montaigne a emprunté ce proverbe à la langue orale, soit il l'a composé lui-même, en imitant le ton proverbial. De cette façon, il se rapproche de Rabelais, chez qui on ne sait pas souvent trancher entre les deux possibilités.

Le registre du toucher peut également servir à désigner la consolation que l'ami sage apporte au mourant, et suggère ainsi que l'amitié est quelque chose de très intime :

J'ai vu plusieurs mourants bien piteusement. [...] L'un tourmente vos yeux, l'autre vos oreilles, l'autre la bouche : il n'a sens, ni membre, qu'on vous fracasse. [...] Il lui faut en une si grande nécessité, une main douce, et accommodée à son sentiment, pour le gratter justement où il lui cuit. Ou qu'on ne le gratte point du tout (III, 9, p. 1526 ; Villey, p. 978 [b]).

Le Roux de Lincy atteste l'énoncé proverbial *il me gratte où il me démange* chez Bovelles dans *Proverbium vulgarium libri tres* au sens de « tu me flattes » (1859 : I, 213). De même, Huguet donne le sens de « flatter ses goûts » à l'expression *gratter qqn où il luy demange* chez Amyot dans les *Propos de table* : « Quant aux vieilles gens [...] ceulx qui les interroguent de quelque chose que ce soit leur font presque tousjours plaisir et les grattent, comme lon dit, où il leur demange » (2004 : « gratter » ; *FEW*, XVI, 371b). Rey signale que l'image mise en œuvre est celle d'un animal qu'on flatte et qu'on caresse, pour les parties du corps peu accessibles, celle de l'aide corporelle, qui correspond à des pratiques fondamentales comme l'épouillage réciproque (1993 : 417).

Au XVI^e siècle, l'expression désigne l'action de flatter. Pourtant, Montaigne n'entend pas la flatterie, mais plutôt un réconfort moral nécessaire dans un tel moment, et au lieu de la verbosité qui agace le mourant, des paroles justes dont il a besoin. Le sens de la formule correspond ainsi à la signification plus large, donnée par Oudin, « il me gratte où il me démange, il touche justement au point que je souhaite, il parle comme je le désire » (1971 : 257). La délicatesse évoquée par cette expression s'oppose à l'indiscrétion également signalée à l'aide des images corporelles, désignant les organes du malade comme les yeux, la bouche et les oreilles, et servant à souligner le dérangement du mourant, renforcé d'ailleurs par le verbe *fracasser*. Ainsi, à l'aide de cette formule, Montaigne explique au lecteur de façon simple et concrète ce qui est requis de la personne qui se trouve au chevet de l'ami mourant.

En analysant le langage proverbial tiré du domaine du toucher, nous nous apercevons que l'auteur s'en sert pour matérialiser le rapport de l'esprit humain au monde extérieur, en le rendant de cette façon plus compréhensible, et en luttant contre le dualisme de l'âme et du corps. En outre, tout en restant un lieu commun, cependant malléable, le langage proverbial contribue à l'affirmation de l'identité de Montaigne comme penseur et écrivain.

3. Les images vestimentaires

Les images corporelles occupent une place centrale dans les *Essais*, mais étant donné que la société interdit la nudité du corps et oblige à le cacher, les images vestimentaires sont aussi très présentes. Certaines d'elles sont d'origine proverbiale, et jouent un rôle important dans le texte, car le vêtement est un des éléments essentiels dans les relations sociales. Nous nous proposons ici de nous occuper en particulier des expressions figées qui désignent l'action de se déshabiller. Cette dernière met en valeur le rapport entre le vêtement et le corps, et donc la confrontation entre le social et l'individuel.

La première formule exploite le double sens du verbe *se dépouiller*, qui signifie à la fois « se dévêtir » et « abandonner ses biens » :

Un gentilhomme qui a trente cinq ans, il n'est pas temps qu'il fasse place à son fils qui en a vingt. [...] Et à celui-là peut servir justement cette réponse que les pères ont ordinairement dans la bouche : Je ne me veux pas dépouiller devant que de m'aller coucher (II, 8, p. 620 ; Villey, p. 390-391 [a]).

Le Roux cite le proverbe *il ne faut pas se dépouiller avant que de se coucher*, en lui attribuant le sens de « il ne faut pas se dessaisir de son bien de son vivant, si ce n'est pas testament » (1787 : II, 368), et Le Roux de Lincy en atteste un autre sous une forme légèrement différente : *c'est folie de se dépouiller avant d'aller se coucher* chez Gabriel Meurier dans le *Trésor des Sentences* (1869 : II, 262). De même, pour Oudin, il signifie « donner ses biens devant la mort » (1971 : 160), et Quitard déclare que le proverbe est fort ancien et paraît être tiré de l'*Ecclésiastique*, ch. XXXIII (1968 : 298). Il devait être très courant, et on le trouve également chez Rabelais :

Là me souvint du venerable abbé de Castilliers [...] lequel importuné de ses parents et amis de resigner... dist et protesta, que point ne se despouilleroit devant soy coucher (C. l., 16, p. 762).

Son emploi ressemble à celui qu'en fait Montaigne dans l'exemple cité ci-dessus, tiré du chapitre *De l'affection des pères aux enfants*, consacré aux réflexions sur les rapports entretenus avec les enfants devenus grands. L'auteur insiste par le proverbe sur le fait que, lorsque le père n'est pas très âgé, il ne faut pas qu'il se laisse déposséder de ses biens qui lui servent encore. D'ailleurs, Montaigne ne se limite pas à reprendre le proverbe, mais construit à l'aide de ce dernier tout le passage. En effet, il y fait allusion quand il considère ensuite une situation opposée, où le père, étant très vieux, n'a plus besoin de beaucoup.

Cependant, l'auteur conseille d'être modéré dans ces dons et de ne pas oublier le confort nécessaire pour la vieillesse :

Il est assez en état, s'il est sage, pour avoir désiré de se dépouiller, non pas jusqu'à la chemise, mais jusqu'à une robe de nuit bien chaude. [...] La plus belle des actions de l'Empereur Charles cinquième fut celle-là [...] d'avoir su reconnaître que la raison nous commande assez de nous dépouiller, quand nos robes nous chargent et empêchent, et de nous coucher quand les jambes nous faillent (II, 8, p. 620 ; Villey, p. 391 [a]).

Montaigne joue sur le sens figuré et littéral du proverbe, en prenant au sens propre les verbes *se dépouiller* et *se coucher*. En outre, il utilise l'expression proverbiale *jusqu'à la chemise*, à laquelle Di Stefano donne le sens de « absolument tout » (1991 : 156). Rey atteste l'expression proche *donner jusqu'à sa chemise*, qui signifie « être très généreux » (1993 : 160 ; 2003 : 178). Ainsi, en établissant à l'aide du langage proverbial une équivalence entre les biens et les vêtements, Montaigne suggère que tous les deux sont des marques sociales extérieures à la personne.

Ailleurs dans les *Essais*, l'auteur emploie une autre formule très proche de la précédente, *mettre en chemise* :

Tant qu'il pensera avoir quelque moyen et quelque force de soi, jamais l'homme ne reconnaîtra ce qu'il doit à son maître : il fera toujours de ses œufs poules, comme on dit : il le faut mettre en chemise (II, 12, p. 764 ; Villey, p. 490 [a]).

Huguet donne à l'expression le sens de « ruiner, dépouiller complètement » et l'atteste chez Boyssières : « Toutesfoys me voyant mis à blanc en chemise, Desesperé je veux tous les dieux detester » (2004 : « chemise » ; Rey 1993 : 161). Pourtant, chez Montaigne le sens est plus complexe. Il ne s'agit pas de la dépossession des biens, mais du fait de dépouiller l'homme de son orgueil et de lui faire admettre la faiblesse de sa raison. Pour renforcer la critique de la présomption humaine, Montaigne utilise également une autre expression proverbiale *faire de ses œufs poules*, à laquelle Huguet donne le sens de « exagérer sa valeur, son importance » (2004 : « œuf »).

Ce passage a une position significative, car il se trouve dans le chapitre de l'*Apologie de Raimond Sebonde* qui rabaisse l'homme et qui le dépossède de sa situation privilégiée, que lui attribuait la conception idéaliste. Ainsi, dans ce contexte, l'expression *mettre en chemise* signifie montrer la vraie nature de l'homme, en dénonçant sa vanité.

Etant donné que la chemise est plus proche du corps que nul autre vêtement, elle suggère également l'idée d'authenticité dans une autre expression, *se présenter en chemise* :

Pourquoi estimant un homme l'estimez-vous tout enveloppé et empaqueté? Il ne nous fait montre que des parties, qui ne sont aucunement siennes : et nous cachent celles, par lesquelles seules on peut vraiment juger de son estimation. [...] Qu'il mette à part ses richesses et honneurs, qu'il se présente en chemise : A t'il le corps propre à ses fonctions, sain et allègre? Quelle âme a-t-il? (I, 42, p. 426 ; Villey, p. 259 [a]).

Ici, cette expression possède à la fois une signification littérale et métaphorique. Par son emploi au sens propre, Montaigne semble signaler que la frontière entre l'homme et le monde passe du corps à l'habit qui le voile, ce qui explique le décalage entre le réel et l'apparent. C'est la coutume vestimentaire qui conduit à donner une fausse image des gens. Le vêtement reproduit les différences hiérarchiques et les différences de classe : l'expression en question se trouve en effet dans le chapitre qui porte le titre *De l'inégalité qui est entre nous*. La formule possède également un sens figuré, car le chapitre est consacré à la réflexion sur la distinction entre les valeurs intérieures et les ornements extérieurs. En effet, le passage analysé est précédé par une série de métaphores, tirées de différents domaines, mais qui toutes mettent en relief l'opposition de l'être et du paraître. Ainsi, cette opposition trouve également son expression dans l'image de la chemise, vêtement intime qui contraste avec les habits de parade, qu'il faut enlever car ils cachent une réalité intérieure.

L'opposition entre l'apparence et la vraie nature de l'homme est reprise dans un autre passage des *Essais*. Pourtant cette fois, il ne s'agit pas de la différence entre la chemise et d'autres vêtements, mais entre la chemise et le corps lui-même, pris dans sa nudité soulignée par le terme *peau* :

[b] Il faut jouer dûment notre rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence, il n'en faut pas faire une essence réelle, ni de l'étranger le propre. Nous ne savons pas distinguer la peau de la chemise. [c] C'est assez de s'enfaner le visage que de s'enfaner la poitrine (III, 10, p. 1573 ; Villey, p. 1011).

Le Roux cite la formule *plus près m'est char que m'est chemise* (XIII^e siècle, chez *Godefroy de Paris*, 1787 : II, 163), et Hassell l'atteste aussi dans la *Chronique métrique*, datée de 1315 (1982 : 63). De même, Huguet trouve l'expression *plus touche la peau que la chemise* chez Monluc dans les *Commentaires*, signifiant « on va au plus urgent, on pense à ce qui est immédiat » (2004 : « chemise »). Le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694 mentionne également l'énoncé gnomique *ma peau m'est plus proche que la chemise*, en lui donnant le sens de « les intérêts personnels vont avant ceux des autres ». Nous nous apercevons ainsi que la mise en comparaison entre le corps humain, désigné par les termes *peau* ou *chair*, et la chemise, est de nature proverbiale (*FEW*, VIII, 165b). Cependant,

tandis que dans l'usage courant l'expression oppose les propres intérêts à ceux d'autrui, l'appel à « distinguer la peau de la chemise » est lancé par Montaigne afin d'avertir le lecteur pour qu'il ne soit pas dupé par les apparences. L'auteur met en relief cette idée non seulement par l'antithèse du corps et de ses habits, mais aussi par les images du masque et du théâtre, qui expriment le contraste entre un dehors conventionnel et un dedans essentiel. De cette façon, tout en reconnaissant la nécessité de s'ajuster extérieurement aux règles de conduite de la société, Montaigne insiste sur l'importance de faire la différence entre ce que l'on est et ce que l'on paraît.

Ces expressions figurées nous montrent que, pour l'auteur, l'homme est un être qui se dissimule. Or, pour le comprendre, et surtout pour se comprendre, il doit mettre l'homme à nu, pénétrer la couverture visuelle et superficielle qui le cache. Tout son effort consiste à découvrir la nature humaine authentique, en écartant l'artifice que l'homme, avec ses institutions, s'impose pour se voiler sa vraie condition. Il y a ainsi le corps-vêtement, corps externe représentant la surface montrée aux autres, ne correspondant pas au corps-chair, personnel, qui renferme la partie essentielle de l'homme (Demonet 1975 : 114).

Le corps est certainement l'un des lieux métaphoriques les plus féconds dans les *Essais*. Il est une sorte de plaque tournante qui établit des liaisons entre les divers ordres des choses, et qui, par les organes, le sens du toucher et le rapport au vêtement, renvoie à plusieurs domaines de réflexion chez l'auteur. Il renferme ainsi une richesse sémantique exceptionnelle, et d'ailleurs, à la façon dont le corps paraît dans les formules analysées, nous pouvons lire son indivision d'avec l'esprit. En outre, la façon extrêmement personnelle de manier ces formules met en pratique la défense et l'éloge du corps, car c'est précisément le corps qui détermine l'individualité dans la pensée de l'auteur.

En effet, avec Rabelais, Montaigne est l'exemple qui illustre bien la mise en oeuvre personnelle du discours proverbial. Tous les deux ont une conscience aiguë des ressources contenues dans le langage formulaire en tant que langage rapporté, donc corps étranger, qu'ils assimilent pour aboutir à une originalité. Cependant, ce dialogue qui s'établit entre la voix individuelle et la voix collective est mis au service d'exigences différentes, déterminées par la nature des deux oeuvres. Rabelais désarticule, condense, amplifie et met en scène le langage proverbial, en lui faisant subir un travestissement carnavalesque pour en tirer une force subversive nécessaire à sa fiction comique. Pour sa part, Montaigne adapte le langage proverbial au besoin de se peindre en entier, et donc à celui de serrer de plus près ses idées pour les rendre plus communicables au lecteur. Il est vrai qu'il a souvent recours aux mêmes formules que Rabelais, mais il est bien difficile de démêler avec

précision l'influence de celui-ci sur son style. Ce qu'ils ont en commun, c'est le goût pour les formules concrètes, et surtout l'actualisation de leur potentiel, qui donne de la consistance matérielle à leur langue, car c'est « le maniement et emploi des beaux esprits » qui « donne prix à la langue [...] la remplissant de plus vigoureux et divers services » (III, V, p. 1368 ; Villey, p. 873 [b]).

Troisième partie
Les régionalismes chez Rabelais

I. La contribution des régionalismes à l'effet réaliste dans *Gargantua*

1. La concentration des termes dialectaux dans le chapitre 25 de *Gargantua*

Le XVI^e siècle est une période d'exceptionnelle effervescence linguistique. L'influence du français croît en proportion du terrain qu'il gagne sur le latin, chassé peu à peu de toutes ses positions. D'abord dans le domaine juridique et administratif : la célèbre ordonnance de Villers-Cotterêts de 1539 prescrit de rédiger en français les actes et les procédures (Messiaen 2004 : 20). La littérature latine profane disparaît à peu près avec le XVI^e siècle (Dauzat 1927 : 26). Ainsi, le français fait rapidement des progrès, porté par le mouvement de centralisation politique et administrative. Il constitue désormais la langue littéraire commune. Cependant, il ne se répand encore que comme langue des chancelleries et de la culture. La noblesse et la bourgeoisie l'apprennent, tout en gardant encore, dans l'usage courant, la pratique du parler local.

La Renaissance se révèle un véritable laboratoire d'essai d'une langue dont le devenir se trouve confronté à des modèles et des influences divers (Huchon 2002 : 131). C'est le temps où le français est en voie de formation, ou plus exactement de rénovation, et les écrivains ont une conscience aiguë des variations linguistiques. La volonté d'enrichissement du français passe par une valorisation des dialectes. Ronsard, par exemple, dans le *Suravertissement des Odes* de 1550, se justifie de parler son vendômois et préconise l'utilisation des régionalismes :

Car tant s'en faut que je refuse les vocables Picard, Angevins, Tourangeaus, Mansseaus, lors qu'ils expriment un mot qui defaut en nostre François, que si j'avoï parlé le naïf dialecte Vandomois, je ne m'estimeroi bani pour cela d'eloquence des Muses, imitateur de tous les poètes Grecs qui ont ordinerement écrit en leurs livres le propre langage de leurs nations [...] (Ronsard 1950 : 977).

Avant lui, en 1529, Geoffroy Tory met en avant la diversité de la langue grecque et compare le français à l'état du grec. Il donne également des indications sur la phonétique de divers patois (1973 : f^o XXXVII r^o et v^o, XXXIX r^o). Un tel intérêt pour les parlers régionaux se lit aussi chez Henri Estienne, qui prône l'emprunt dialectal non seulement dans la poésie, mais aussi dans la prose :

[...] nos poetes François peuvent faire leur prouffit de plusieurs vocables qui toutesfois ne sont en usage qu'en certains endroits de la France. Et ceux mesmes qui escrivent en prose, peuvent quelquesfois prendre ceste liberté (*De la precellence du langage François*, 1579, 1896 : 168).

C'est surtout Rabelais qui a particulièrement développé l'emploi des termes dialectaux dans son œuvre. Né en Touraine et ayant eu dans sa vie errante l'occasion d'entendre parler divers patois, il a incorporé dans ces romans des mots de terroir pour en tirer un effet. Notre but est précisément de comprendre son intention. Il s'agirait d'emprunts conscients et voulus que l'auteur aurait exploité à des fins stylistiques. Une de ces fins est l'obtention de l'effet réaliste dans *Gargantua*. On est frappé par l'abondance des régionalismes dans ce livre et surtout des termes issus du patois natal de Rabelais. Cela ne doit pas être un hasard, car, comme l'a démontré Abel Lefranc, à part le séjour du géant à Paris, tout *Gargantua* se déroule dans le Chinonais où Rabelais a passé son enfance (1953 : 69-120). En effet, les lieux mentionnés dans le roman sont des lieux réels et se trouvent tous à proximité de la Devinière, où probablement est né et a vécu l'auteur (Lefranc 1905 : 58). Le critique a ainsi vu dans Rabelais le plus grand et le plus habile des réalistes, l'écrivain qui a représenté le milieu de son enfance avec une puissance sans égale.

Une telle définition laisse de côté la prodigieuse exubérance des fictions pour lesquelles Rabelais est précisément connu et évince l'aspect légendaire du livre. Cependant, il est indéniable que l'attachement de l'auteur pour son pays natal s'accompagne d'une expérience certaine de la vie locale et de son parler. En effet, l'élément chinonais se fait présent par les termes de la vie quotidienne, étant spécifiques de la région ou employés comme tels. Ainsi, les faits authentiques, les références au réel topographique et les emprunts au patois local sont les pièces de dispositifs cohérents selon la logique de l'utilisation romanesque des choses de la vie (Demerson 1991 : 10). Abel Lefranc lui-même avoue qu'il s'agit d'une fusion des éléments vrais et imaginaires, et non pas d'une exacte reproduction du milieu chinonais (1953 : 75).

L'objectif principal de ce chapitre est d'analyser la contribution des régionalismes à la présence de la réalité chinonaise dans l'épisode de la querelle entre les bergers de Seuilly et les fouaciers de Lerné. Ce sont des termes concrets, qui sentent le terroir, qui évoquent les objets et les coutumes locales, et qui sont intimement liés à une réalité bien précise. On apprend au début du chapitre que l'action se déroule pendant la saison des vendanges et que les bergers de Seuilly gardent les vignes¹⁸. Or, le village de Seuilly se situe tout près de Lerné, connu pour ses fouaces :

Onquel temps les fouaciers de Lerné passoient le grand quarroy menans dix ou douze charges de fouaces à la ville. Lesdictz bergiers les requierent courtoisement leurs en bailler pour leur argent, au pris du marché (*G.*, 25, p. 73).

¹⁸ La Devinière, possédée près de deux siècles par la famille de Rabelais, constituait un fief, relevant de l'abbaye de Seuilly (Grimaud 1907 : 64).

Par *charge*, l'auteur entend une poche remplie de fouaces (Grimaud 1912 : 73). En effet, plus loin dans le chapitre, les gens de Seuilly demandent à ceux de Lerné de *despocher* leurs fouaces (*G.*, 25, p. 74). Il s'agit de la première attestation de ce mot en langue écrite. Il est d'origine dialectale et est répandu en normand et saintongeais (*FEW*, XVI, 639b). Dans son édition de *Gargantua*, Abel Lefranc remarque que ce verbe garde encore le sens de « sortir du sac », également en poitevin (*Gargantua* 1913 : 250, n. 59). Rabelais vécut plusieurs années en Poitou. Selon Sainéan, « de tous les pays de France, le Poitou est celui que Rabelais a connu de plus près » (1922-23 : II, 160). De même, Clouzot souligne l'importance du séjour poitevin de Rabelais, en s'attachant essentiellement à la toponymie, à la géographie personnelle de l'auteur, qui aurait fourni un cadre à ses fictions (1904 : 143-169). Poitou est la province limitrophe du Chinonais et son parler fait partie des patois du Centre-Ouest auxquels appartiennent l'angevin et le tourangeau. Ces patois partagent de nombreux vocables communs et il est malaisé de préciser la source immédiate où Rabelais les a puisés. Les fouaces étaient un produit typique de la Touraine et du Poitou. Ailleurs dans le livre, l'auteur donne leur recette :

Fouaces faictes à beurre, beau moyeux d'eufs, beau saffran, et belles especes (*G.*, éd. Pléiade 32, p. 89 ; éd. Lefranc, 32, p. 287).

L'auteur montre ainsi une bonne connaissance du milieu tourangeau et poitevin. Il fournit avec une extrême précision les noms des localités chinonaises et leurs caractéristiques. Afin d'augmenter l'effet réaliste, il emploie le régionalisme *quarroy* pour indiquer l'endroit où se rencontrent les fouaciers de Lerné et les bergers de Seuilly. Ménage le désigne comme tourangeau et lui donne le sens de « carrefour » (1694, 1998). A vrai dire, ce substantif n'a rien de spécifiquement tourangeau, car il est également répandu en Anjou, en Poitou et dans le Vendômois (Sainéan 1922-23 : II, 159, 174) et il est déjà attesté vers 1150 sous la forme de *carroi* (*TLF*). Le *FEW* donne selon les régions les variantes suivantes : Châteaubriant (Loire Inférieure) et Nantes *quarroy*, Haut Maine, Anjou et Blois *carroi*, Poitou *querroir*, *carroir*, *quiéru*, Vendée *kierêâ*, *kieréu*, Touraine *carroy* et Loches *quarroué* (II/1, 1407a, Baldinger 1990 : 96). Verrier et Onillon incluent le terme *carroi* dans leur glossaire de l'angevin (1908 : I, 167), tandis que Rougé atteste en tourangeau la forme de *quarroué* (1931 : 354), et dans l'Atlas linguistique pour les départements de l'Indre-et-Loire et le Loir-et-Cher, on trouve *kárwè* et *kárwá* (1978 : II, 406). Cependant, il est important de remarquer que, même si le mot existe en dehors de la Touraine et du Chinonais en particulier, Rabelais l'emploie comme caractéristique du milieu qu'il décrit.

La scène prend ainsi du relief et de l'épaisseur grâce à la spécificité de l'endroit et du terme qui la désigne.

L'auteur se plaît à insister sur les détails et, à côté des informations qu'il nous donne sur le commerce local, il fournit également la liste des cépages cultivés dans les environs de Seully :

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 (*G.*, éd. Pléiade, 25, p. 73 ; éd. Lefranc, 25, p. 245-246).

Tandis que les *muscadeaulx* sont originaires du Midi et cultivés également en Loire-Inférieure¹⁹ et que les *foyrars* viennent du Lyonnais²⁰, les autres cépages et leurs appellations sont caractéristiques de la Touraine et des provinces voisines. Le nom le plus anciennement attesté est le *pineau* ou *pinot* (1394 dans *FEW*, 8, 549b). En 1406, l'échevinage de Poitiers offre deux pipes de *vins de pineau* au duc d'Orléans. Ce cépage, d'où l'on tire « le fin pinet d'Anjou » (*Agriculture et maison rustique* de Charles Estienne) se présente comme un raisin blanc à grains petits et serrés, ressemblant à une pomme de pin (1567 dans Baldinger 1990 : 97). On distingue encore en Touraine le gros et le menu pineau, donnant un vin blanc, et le pineau noir, donnant un vin rouge (*RER* 1909 : 104). Dans le chapitre 5 de *Gargantua*, un des buveurs s'exclame :

[...] c'est de la Devinière, c'est vin pineau. O le gentil vin blanc [...] (*G.*, éd. Pléiade, 5, p. 20).

En effet, à la Devinière, lieu natal de Rabelais selon la tradition, étaient plantées, autrefois comme de nos jours, d'excellentes vignes (Lefranc 1913 : I, 63, n. 100).

On peut ainsi constater que ce cépage et son appellation, due à la ressemblance de ses petites grappes serrées aux pommes de pin, sont largement répandus en Touraine, ainsi que dans le Poitou et en Anjou. Le pineau blanc de la Loire porte également le nom de chenin blanc, chenin voulant proprement dire « le raisin qui plaît aux chiens » (Lefranc 1913 : II, 252, n. 80). Ce terme se trouve à la fin du chapitre. Les bergers utilisent « les gros raisins chenins » pour baigner les jambes de Forgier et soulager sa douleur (*G.*, éd. Pléiade, 25, p. 75). C'est une variété de raisin qu'on trouve dans les meilleurs vignobles de Touraine. Le *FEW* atteste le mot au sens de « cépage blanc » dans le patois du département de la Vienne, au sud du Chinonais, et en moyen français au sens de « provenant d'une

¹⁹ Grimaud 1909 : 105 ; Godefroy 2002, XV^e siècle ; *TLF*, emprunté au provençal *muscadel*, adjectif et substantif, « raisin, vin muscat » depuis le XIV^e siècle ; Baldinger 1990 : 98 ; *FEW*, 19, 133a ; Sainéan, 1922-23 : I, 186 ; Lefranc, 1913 : II, 246, n. 10).

²⁰ Lefranc, p. 246, n. 12, *RER* 1909 : 106 ; Baldinger 1990 : 100 ; Sainéan 1922-23 : I, 186 ; *FEW*, 3, 713a.

chienne (lait) » (II, 190b). En littérature, ce terme se trouve pour la première fois chez Rabelais : cela prouverait que l'auteur l'a directement emprunté au parler de sa région.

La *bicane* est un autre nom de cépage, que Rabelais a pris sans détour de son patois natal. Il s'agit, comme pour le *chenin*, d'une première attestation écrite. Le mot est encore aujourd'hui usuel en Indre-et-Loire et désigne le cépage blanc à gros raisins. Son nom est un dérivé du poitevin et du berrichon, *bique* « chèvre ». Le goût acide de la *bicane* rappelle la saveur âcre des baies du nerprun purgatif, dont le nom vulgaire est *raisins de chèvre* (Sainéan 1922-23 : I, 185, voir aussi Baldinger 1990 : 99 ; 100-101 et *RER* 1909 : 105-106). Cotgrave définit le *bicane* (il donne ce mot comme masculin) : « The great Verjuice grape », et pour Nicot, il s'agit aussi de « gros raisin de treille dont on fait du vers-jus, car il n'est propre à faire vin » (Cotgrave, 1611, Nicot, 1606 : 1998). Le *FEW* contient également la forme *bicarne*, signifiant « gros raisin de treille dont on fait du verjus²¹ », attestée en 1564, et la forme *bicane* au sens de « cépage blanc à gros fruits », répandue en Indre-et-Loire et en Loir-et-Cher à Blois. Ce dictionnaire donne aussi la variante *vicane*, répandue en Poitou, Aunis et à Loches (22/2, 64b).

Dans le passage cité, on trouve également une autre variété de raisin, appelée *fier*. C'est un nom angevin, attesté dans le *Glossaire des Patois et Parlers de l'Anjou* (Verrier-Onillon 1908 : I, 389 ; Baldinger 2001 : 98). De même, Ménage remarque qu'« on prononce en Anjou *fiez* ; mais on dit *figers* en Poitou : ce qui me fait croire que ce mot de fiers a été fait de *ficarii*, et qu'on appelle ces raisins de la sorte, à cause de leur douceur, qui approche de celle de la figue » (1694, 1998). Le *FEW* confirme l'attestation en Poitou, déjà en 1397, sous la forme de *fiez*, et il ajoute la variante *fié*, répandue en Touraine au sens de « cépage donnant du vin doux » (III, 496a). Cette dernière variante est également attestée dans la Vienne et à Loches (*RER* 1909 : 104). Une telle appellation peut s'expliquer par la douceur du raisin qui évoque le goût de figue et par l'altération en ancien français et dans les patois des formes *fie* et *figue* (Sainéan 1922-1923 : I, 186 ; *FEW*, *ibid.*, l'ancien français *fier* « figuier »).

On peut donc constater que les détails que donne Rabelais dans ce passage révèlent une familiarité certaine avec le monde viticole du Chinonais. Il a dû grouper des cépages différents de son pays natal pour évoquer avant tout, par le moyen de leurs appellations caractéristiques, le milieu chinonais, et de cette façon, plonger le lecteur dans une réalité bien précise, en montant ainsi un décor adapté pour la scène de la querelle entre les fouaciers et les bergers.

²¹ *Verjus* désigne « suc acide extrait de certaines espèces de raisin, ou de raisin cueilli vert (Le Robert 1993 : 2374).

Par ailleurs, afin de rendre la scène plus vivante et afin de mettre en relief son côté réaliste, Rabelais emprunte aux patois de l'Ouest de la France des insultes que les fouaciers utilisent contre les bergers. Or, le lexique est très difficilement localisable. Les dialectologues se basent surtout sur la phonétique pour délimiter les patois, tout en avouant que les frontières sont floues (Seguy 1973 : 36, 38, par exemple les limites entre le poitevin et l'angevin). Étant donné que Rabelais a beaucoup voyagé dans sa vie, et a vécu en particulier en Poitou et peut-être même en Anjou, il est malaisé de savoir où il a puisé les régionalismes qu'on trouve dans son œuvre. On peut néanmoins supposer que, placés dans la bouche des fouaciers, les insultes, attestées en angevin, étaient également en usage dans le pays natal de Rabelais, voisin de l'Anjou. Il est très rare que dans un parler donné, on ne connaisse pas les mots des régions voisines et qu'à l'occasion, on ne les emploie pas (Camproux 1973 : 40). Malheureusement, compte tenu de la spécificité des termes, qui ne figurent pas dans les Atlas linguistiques, et le manque de bons glossaires du tourangeau, nous ne sommes pas en mesure de vérifier notre hypothèse.

Parmi les régionalismes angevins, on peut placer le terme injurieux *copieux*, signifiant « farceur, railleur, moqueur, celui qui *copie*, qui mime les gestes et les façons des autres ». En Anjou, les *Copieux de la Flèche* étaient célèbres et Des Périers en parle dans la nouvelle 23 (1558 dans Sainéan 1922-1923 : II, 169 ; Baldinger 2001 : 188 ; Ménage 1998). Le verbe *coppier*, au sens de railler, se moquer, se lit déjà au XV^e siècle chez Coquillard (Lefranc 1913 : II, 248, n. 31), et le substantif *coppieur* est attesté en 1526 (*FEW*, II/2, 1155a ; Verrier et Onillon 1908 : 224-225). Ces témoignages montrent que le mot devait être assez répandu et non pas circonscrit à son patois d'origine.

Une autre insulte, *boyer d'etrons*, constitue une forme dialectale du substantif *bouvier*. Pour Lefranc, cette forme est encore usuelle dans le Berry, l'Anjou et le Poitou, provinces qui entourent la Touraine (*ibid.*, n. 40). Selon Godefroy, qui la localise en Poitou et en Saintonge, elle se trouve dans un manuscrit poitevin du XIV^e siècle (2002). Le *FEW* atteste le mot sous la forme *boier* en ancien français et ancien provençal, et donne les variantes telles que *bou(i)er* au sens de « garçon de ferme qui touche les bœufs » en angevin²², *bouié* et *boué* en poitevin, et *boier* en berrichon (I, 416b). Il faut remarquer qu'il arrive souvent que les patois conservent les mots de l'ancien français, et les théoriciens du XVI^e siècle en sont conscients. C'est le cas, par exemple, d'Henri Estienne qui écrit :

²² Verrier et Onillon précisent que le terme *bouier* désigne en angevin « un jeune valet qui touche les bœufs, n'étant pas assez fort pour tenir la queue de la charrue » (1908 : I, 121).

Certains mots de quelque dialecte nous peuvent sembler estranges, lesquels toutesfois il ne serait pas incroyable avoir esté du vieil François [...] (*De la precellence du langage françois* 1579, 1896 : 176).

Le terme *bouvier* représenterait chez Rabelais la forme dialectale de *boyer*. Comme on l'a vu, elle n'est attestée à l'écrit qu'en ancien français, et il est plus probable que Rabelais l'ait empruntée au parler local. Elle conserve donc la marque de la langue orale, qui convient bien aux propos outrageants des fouaciers. Liliane Jagueneau considère que le choix de la variante dialectale *boyer* s'explique par le fait qu'elle apparaît dans un propos rapporté mettant nettement en scène une parole subjective, distincte de celle du narrateur (2006 : 293).

Talvassier est aussi un terme angevin, comme en témoigne Ménage : « en Anjou le menu peuple appelle un grand hâbleur un *talvassier* » (1694, 1998). En ancien français, *talvassier* désignait le soldat armé d'un *talevas*, grand bouclier carré (Godefroy 2002). Le *FEW* confirme le témoignage de Ménage et atteste également la variante *talvasyé* dans le bas Maine au sens similaire de « coquin » (XIII, 35b). Rabelais a dû spontanément recourir à ces injures pittoresques, les mots de son pays et des pays voisins se présentant à son esprit en même temps que l'idée même, et comme sa première traduction naturelle.

En 1542, il ajoute une autre insulte, *averlan*, « vaurien » (éd. Pléiade, 25, p. 74, n. 2). Dans son chapitre consacré aux régionalismes chez l'auteur, Sainéan place le terme parmi les dialectalismes angevins, en suivant l'exemple du *Glossaire des Patois et Parlers de l'Anjou* (Sainéan 1922-1923 : II, 168 ; Verrier et Onillon 1908 : 61). Il constate ailleurs que le mot se retrouve en normand, signifiant « homme grossier, rustre » et en boulonnais, « faiseur d'embarras » (1909 : 454). De même, le *FEW* atteste le terme *averlan* en normand et également *averlant* en berrichon, signifiant « lourdaud, rustre ». Pour son origine, le dictionnaire donne le moyen hollandais *oberländer* qui, dans certains patois a acquis le sens d'étranger et de fruitier qui fait venir ses fruits de l'Oberland (XV/1, 26b). Chez Rabelais, le terme est récurrent et a toujours une signification plus ou moins méprisante : « compagnon de débauche » (*G.* de 1535, 3, p. 15), « homme grossier, lourdaud » (*Q. l.* de 1548, 9, 557). On retrouve ces diverses acceptions du mot chez d'autres écrivains du XVI^e siècle, comme Des Périers, Brantôme et Béroalde de Verville (Baldinger 2001 : 78 ; *Frantext*). Mais c'est chez Rabelais, en 1535, qu'on trouve ce terme pour la première fois.

Ainsi, tout en utilisant les régionalismes pour donner une tonalité locale aux propos des fouaciers, Rabelais enrichit la langue littéraire. Le XVI^e siècle est une période de rénovation verbale sans précédent. Pour les contemporains, la perfection de la langue se mesure à l'étendue de son vocabulaire. Henri Estienne, par exemple, invite à profiter des

ressources dialectales pour trouver le nécessaire et le superflu, c'est-à-dire non seulement les mots qui manquent, mais aussi des synonymes :

Après ceci, venant à la richesse dont il est question, à sçavoir qui consiste en ce que nous avons plusieurs dialectes : j'advertiray premierement qu'elle est de diverses sortes : car il y-a des choses qui sont nommees autrement en un lieu qu'en un autre : il y-en a aussi lesquelles ayans un nom en un lieu, ailleurs n'en ont point (1579, 1896 : 174).

Des auteurs de la Renaissance, c'est surtout Rabelais qui est connu pour la richesse de son vocabulaire. En aspirant à la plus grande variété d'insultes, il a non seulement recours aux termes des patois voisins, mais également à ceux du Midi, comme le limousin *baujard* « grand niais, dadais », *baugear* dans le texte rabelaisien (Lefranc 1913 : II, 248, n. 35 ; *FEW*, XV/1, 84b, Baldinger 1990 : 6, 2001 : 91), le languedocien *friandéu* « petit friand, délicat (ironiquement) », *frandeaul* (Lefranc, *ibid.*, 247, n. 23 ; *FEW*, III, 790a), et à d'autres dialectes du Nord et du Centre de la France : *landore* (Lefranc, *ibid.*, 248, n. 32 ; *FEW*, XVI, 443b ; Sainéan 1922-1923 : II, 159 ; *TLF*), *goguelu* (Lefranc, *ibid.*, n. 38 ; *FEW*, IV, 187a ; *TLF*) et *hapelopin* (Lefranc, *ibid.*, 247, n. 28 ; *FEW*, IV, 382b). Il faut souligner que souvent, il s'agit des premières attestations dans la langue écrite, et donc de mots directement puisés dans les parlers locaux. Ils donnent ainsi de la spontanéité et de l'expressivité à l'altercation entre les fouaciens et les bergers.

Avec les insultes, ce sont les interjections qui portent la marque de la langue orale. Pour mettre en relief l'enracinement dans la réalité chinonaise, l'auteur place dans la bouche du berger Frogier l'interjection *dea*, qui signifie « vraiment » et qui sert à marquer l'étonnement ou à renforcer l'affirmation ou la négation (éd. Pléiade, 25, p. 74 ; éd. Lefranc, II, p. 249, n. 47 ; Baldinger 2001 : 205 ; Sainéan 1922-1923 : II, 207, 174 ; Godefroy 2002 ; *dia* dans *FEW*, III, 63a). Le *TLF* définit comme régionale cette exclamation, attestée au même sens au XII^e siècle sous la forme *diva*, au XIV^e siècle sous la forme *dia* et *dea*, et en 1606 chez Nicot sous la forme contractée *da*. Composé des impératifs de *dire* et d'*aller*, *di* et *va*, *diva* s'est altéré, à la suite de son emploi interjectif, en *dia*, puis *dea*, *da*. D'abord utilisés seuls, *dea* puis *da* ont servi à renforcer l'affirmation et la négation (1988 : article « da »). Selon Verrier et Onillon *da* s'emploie en angevin (1908 : 257). Dans la *Briefve Declaration*, Rabelais donne une étymologie grecque à la variante *ma dia*, qu'il localise en Touraine (éd. Pléiade, p. 707). L'interjection *dea* est également employée par Pantagruel dans *Pantagruel* (9, p. 248), et par Panurge dans le *Tiers livre* (36, p. 464). Selon Loiseau, la locution *oui dea* s'est conservée en patois du Centre et notamment en tourangeau, et est surtout répandue sous la forme contractée *oui da* (1867 : 86). Ainsi, l'exclamation *dea* sert à marquer le parler local du berger, qui d'ailleurs a un

nom fréquent dans la région de Seuilly (Grimaud 1904 : 44-45). Ce Frogier, après avoir répondu avec modération aux insultes des fouaciers et après avoir reçu un violent coup de fouet, en voulant seulement payer sa fouace, s'empare d'un *tribard* et blesse son agresseur. Lefranc remarque que ce mot est encore usuel en Anjou (II, 250, n. 62), et le *TLF* le place parmi les régionalismes de l'Ouest en général. C'est un terme précis, qui désigne une « entrave, consistant en un gros bâton ou en un collier formé de trois bâtons liés ensemble, que l'on met parfois à certains animaux domestiques pour les empêcher de courir ou de traverser les haies » (*TLF*). Selon Verrier et Onillon, il s'agit d'un mot angevin qui serait « le nom d'un gros morceau de bois que l'on suspend par une corde au cou des vaches méchantes, de telle sorte qu'il traîne à terre et passe entre les jambes de devant de l'animal, dont il entrave les mouvements » (1908 : 297 ; Sainéan 1922-1923 : II, 170). Pour Bouchereau, cependant le mot signifie dans le Chinonais « ung long baston qu'on pend au col des chiens en temps de vendanges » (*RER* 1905 : 406). Il fait donc partie du vocabulaire paysan et concerne, en particulier, le travail des bergers qui gardent les vignes pendant les vendanges. Ainsi, Rabelais choisit un mot caractéristique du milieu rural du Chinonais et aussi le plus adapté, car Frogier garde précisément les vignes au moment où il rencontre les fouaciers.

A l'appel à l'aide de Frogier accourent des métayers qui sont en train de *challer les noiz*. Lefranc, Sainéan et Huchon interprètent ce verbe par « écaler », et les deux premiers observent qu'il est encore vivace en Anjou, Berry et Poitou (éd. Pléiade, 25, p. 74 ; Lefranc, II, p. 251, n. 66 ; Sainéan 1922-1923 : II, 159). En revanche, pour le *FEW*, ce verbe a chez Rabelais le sens de « gauler », correspondant à l'acception du mot en berrichon *challer*, « abattre des noix avec la gaule » (XVII, 77b). De même, selon Verrier et Onillon le verbe signifie « gauler » en angevin (1908 : 178). En effet, les métayers arrivent avec *leurs grandes gaules*. Malardier donne le sens d'« abattre des noix » au terme *échaler*, qui est répandu selon lui en Touraine, et plus précisément au Grand-Pressigny (1891 : 493). Pourtant, Rougé atteste le même verbe en tourangeau au sens de « peler les noix » (1931 : 309 et 1912 : 457), et Cotgrave lui donne aussi le sens de « unshell nuts » (1611 : 1998). D'autre part, le *FEW* enregistre le verbe *se challer* en angevin, signifiant « perdre son brou », *calai* en poitevin qui désigne « ôter le brou des noix », *challer* à Loches et *échaler* à Blois et Bléré au même sens (*ibid.* ; Poirier 1944 : 143, *challer* « écaler » en poitevin). Il est difficile de trancher la question, car à la fin du chapitre, afin de dédommager les fouaciers pour leurs fouaces, les métayers leur donnent *un cens de quecas*, c'est-à-dire des noix dépouillées de leurs brou, sens que Sainéan et Poirier attestent en poitevin (1922-1923 : II, 165 ; 1944 : 163), Rougé en tourangeau (1931 : 354), et le

FEW à Loches. Cependant, le même dictionnaire enregistre le sens de « noix abattues » en Indre-et-Loire (XXI, 85b-86a). *Challer* et *quecas* ont donc deux acceptions qui conviennent toutes les deux au contexte.

Il faut souligner la richesse sémantique du vocabulaire régional. Le terme *challer* peut désigner deux actions différentes. Quant au dialectalisme *quecas*, il n'est pas uniquement le synonyme local du mot français *noix*, mais il donne la possibilité de marquer des nuances de sens. Ainsi, Rabelais emprunte au patois des mots qui, comme dirait Henri Estienne, sont « plus significatif[s] que [ceux desquels] les autres contrees de France usent pour exprimer la mesme chose » (1579, 1896 : 180).

En revanche, le régionalisme *bouzine* est le synonyme de « cornemuse ». Pourtant Rabelais préfère le nom local de cet instrument au nom traditionnel et littéraire. Il a probablement arrêté son choix sur ce terme, puisqu'il convient bien à la description de la fête qu'organisent les bergers après avoir puni les fouaciers insolents :

Ce faict et bergiers et bergieres feirent chere lye avecques ces fouaces et beaulx raisins, et se rigollerent ensemble au son de la belle bouzine : se mocquans de ces beaulx fouaciers glorieux [...] (G., éd. Pléiade, 25, p. 75).

Rougé atteste la graphie *bouzine* dans le tourangeau au sens de « cornemuse », « vessie » et par extension « vielle » (1931 : 285 ; 1912 : 457). Abel Lefranc présente ce mot comme poitevin et angevin, répondant à l'ancien français *buisine* (1913 : II, 252, n. 77).²³ Cependant, le *FEW* enregistre le sens de « trompette » en ancien français, et pour la variante poitevine, il donne le sens de « flûte ; hautbois fait avec un morceau de buis ». C'est en Normandie et à Loches que le terme désigne une cornemuse (I, 592a). En même temps, le dictionnaire atteste à Loches, en Anjou et en Poitou, le sens de « vessie de porc », par analogie avec la poche de l'instrument, (*ibid.* ; *TLF* « bousine »). A Loches également, le verbe *bousiner* signifie « jouer de la cornemuse, de la vielle » (I, 593a). Par conséquent, nous avons l'impression que le mot, en tant que synonyme de cornemuse, est surtout caractéristique du dialecte tourangeau.

Après avoir analysé les régionalismes qui émaillent le chapitre 25 de *Gargantua*, nous nous apercevons que ces emprunts sont intentionnels, car l'auteur désire mettre en relief le milieu chinonais où a lieu la querelle entre les bergers et les fouaciers. Nous sommes d'accord avec Abel Lefranc, quand il déclare qu'« on sent là que ce sont des pages vécues, qui reflètent une dispute de paysans, suivie de rixe » (1953 : 85).

²³ Le terme est attesté en poitevin par Poirier (1944 : 141) et en angevin par Verrier et Onillon (1908 : 130).

Pourtant, nous ne considérons pas les événements décrits dans ce chapitre comme une aventure véritable, réellement survenue entre les bergers de la famille de Rabelais et les habitants de Lerné, vassaux de Sainte-Marthe, dont le seigneur a eu un procès avec le père de l'auteur et a servi comme prototype du personnage de Picrochole. Le génie de Rabelais consiste dans sa capacité à donner cette impression de véracité sans nécessairement s'appuyer sur des faits réels. Il ne s'agit donc pas d'une histoire vraie, seulement vraisemblable, et c'est surtout les termes du parler local qui contribuent à l'effet réaliste. Dans ce cas précis, les mots sont étroitement liés aux choses qu'ils désignent, et partant, la langue acquiert une consistance matérielle, en transportant, par l'intermédiaire des régionalismes, la matière de la réalité extérieure à l'intérieur du texte. En analysant la signification du choix de l'auteur en matière de vocabulaire et la valeur stylistique de celui-ci, nous devons également nous interroger sur le lectorat de *Gargantua*. Si pour les lecteurs du Centre-Ouest de la France les régionalismes contribuent à l'enracinement du texte dans le monde du réel, pour les lecteurs d'autres régions, ils posent un problème de compréhension. Les dialectalismes produisent sur eux un effet d'étrangeté et de dépaysement. Ainsi, en fonction du public, les mêmes termes peuvent avoir des effets diamétralement opposés.

2. Frère Jean et le sac du clos de Seuilly

Les régionalismes contribuent également à l'effet réaliste dans le chapitre 27 de *Gargantua*, qui traite de la défense du clos de Seuilly par un moine nommé Frère Jean. Le chapitre s'ouvre sur la description du pillage de la région de Seuilly par les soldats de Picrochole. Le narrateur se demande pourquoi la peste, répandue dans la région, ne contamine pas les envahisseurs :

Combien que la peste y feust par la plus grande part des maisons, ilz entroient par tout, ravissoient tous ce qu'estoit dedans, et jamais nul n'en print dangier. Qui est cas assez merveilleux. Car les curez : [...] medecins, chirugiens [...] qui alloient visiter [...] les malades, estoient tous mors de l'infection, et ces diables pilleurs et meurtriers oncques n'y prindrent mal. Dont vient cela messieurs ? (*G.*, éd. Pléiade, 27, p. 77).

Plusieurs critiques, Lefranc y compris (1913 : II, 259), ont considéré la graphie *chirugiens* comme une faute d'impression et l'ont corrigée en *chirurgiens*. On ne peut pas complètement exclure cette interprétation, mais cette forme est largement attestée dans le Sud-Ouest et l'Ouest de la France : *cirugien* en Normandie et Saintonge, *sirugien* à Nantes, *chirugien* en Anjou et surtout *chirugien*, la graphie rabelaisienne, en Touraine, à Loches (*FEW*, II, 641a ; Baldinger 1990 : 47 ; Rougé 1912 : 457 ; Verrier et Onillon 1908 : 200). De même, on trouve dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* que « ceux qui parlent mal, disent, *chirurgie, chirugien* » (éd. de 1694). Les épidémies de la peste ont réellement eut lieu dans la région en 1531 et 1533 (Screech 1992 : 229). Pour donc toucher de plus près le milieu chinonais, l'auteur emploie la prononciation locale du mot *chirugien*. Il utilise également une autre expression régionale : *prendre dengier*. Le *FEW* n'enregistre que *prendre une maladie* au sens de « être atteint de », depuis 1490 (IX, 341b), et l'angevin *prendre danger* ne convient pas, car il signifie « éprouver du dégoût » (III, 128b). Pourtant, le poitevin *danger (dangé)* « maladie charbonneuse des bêtes bovines et ovines » et « épidémie » permettent de voir dans l'expression rabelaisienne un régionalisme avec le sens de « tomber malade » (*FEW, ibid.* ; Baldinger 1990, 46). Nous pouvons ainsi supposer que Rabelais emploie cette expression dialectale afin de rendre plus vraisemblable l'étrange immunité des soldats, et donc l'histoire de la guerre en général. Ainsi, même ce qui ne relève pas du réel a la saveur de la réalité sous sa plume.

Après avoir saccagé les environs, l'armée de Picrochole se dirige vers l'abbaye de Seuilly, située tout près de la Devinière (Lefranc 1905 : 60). Dans le clos de cette abbaye, on récoltait un vin blanc de cépage chenin, renommé pour son excellente qualité (Leveel

1994 : 34). Comme nous l'avons déjà vu, Rabelais parle de ce cépage, typique de la région, dans le chapitre 25. Le centre de l'action du chapitre 27 est précisément la défense par le moine des vignes de ce clos. Le narrateur nous le présente comme « Frere Jean des Entommeures » (éd. Pléiade, 27, p. 78, éd. Lefranc, II, p. 260, n. 15). *Entommeures* est une forme dialectale d'entamures ou hachis, d'origine angevine (Huchon 1994 : 1134, n. 2). Le *FEW* enregistre la forme *entomure*, signifiant « premier morceau coupé d'une chose qu'on mange » en angevin²⁴, saintongeais (IV, 733a), et la variante du verbe *entomer* au sens de « couper, enlever un premier morceau d'une chose mangeable » dans les mêmes patois, plus à Blois. Il signale également la variante *enteumer* à Loches et *entommer* en Berry (IV, 732b). Le sens de « blesser, endommager » se retrouve aussi en poitevin, cheval *entoumé* « qui s'est entretailé » (732a). Ainsi, ce nom fait allusion aussi bien à l'humeur batailleuse qu'au goût du moine pour la cuisine, et l'immerge dans la réalité locale.

Après avoir fait son portrait, le narrateur commence la description des faits survenus à l'abbaye. En entendant un bruit, Frère Jean sort dans le clos et voit que les soldats « vendangeoient leur cloz auquel estoit leur boyte de tout l'an fondée » (éd. Pléiade, 27, p. 78, éd. Lefranc, II, p. 261). Pour signaler que les soldats enlèvent les raisins et détruisent les vignes des moines, Rabelais exploite le double sens du verbe *vendanger*, qui signifie « faire les vendanges » et également « saccager, dévaster (la vigne ou les récoltes en général) » (Godefroy 2002 ; *FEW*, 14, 466a). Ainsi, les moines perdent toute leur provision de vin pour l'année, *leur boyte*. C'est un terme régional, dont Rougé donne l'équivalent tourangeau *bouète*, « boisson, vin » (1912 : 457)²⁵. Furetière enregistre la graphie *boite*, « petit vin qu'on fait à la campagne pour les valets » (1690 : 1998), et le *FEW* donne les variantes *boite* « boisson faite avec le marc de la vendange mouillé d'eau ; deuxième cuvée que l'on sucre ; vin d'abondance » en angevin, à Vendôme « ce qui se boit à la maison », *bwet* « piquette de fruits » en Loir-et-Cher, *boitte* « piquette » au Centre, à Blois « quantité de vin nécessaire à la consommation » et *bouette* « boisson » à Loches (I, 350b). Le sens de « piquette » ne convient pas au contexte et encore moins le sens de « piquette de fruits », vu qu'il s'agit de bon vin. Le sens général de « boisson » est plus acceptable, mais c'est surtout le sens de « quantité de vin nécessaire à la consommation » qui se rapproche le plus du contexte. En effet, les moines risquent de rester sans vin jusqu'aux prochaines vendanges, et peut-être même pour les quatre prochaines années, selon Frère Jean :

²⁴ Verrier et Onillon attestent en angevin la variante *entomer* et *entomure* (1908 : I, 349).

²⁵ La graphie *boite* en tourangeau et en angevin (Loiseau 1867 : 84) et la même variante en angevin au sens de « boisson », « boisson faite avec le marc de la vendange mouillé d'eau », « deuxième cuvée que l'on sucre », « vin de ménage » (Verrier et Onillon 1908 : I, 112).

Je me donne au Diable s'ilz ne sont en nostre cloz et tant bien couppent et seps et raisins, qu'il n'y aura, par le corps Dieu de quatre années que halleboter dedans (G., éd. Pléiade, 27, p. 78).

Les soldats de Picrochole ont tellement bien « vendangé » les vignes du clos, que les moines ne peuvent qu'*halleboter dedans*. Huchon et Lefranc donnent à ce verbe le sens de « grappiller », c'est-à-dire cueillir les petites grappes de raisin qui restent dans la vigne après la vendange. La forme *aller bouter*²⁶ est pour la première fois attestée dans *Pantagruel* de 1532 (9, p. 40) et celle de *alleboter* dans l'édition de 1542 (Huchon, 11, p. 254). Selon Sainéan, Verrier et Onillon ce terme est employé en angevin (Sainéan : 1913 : II, 262, n. 32 ; 1922-1923 : II, 170 ; Verrier et Onillon 1908 : I, 468). Pour Lefranc, il s'agit d'un verbe berrichon, également utilisé en tourangeau (1913 : II, 262, n. 32). Il est en effet largement attesté en Touraine. Rougé lui donne le sens de « chercher les grappes oubliées dans les vignes après la récolte » (1931 : 269), et l'*Atlas Linguistique* atteste en Indre-et-Loire le verbe *àlbotè*, signifiant « grappiller après les vendanges », et le substantif *àlbòt* au sens de « grappes non vendangées » (1978 : I, 235). De même, le *Dictionnaire du français régional de Touraine* enregistre le verbe en Touraine et aussi en Berry, Anjou et Blésois (1995 : 75). Selon le *FEW*, ce terme est répandu au Centre, à Issoudun, à Loches et au Grand-Pressigny (XVI, 132a).

Frère Jean emploie ce verbe dans les propos qu'il tient aux moines qui se réfugient dans l'abbaye pour prier Dieu. Il appelle à l'action sur le fond sonore du latin qui est pour lui une langue peu adaptée à la situation. Il le remplace alors par le français, la langue de la réalité immédiate. Cette opposition entre la langue du passé et celle du présent est renforcée par l'utilisation du régionalisme *halleboter*, terme désignant une réalité précise et concrète, ayant un rapport direct avec la situation sur le plan spatio-temporel, étant donné qu'il est caractéristique de la région où se déroule l'action. Au XVI^e siècle, le latin perd en effet sa position prédominante en faveur du français, enrichi par les régionalismes. Par exemple, Ronsard le définit comme « une langue morte » et conseille d'utiliser « la langue maternelle » (1587, 1950 : 1028-1029). Ainsi, la langue du moine, vigoureuse, colorée, pleine de substance et enracinée dans le concret, contraste avec les prières inintelligibles et vides de matière. En outre, l'irruption de frère Jean dans le chœur des Frères psalmodiant leurs litanies au lieu de défendre le vignoble, met en scène les reproches des humanistes sur

²⁶ On pourrait rapprocher *bouter* de *boiter*, signifiant en angevin « s'enivrer » et dérivé de *boite*, « boisson » (Verrier et Onillon 1908 : I, 112). Ainsi, en employant la graphie *aller bouter*, Rabelais joue sur les associations entre l'ivresse, le vin et les vendanges. Pour Duchat, le verbe angevin *hallebotter* dérive d'*hallebottes*, « petites grappes que les vendangeurs oublient en coupant le raisin » (dans Verrier et Onillon, *ibid.*).

l'inactivité des moines et l'inutilité de leurs prières, cette dernière étant développée davantage dans le chapitre 40 de *Gargantua*.

Le vocabulaire que Rabelais utilise pour narrer les exploits guerriers de Frère Jean contient également des régionalismes. Il nous décrit en détail ses prouesses, et l'abondance des verbes transmet le dynamisme de l'action :

Es uns escarbouillouyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demouloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mendibules, enfonçoyt les dens en la gueule, descrouloyt les omoplastes, sphaceloit les greves, desgondoit les ischies : debezilloit les fauciles (*G.*, éd. Pléiade, 27, p. 79).

Ce massacre est pourtant comique et la destruction des différents membres du corps humain ne suscite aucune pitié chez le lecteur. L'effet comique est surtout produit par la juxtaposition du vocabulaire savant médical, par exemple *ischie*, « hanche », d'origine grecque (*FEW*, IV, 818b), et de la terminologie courante et dialectale. En effet, l'énumération des actions du moine est ouverte et close par deux termes régionaux, *escarbouiller* et *debeziller*. Le premier terme n'est pas attesté avant Rabelais et signifie « écraser en faisant jaillir en morceaux » (Lefranc 1913 : II, 264, n. 55). La variante *escarbouilli* est répandue en poitevin au sens d'« écraser », et celle d'*éscarbouiller* en Haut Maine au sens d'« éclabousser ». Le verbe est également attesté sous la forme d'*esrabouiller* en poitevin et d'*acrabouiller* en berrichon et dans le Centre (*FEW*, I, 471a). Il est probablement composé avec métathèse d'*écraser* et de l'ancien français *esboillier* « éventrer, étriper », dérivé de *boiel* « boyau » (*TLF*). Le deuxième terme dialectal du passage, *debeziller*, a un sens similaire de « mettre en pièces » et est répandu, selon Lefranc, en berrichon, et sa variante *ébreziller* en Poitou et Haut Maine (II, 265, n. 65). Le *FEW* confirme cette observation : *débesiller* « mettre en minces morceaux » en berrichon, *éberziller* en Haut Maine et *ébreziller* en Poitou au sens de « mettre en miettes ». Le dictionnaire atteste aussi *débesiller*, signifiant « mettre en pièces », dans la région Centre en général, et en particulier à Issoudun, dans le département de l'Indre (*FEW*, 22/1, 77b/78a, 15/1, 259a). Par ailleurs, selon Verrier et Onillon, le verbe *ébesiller* est employé en angevin au sens d'« éventrer malproprement une volaille, un poisson ; écraser » (1908 : I, 306).

Ces deux verbes créent une image visuelle bien précise et contribuent ainsi à l'effet réaliste de la description, en soulignant la cruauté des actions du moine. Cette cruauté est cependant comique et l'abondance des détails anatomiques, par exemple *faucile* « chacun des deux os de l'avant-bras ou de la jambe » (*FEW*, III, 651a), transforment le réel en grotesque. Cet aspect grotesque est également mis en relief par le nombre, consciemment

exagéré, des soldats tués par le moine : « treze mille six cens vingt et deux, sans les femmes et petitz enfans » (éd. Pléiade, 27, p. 81). L'improbabilité de cette information est soulignée par la mention des femmes et des petits enfants, dont la présence est complètement déplacée dans de telles circonstances. Ainsi, ce chapitre se révèle beaucoup plus complexe que le chapitre 25, et même si l'action se déroule toujours dans la région de Seuilly, une description réaliste d'une rixe entre les paysans fait place à une combinaison d'éléments réels et irréels dans la narration de la défense du clos de l'abbaye. Cette combinaison n'est pas fortuite. Elle sert à augmenter l'effet comique de l'épisode. De cette façon, l'élément chinonais devient un procédé comique, de quoi mystifier le lecteur sans qu'il s'en aperçoive. Les faits et les choses s'émancipent de leurs modèles extérieurs et deviennent fictifs, car l'activité créatrice de l'auteur les déforme en les exagérant.

Toutefois, la polarité du réel et de l'irréel est maintenue, puisque Rabelais utilise les régionalismes qui enracinent l'épisode dans son terroir natal. Ainsi, pour dire qu'en fuyant Frère Jean, les soldats de Picrochole grimpent sur les arbres, il emploie le verbe *graver* (éd. Pléiade, 25, p. 80), attesté en Poitou, Berry et Anjou, les provinces qui entourent la Touraine (*FEW*, XVI, 380b ; Baldinger, 1990 : 5 ; Poirier, 1944 : 152 ; Verrier et Onillon 1908 : I, 448). Et surtout, l'auteur fait se servir les « petits moineçons » d'un *gouvet* pour achever les blessés :

Adoncques laissans leurs grandes cappes sus une treille au plus près, commencerent esgourgeter, et achever ceulx qu'il avoit desjà meurtriz. Sçavez vous de quels ferremens ? A beaulx gouvetz qui sont petitz demy cousteaux dont les petitz enfans de nostre pays cernent les noix (*G.*, éd. Pléiade, 25, p. 81).

Rabelais attire l'attention du lecteur sur cet outil, en lui demandant ce que les novices pourraient utiliser pour égorger les ennemis, et il insiste également sur son emploi dans son pays natal, qui est aussi celui des moines de l'abbaye. La définition que l'auteur fournit au lecteur témoigne qu'il est conscient de la spécificité de ce terme et de son opacité pour le lectorat de certaines provinces. Cette définition se rapproche du sens qu'a encore le mot en Vendée : « lame de couteau effilée et légèrement recourbée, emmanchée au bout d'un morceau de bois et servant à enlever les noix de la coquille » (Lalanne 1868 dans Sainéan 1922-1923 : II, 139). Le terme est aussi employé en Berry et en Poitou, signifiant une espèce de serpe (Lefranc 1913 : II, 269, n. 104, Poirier, *gwa* « serpe de vigneron » en Bas-Poitou, 1944 : 151), et en Anjou, au sens de « couteau » (Verrier et Onillon 1908 : 444). La forme *gwe* est répandue en Touraine, désignant une « serpe à bois » (*Atlas linguistique* 1978 : I, 241). De même, *gouet* « serpette » est attesté en Bas et Haut Maine et la variante *goy* « forte serpe » se retrouve à Loches et Blois (*FEW*, IV, 302b/303a).

La définition et la localisation de ce régionalisme montrent que Rabelais tient à relever l'élément chinonais de l'épisode. Pourtant, il ne représente pas servilement la réalité de son milieu, mais s'en sert à donner une couleur locale à sa fiction. Ainsi, l'abbaye qui existe vraiment et les termes employés dans la région contribuent à la création de l'épisode, dont l'auteur exploite à la fois le côté réaliste et le côté grotesque, dû à l'exagération voulu du massacre.

3. L'enracinement du royaume de Grandgousier dans le Chinonais

Comme nous avons déjà pu le constater, l'action de *Gargantua* se déroule dans le Chinonais. La naissance du géant a lieu dans la prairie de la Saulsaye ou Saullaye, toute proche de la Devinière, domaine familial de Rabelais (Lefranc 1953 : 76). L'auteur ne nous donne pas le nom de la résidence du père de Gargantua, Grangousier, mais son identification avec la Devinière est plausible, car les voisins du roi, invités pour la fête des tripes, viennent des localités formant comme un cercle autour du domaine (*G.*, 4, p. 17 ; Lefranc, *ibid*). Le contexte local bien précis de la naissance de Gargantua est totalement différent de celui de la naissance de Pantagruel en Utopie, le pays dont le nom (du grec *ou* « non » et *topos* « lieu ») montre bien son irréalité. Pour la naissance du premier, Rabelais nous informe sur l'« occasion et manière comment Gargamelle enfanta » le géant, et pour souligner le cadre chinonais de sa venue au monde, il emploie des termes dialectaux caractéristiques de son pays et des pays voisins :

Le fondement luy escappoit une apresdinée le le III jour de febvrier, par trop avoir mangé de gaudebillaux. Gaudebillaux : sont grasses tripes de coiraux. Coiraux : sont beufs engressez à la creche et prez guimaulx. Prez guimaulx : sont qui portent herbe deux fois l'an (*G.*, 4, p. 16).

Ainsi, Gargantua naît au cours des festivités rurales typiques et Rabelais définit en cascade trois régionalismes, essentiels à son propos. Aucun de ces mots de terroir n'a franchi l'œuvre, et l'explication de leur sens par l'auteur montre qu'il était bien conscient de leur emploi limité à quelques provinces, et par conséquent de leur incompréhensibilité pour un large public. Rabelais aurait pu utiliser des termes du langage commun, mais dans ce cas, le passage aurait perdu sa saveur et son lien avec une réalité bien déterminée.

Le premier régionalisme, *gaudebillaux*, désignant des tripes de bœuf engraisé, est d'origine vendéenne, *godebeillas* (*FEW*, IV, 184a ; Huchon 1994 : 1073, n. 8), et est également répandu en Poitou sous la même forme au sens de « gras-double » (Lalanne dans Sainéan 1922-1923 : II, 164 ; Poirier 1944 : 122). En Touraine, et plus précisément, en Chinonais, ce terme est le nom des tripes à la mode de Caen. C'est un composé du provincial *gode*, vielle [vieille] vache engraisée pour la boucherie, et de *beille* ou *billas*, formes poitevines de l'ancien français *buille* « boyaux » (Sainéan, *ibid.* ; *TLF*, « gaudiveau »).

Le deuxième dialectalisme, *coiraux*, « bœufs à l'engrais ou sortant de l'engrais », que Rabelais utilise pour définir le premier, est d'origine angevine (Huchon, *ibid.* ; Verrier

et Onillon 1908 : I, 216), et est aussi employé en Poitou, Berry et Saintonge (Sainéan, *ibid.*, 163 ; *FEW*, XX/1, 272b, région Centre et département du Maine-et-Loire ; Clouzot 1909 : 98-99, Poitou, Vendée). Le mot dérive du terme de boucherie *coire*, « morceau pris dans la cuisse du bœuf et du veau », attesté à Chef Boutonne dans le département des Deux-Sèvres, en Poitou (*FEW*, XX/2, 139b).

Enfin, le troisième terme, *guimaux*, « pré à regain, fauché deux fois par an », est considéré comme poitevin par Ménage et Furetière (1694, 1690 : 1998). De même, pour Sainéan, il s'agit de la transcription du bas poitevin *gaimeaux* (*ibid.*, 164). De son côté, Clouzot suppose que la graphie rabelaisienne est une coquille typographique et que le *a* de *gaimeaux* a été pris pour un *u*. Il donne également la forme tourangelle *gaineaux* (1909 : 97). Ainsi, pour raconter la manière dont Gargamelle accoucha Gargantua, Rabelais accumule les termes régionaux, et en les éclaircissant, il les rend accessibles à ses lecteurs.

Le cadre de la naissance du géant, fils du roi, n'a rien d'extraordinaire et l'auteur insiste sur son caractère rustique. En effet, en France à cette époque, les tripes étaient considérées comme un plat paysan (Bowen 1996 : 67), et Rabelais prend justement soin de souligner, par le choix de ce mets et par son nom local, que les géants font partie intégrante du milieu tourangeau et paysan. La scène du festin et les dialectalismes, employés pour sa description, contribuent donc à ancrer les géants, ces êtres par définition légendaires, dans la réalité locale. Excepté le fait que l'on tue « troys cens soixante sept mille et quatorze » bœufs, tout se déroule de la façon la plus ordinaire qui soit. Même ce chiffre, consciemment exagéré par Rabelais, ne doit pas surprendre, car il ne s'agit pas d'un jour quelconque mais du « mardy gras », fête de l'abondance alimentaire qui précède le Carême, période d'abstinence. Cette coutume populaire de consommer beaucoup pendant le carnaval et surtout le dernier jour est accentuée par un autre régionalisme, *bauffrer* (*G.*, 4, p. 17). Il est attesté au sens de « manger goulûment » dans la région Centre, en Poitou et en Anjou (*FEW*, I, 203a ; Sainéan, 1930 : 80 ; Verrier et Onillon 1908 : I, 80), et Estienne lui donne le sens d'« avide comedere » (1549 : 1998). Ce verbe est formé de l'onomatopée *baf*, *baff*, exprimant quelque chose d'épais, de boursoufflé, de gonflé, d'où [+l'idée de] manger gloutonnement, ce qui fait enfler les joues [ceci faisant gonfler les joues (« enfler » est uniquement utilisé quand on parle d'une blessure, ou d'une maladie)] (*TLF*, « bâfrer »).

La fête rurale, au cours de laquelle Gargantua voit le jour, n'est pas le seul épisode où les géants ne présentent aucun trait exceptionnel ou gigantesque. En effet, dans le chapitre 28, Grangousier apparaît comme un bon propriétaire campagnard dans son domaine rural- lequel n'a rien d'un palais- occupé à raconter des histoires devant le feu :

[...] le vieux bon homme Grangousier son pere, qui après souper se chauffe les couilles à un beau clair et grand feu et attendent graisler des chataines, escript au foyer avec un baston bruslé d'un bout, dont on escharbotte le feu : faisant à sa femme et famille de beaulx contes du temps jadis (*G.*, 28, p. 82).

Les activités de Grangousier sont concrètes, familières, placées dans une atmosphère bien définie. La matière envahit la scène, l'enracine dans une réalité tangible et fournit une image bien précise au lecteur. Cet effet est renforcé par l'emploi de deux verbes dialectaux *graisler* et *escharbotter*. Le premier signifie « griller (des châtaignes sur la flamme) dans une poêle dont le fond est percé de trous » (Verrier et Onillon 1908 : I, 446). Pour Sainéan, ce sens est spécial à l'Anjou et la forme *graller*, désignant en général l'action de griller est connue en Poitou, Saintonge et Vendômois (1922-1923 : II, 169-170). Pour sa part, le *FEW* donne plus de 25 attestations dialectales du verbe et le fait dériver du substantif *graïlle* « poêle percée de trous, à faire cuire les châtaignes » (II/2, 1292a-1293b). Le sens de « rôtir les châtaignes » est également répandu en Poitou, tandis que le sens de « griller légèrement » est enregistré à Loches et Blois. Cependant, Rougé et Simoni-Aurembou attestent en tourangeau la forme *grâler*, désignant une action précise « faire griller des marrons » (1912 : 457 ; 1995 : 70).

En ce qui concerne le deuxième verbe, *escharbotter*, Sainéan et Rougé le donnent comme tourangeau avec le sens de « tisonner » (Sainéan 1922-1923 : II, 175 ; Rougé, *ibid.*), et le *FEW* enregistre le terme à Loches et également dans d'autres provinces (XI, 289a). Il faut souligner que les deux verbes sont pour la première fois attestés chez Rabelais : il s'agit ainsi d'un emprunt direct au parler local. L'auteur recourt à ces termes pour mieux plonger Grangousier dans la réalité chinonaise. Par conséquent, la banalité du réel est toujours présente, même s'il est question d'un roi puissant et d'un géant.

En revanche, d'autres passages du roman font ressortir le trait légendaire et gigantesque de Grangousier et Gargantua. Dans l'épisode des pèlerins, par exemple, la fantaisie de Rabelais donne une existence toute particulière à l'élément chinonais. Le maniement subtil de la trame narrative réussit à concilier les contraires, c'est-à-dire l'aspect réaliste et l'aspect fabuleux. Le premier est mis en relief par les régionalismes. Ainsi, par peur des maraudeurs, les pèlerins se cachent dans le jardin de Grangousier sous les « poysars entre les choulx et lectues » (*G.*, 38, p. 104). Dérivé de l'ancien français *pesaz* « chaume de pois », la forme dialectale *poisat*, désignant « gesse à graines rondes » est attestée dans la région Centre, et la variante *pesard*, signifiant « amas de tiges de pois garnis de leurs gousses, que l'on fait sécher pour avoir de la semence » est enregistrée à Blois (*FEW*, VIII, 608a). Pour sa part, Sainéan place le mot parmi les termes poitevins, en

suivant l'exemple de *Ménage* (1922-1923 : II, 165 ; *Ménage* 1998 ; Poirier 1944 : 162). La cachette des pèlerins semble parfaitement ordinaire, jusqu'à ce qu'on apprenne que les « lectues » du jardin sont « grandes comme pruniers et noyers ». La taille énorme de cette plante révèle les dimensions de Gargantua, qui s'en sert pour faire une salade. Les pèlerins, qui se cachent à l'intérieur des laitues sont ingérés par Gargantua, qui redevient un vrai géant. Ce dernier avale cinq pèlerins en une seule fois et le bourdon du sixième est pris par Grangousier pour une corne de limaçon (*G.*, 38, p. 105). Rabelais insiste sur le fait que le géant engloutit les pèlerins par l'utilisation de trois verbes : *manger*, *devorer* et *engouller*. Le dernier est d'origine angevine (Lefranc 1913 : II, 325, n. 10), mais cette fois le rôle du dialectalisme ne se limite pas à souligner le cadre provincial de l'épisode. Le réalisme chinonais subit ici un décalage fantaisiste, puisque l'auteur insiste sur l'aspect merveilleux des événements.

Les rapports étroits que le réel entretient avec le fabuleux sont également renforcés par la forme régionale *fousse*²⁷, répandue en Anjou (Lefranc, *ibid.*, n. 13 ; Verrier-Onillon 1908 : I, 405), Poitou (Poirier 1944 : 123), et en Saintonge, dans Le Berry, dans l'Orléanais et à Loches (*FEW*, III, 738b). De même, Charles de Bovelles attribue en 1533 aux Tourangeaux et aux Angevins la prononciation de *o* ouvert comme *ou* dans *chouse* et *foussé* (Sainéan, *ibid.*, 157). Ce terme sert de lien entre l'événement extraordinaire qui vient de se passer et le monde familier des pèlerins. En effet, une fois à l'intérieur de la bouche du géant, ils croient « qu'on les eust mys en quelque basse fousse de prisons » (*G.*, 38, p. 105). Ainsi, le trait gigantesque est ramené à l'échelle humaine par une prononciation dialectale.

De même, quand les pèlerins se retrouvent dehors et essaient de s'enfuir, le déluge d'urine du géant, qui leur coupe la route, est désigné par le régionalisme *boyre* :

Lors pissa si copieusement, que l'urine trancha le chemin aux pelerins, et furent contrainctz passer la grande boyre (*G.*, 38, p. 105).

Pour Sainéan, *boyre* est encore vivace en Anjou et Berry au sens de « mare boueuse », et *grande boyre* à celui de « grand fleuve ou la mer » (1922-1923 : II, 168). De son côté, le *FEW* atteste déjà la variante *boire* en 1343 au sens de « bras et branches des ruisseaux quand il s'écartent beaucoup du lit principal, soit de grandes anses de rivières, et surtout de la Loire ». En angevin il enregistre le terme de pêche *boire*, signifiant « communications que les mares, fossés ou chantepleurs ont avec les rivières ; fosses pratiquées sur le bord

²⁷ Philippe de Vigneulles, dans les *Cent Nouvelles nouvelles* de 1515, emploie ce terme (*Frantext*).

des rivières » et également *boire* au sens de « trou servant d'abreuvement »²⁸. A Loches, le mot désigne « fausse rivière ; petite mare » (XXI, 24a). Selon nous, c'est le dernier sens qui convient le mieux au contexte : puisque *boyre* signifie en tourangeau « petite mare », Rabelais ajoute l'épithète *grande* pour y comparer le déluge urinal du géant.

Ce dernier passage rappelle la stature monstrueuse de Gargantua ainsi que son origine folklorique. En effet, la fonction hydrographique du géant est largement attestée dans la tradition populaire (Pomeau 1963 : 223-224). Le thème du géant pisseur se retrouve également dans le *Vroy Garganta*, publié vraisemblablement en 1533 et remanié peut-être par Rabelais lui-même (Huchon 1994 : 1175 et 206). Ainsi, le narrateur nous raconte l'histoire des géants légendaires et les acclimate en même temps dans le terroir tourangeau, en se servant des régionalismes pour décrire avec réalisme le monde irréel. Leo Spitzer, dans son article « Le prétendu réalisme de Rabelais », où il critique la position de Lefranc, met en valeur la polarité du réel et de l'irréel dans l'œuvre rabelaisienne :

[...] ils (les géants) doivent être chez eux dans un *home* français, mais en même temps dans un monde fantasque du *nowhere*, et Rabelais sait ébranler la fixité de notre conception du monde par le mirage du monde réel réfléchi par le monde fantasque et vice-versa (1939 : 144).

En conclusion, il faut souligner que les termes dialectaux, tout en contribuant à l'effet réaliste, surtout dans l'épisode de la rixe entre les bergers et les fouaciers, maintiennent d'étroits rapports avec le grotesque, dans l'épisode de la défense du clos de Seuilly, et avec le merveilleux, dans l'épisode des pèlerins. C'est précisément cette complexité de rapports qui constitue l'originalité du roman. Tributaire de la matière préexistante, il possède cependant un style unique, dû à l'élaboration personnelle de divers éléments, et nous offre un monde à la fois extraordinaire et familier.

Nous devons également nous poser la question de l'interprétation de *Gargantua*. Si Lefranc identifie Picrochole avec Gaucher de Sainte - Marthe, avec qui le père de l'auteur eut un procès (Lefranc 1905 : 246-252), Screech lit derrière les conquêtes imaginaires de Picrochole la rivalité de la France avec Charles Quint (1976 : 79-111, 1992 : 221-228). En ce qui concerne les dialectalismes, ils sont compris par les Chinonais aussi bien que par les habitants des régions voisines, où ces termes sont également en usage. Pour le reste du lectorat, les régionalismes restent obscurs. Par exemple, toutes les éditions, sauf celle de Mireille Huchon (*G.*, 34, p. 96), prennent *rivières* au sens courant et ne font à ce sujet

²⁸ Verrier et Onillon donnent les sens suivants au terme *boire* : « sorte de petit lac ou lagune formé dans une vallée par l'affouillement des terres que le flot d'eau, provenant de la rupture d'une levée a emportées au loin », « petit bras de Loire, souvent fermé en amont par des terres d'alluvion », « trou servant d'abreuvement », « fossé séparant les prairies qui bordent les rivières » (1908 : I, 110).

aucune remarque (Baldinger 1988 : 56). Le caractère régional du terme est pourtant évident. Le *FEW* l'atteste au pluriel en Saintonge, au sens de « prairies avoisinant un fleuve », et au singulier à La Rochelle, désignant « prairie marécageuse » (X, 415). D'ailleurs, en ancien et moyen français, le mot pouvait signifier «bords d'un cours d'eau, rivage, terrain qui borde un cours d'eau, rive de la mer » (*ibid.*). Le tourangeau a peut être conservé ce sens comme d'autres dialectes voisins. Ainsi, Rabelais se sert de ce régionalisme pour caractériser un guide qui connaît les chemins marécageux et dangereux, et pour accentuer la géographie chinonaise du royaume de Grangousier :

Gymnaste se offrit d'y aller, mais il feut conclud, que pour le meilleur il menast avecques soy quelqu'un qui cogneust les voyes et destourses, et les rivieres de l'entour (*G.*, 34, p. 96).

Notre tentative de discerner l'intention de l'auteur dans l'utilisation des dialectalismes dans *Gargantua* se fonde sur des suppositions. Pourtant, la volonté de l'auteur d'éclaircir le sens des termes dialectaux comme *gadebillaux*, *coiraux* et *guimaux* et de témoigner de l'emploi du mot *gouvet* dans son pays est indéniable. Ainsi, même si certains régionalismes ont échappé à une partie du lectorat de l'époque de l'auteur ainsi qu'aux critiques modernes, nous pouvons toutefois relever leur contribution à l'effet réaliste dans le roman, car ce sont des termes concrets qui évoquent les objets et les coutumes locales, et qui sont intimement liés à une réalité bien spécifique. Par le fait même qu'ils restent voilés au plus grand nombre, les régionalismes rendent possible une meilleure démarcation de la région chinonaise. En tant que dialectologue, Seguy souligne que la fonction minimale du dialecte est de permettre à des groupes humains de se différencier (1973 : 28).

II. L'usage des dialectalismes comme moyen de caractérisation des personnages

1. Les personnages et leurs origines

Les dialectalismes occupent dans l'œuvre de Rabelais une place considérable. Ils n'y figurent nullement en surcharge ni à titre de simple curiosité, mais ils servent à restituer la couleur locale. Ainsi, ils peuvent être employés pour mettre en valeur les origines des personnages. Comme premier exemple, nous avons choisi le personnage de Couillatris. Rabelais emprunte son histoire à Esope, mais l'action ne se déroule plus dans l'Antiquité, nonobstant la référence aux Dieux de l'Olympe, mais en Touraine. Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'élément chinonais est très présent dans *Gargantua*, mais il est également disséminé un peu partout dans l'œuvre. Ainsi, dans le *Prologue* du *Quart livre*, l'auteur nous informe que Couillatris est originaire de Gravot, un village du Chinonais :

De ce temps estoit un paouvre homme villageois natif de Gravot nommé Couillatris, abateur et fendeur de boys, et en cestuy bas estat guaingnant cahin caha sa paouvre vie (*Q. l., Prologue*, p. 526).

Rabelais connaissait bien cette localité, sa famille y possédant des terres (Grimaud 1907 : 65). Au XVI^e siècle comme aujourd'hui, la plupart des habitants de l'endroit vivaient de l'exploitation de ses bois (Grimaud 1901 : 173). Par suite, Gravot convient bien pour y situer l'action de la fable, dont le personnage principal est un bûcheron. L'auteur ne se limite pas à préciser les origines de Couillatris, mais, en le présentant, il utilise également l'expression tourangelles *cahin caha*. C'est d'ailleurs lui-même qui, dans la *Briefve declaration*, donne son sens et sa provenance : « *Cahu caha*. Motz vulgaires en Touraine. Tellement quellement. Que bien que mal » (p. 704)²⁹. En recourant à une expression employée par les paysans de son milieu, Rabelais insiste sur la pauvreté du bûcheron.

De même, pour mettre en valeur les origines tourangelles et paysannes de Couillatris, l'auteur place dans sa bouche deux interjections dialectales. Lorsque Mercure lui présente une cognée d'or à la place de celle en bois qu'il a perdue, il s'écrie : « Marmes ceste cy n'est my la mienne. Je n'en veulx grain » (*Q. l., P.*, p. 531), et quand il prend en main la sienne, il clame : « Merdigues ceste cy estoit mienne » (*ibid.*, p. 532). Rabelais nous fournit l'explication suivante : « *Marmes. Merdigues*. Jurements des gens villageoys en Touraine » (*Briefve declaration*, p. 705). Le premier « jurement » signifie « par mon

²⁹ Verrier et Onillon attestent cette expression en angevin au sens de « tant bien que mal ; par ci par là ; avec peine » (1908 : I, 156).

âme ! » et le *FEW* confirme son appartenance au patois tourangeau (24, 583b ; Cotgrave 1998, « a rusticall oath »). Selon Sainéan, il est également usuel en Poitou (1922-1923 : II, 337). Le deuxième a une implication religieuse plus explicite, signifiant « par la mère de Dieu » et est traduit par Cotgrave : « Mother of God » (*ibid.*). Il est attesté aussi en poitevin sous la forme de *par la merdingue* (*FEW*, VI, 471b). Ainsi, ces expressions figées contribuent à l'enracinement du personnage de la fable antique dans un cadre social et local bien défini.

Les affirmations solennelles sont des formules qui varient beaucoup selon les lieux de leur utilisation, et par conséquent, elles caractérisent bien le parler des personnages et révèlent leurs origines. Ailleurs dans le *Quart livre*, parlant des miracles advenus par les Décrétales à Cahusac, seigneurie du Lot-et-Garonne (Huchon 1994 : 1569, n. 3), Gymnaste invoque le témoignage d'un habitant de Guyenne :

Encores Sansornin l'aisné qui gardoit les guaiges, nous juroit figures dioures (son grand serment) [...]
(*Q. l.*, 52, p. 660)

Ce serment gascon *figures dioures*, forme voilée de « foi d'or », est parfaitement adapté au personnage et au pays (Huchon, *ibid.*, n. 7 ; Sainéan 1922-1923 : II, 339). En effet, *figue* est la forme rustique pour *foi* et est aussi employée dans l'expression languedocienne *par ma figue* (Sainéan, *ibid.*).

Les dialectalismes constituent chez Rabelais une mine d'une richesse incomparable. Presque toutes les provinces de France sont représentées par des termes caractéristiques. Ainsi, même la Picardie, que Rabelais connaissait peu (Sainéan, *ibid.*, 140), laisse sa trace dans l'épisode du voyage en Italie du frère Bernard Lardon, moine d'Amiens :

Je ne sçay quel plaisir avez prins voyans les Lions, et Africanes (ainsi nommiez vous, ce me semble, ce qu'ilz appellent Tygres) [...]. Par foy nos fieulx j'aymeroyz mieulx veoir un bon et gras oyson en broche. Ces porphyres, ces marbres sont beaulx. Je n'en diz point de mal. Mais les Darioles d'Amiens sont meilleures à mon guoust. Ces statues antiques sont bien faictes, je le veulx croire. Mais par saint Ferreol d'Abbeville les jeunes bachelettes de nos pays sont mille foys plus advenentes
(*Q. l.*, 11, p. 563).

Le moine, étant picard, nuance sa pensée par les mots de son patois *fieulx* et *bachelettes*. Le premier est la forme picarde pour fils (*FEW*, III, 521a). Cotgrave note aussi comme picard ce terme (1998). Il donne également la même origine à *bachelette*, signifiant « a young and marriageable girle, maide » (*ibid.*). Le moine préfère ainsi les *bachelettes* de son pays natal aux *statues antiques* de Florence. L'opposition entre la simplicité de la culture populaire française et le raffinement de la Renaissance italienne est soulignée également par la

préférence du moine pour *un bon et gras oyson en broche aux tygres*, terme récent qui pouvait s'appliquer à toute espèce de fauves et d'emploi plus répandu en Italie qu'en France (Huchon, n. 4, 1515). De cette manière, le lexique contribue à mettre en valeur le contraste entre les deux cultures. On peut bien sûr entrevoir dans cet épisode la critique de l'ignorance des moines. Pourtant, tout en exploitant les possibilités comiques que donne ce personnage, l'auteur ne le réprovoque pas. Ce que Rabelais condamne est le fait de se parer d'une érudition superflue.

Cette condamnation est mise en scène dans l'épisode de l'écolier limousin, la langue duquel, à la différence de celui du frère Lardon, n'a plus d'attaches avec la réalité. Il « veult contrefaire la langue des Parisiens, mais il ne fait que escorcher le latin » (*P.*, 6, p. 234). Pantagruel interrompt ce flux de *motz espaves*, vides de substance, et fait parler l'écolier dans son patois limousin. Ce parler naturel n'est certainement pas plus intelligible pour le lecteur non-limousin que le parler latinisant d'avant. Cependant, le dialecte, étant une altération locale de *l'usage commun de parler*, est aussi un *langaige usité*, c'est-à-dire en usage dans un certain endroit. De cette façon, il assure la principale fonction du langage, celle de la communication, même si cette fonction est limitée dans l'espace. D'ailleurs, le patois assure constamment sa signification, car il est ancré au monde du concret.

Ainsi, Pantagruel fait jeter à l'écolier limousin son masque langagier et le traite de *mascherable*, mangeur de raves, sobriquet qui accentue ses origines limousines. En effet, le Limousin était connu pour ses grosses raves rondes, et ailleurs dans le livre, Rabelais y compare les déformations physiques, dues à l'air empesté par le pet du géant :

[...] d'une vesne qu'il fist, engendra autant de petites femmes [...] qui jamais ne croissent, sinon comme les quehues des vaches, contre bas, ou bien comme les rabbes de Lymousin, en rond (*P.*, 27, p. 310).

Il faut remarquer que l'auteur utilise les formes limousines *rabbe* et *rable* pour *rave*, car le *FEW* enregistre en ce patois la substitution de *b* par le *v* dans le terme *rabe* (X, 69b). Le *TLF* considère également la forme *rabe* d'origine méridionale, issue de l'ancien provençal *raba*, et ajoute que cette racine constituait au Moyen Âge la principale nourriture des habitants du Limousin et de l'Auvergne. De même, Robert Estienne atteste « rabe de Limosin » (1549 : 1998).

Dans l'œuvre rabelaisienne, les régionalismes sont donc employés à des fins littéraires précises. Ils peuvent y servir à reproduire la langue d'un personnage pour mieux le caractériser, mais l'auteur peut également leur emprunter de leur couleur à des fins

stylistiques. Par exemple, le marchand de moutons Dindenault, natif de Taillebourg, village de Saintonge, emploie des termes lorrains pour apostropher Panurge :

Vraybis vous portez le minoys non mie d'achapteur de mouton, mais bien d'un coupeur de bourses.
Deu Colas, faillon qu'il feroit bon porter bourse pleine auprès de vous en la tripperie sus le degel ?
(*Q. l.*, 6, p. 550).

Colas est le diminutif de Nicolas et *faillon* est une forme meusienne, équivalente à « mon vieux » (Lefranc 1913 : V, 114, n. 11). *Faillon* est aussi le diminutif du lorrain *fail* « fils », qu'on trouve également en Poitou et Aunis, et en Vendée sous la forme de *feillon* (Sainéan 1922-1923 : II, 180 ; *FEW*, III, 521a, *fail* en poitevin). Ces termes sont d'ailleurs définis comme lorrains par l'auteur lui-même : « *Deu Colas, faillon*. Sont motz Lorrains. De par saint Nicolas, compaignon » (*Briefve declaration*, p. 706). En effet, Rabelais séjourna à Metz en 1546.

A première vue, le fait de mettre dans la bouche d'un marchand saintongeais des termes lorrains n'a pas de sens. Mais à mieux y regarder, on s'aperçoit que ce ne sont pas les origines du marchand que Rabelais veut mettre en valeur, mais son éloquence, d'autant plus qu'elle sera interrompue pour toujours. Ainsi, l'auteur lui attribue une verve qui peut s'apparenter à celle des marchands de foire. Pourtant, dans le cas présent, c'est moins le sens et l'origine que la forme qui importe. En effet, Rabelais exploite l'allitération du *f* dans *faillon* et *feroit*. Ainsi, tout en servant à mettre en relief les origines des personnages, les régionalismes se présentent également comme une matière sonore, exploitée par l'auteur en vue d'effets phoniques.

2. La Sibylle de Panzoust : entre sorcière populaire et vaticinatrice de l'Antiquité

Dans le *Tiers livre*, Panurge, désireux de savoir, avant de se marier, s'il sera trompé, accepte le conseil donné par Pantagruel de consulter une sibylle :

On m'a dict que à Panzoust prés le Croulay est une Sibylle tresinsigne, laquelle praedict toutes choses futures (*T. l.*, 16, p. 399).

Cet épisode de la visite de la Sibylle de Panzoust condense deux sources d'inspiration : l'Antiquité, sous son aspect le plus mystérieux, et les traditions du terroir chinonais. Rabelais situe la demeure de la sibylle à Panzoust, dans le vallon du Croulay. Tout l'épisode joue sur l'ambiguïté entre la religion antique et la croyance aux sorcières. Ainsi, Epistemon craint qu'il s'agisse d'une sorcière, car Panzoust a mauvaise réputation :

C'est (dist Epistemon) par adventure une Canidie, une Sagane, une Phitonisse et sorcière. Ce que me le fait penser, est que celluy lieu est en ce nom diffamé, qu'il abonde en sorcières plus que ne feist oncques Thessalie (*ibid.*, p. 400).

Grimaud nous informe que selon la tradition locale, une sorcière a dû habiter à Panzoust au commencement du XVI^e siècle (1901 : 301-305), et Lefranc cite le témoignage de Bouchereau, qui présente cette diseuse de bonne aventure comme une « femme qui bailloit des herbes pour guérir la fiebvre » (1953 : 367). En effet, elle a dû habiter une grotte, taillée dans la roche, une grotte qui existe encore à 7 kilomètres environ de Panzoust et dont Rabelais a parlé dans son livre. Ces éléments empruntés à la réalité, ainsi que les régionalismes employés pour la description de la Sibylle, servent à l'auteur pour mettre en relief, dans son portrait, le contraste entre la rusticité de la sorcière rébarbative et les pouvoirs extraordinaires d'une illustre vaticinatrice de l'Antiquité.

Ainsi, Rabelais insiste sur la rusticité de la demeure de la Sibylle : « la case chaumine, mal bastie, mal meublée, toute enfumée » (*T. l.*, 17, p. 402). Pourtant, Epistemon n'est pas découragé par l'humble apparence de l'habitation et cite des exemples de l'Antiquité (*ibid.*). A l'intérieur, les visiteurs trouvent « la vieille » d'un aspect répugnant. Toutes les infirmités sont réunies en elle. La Sibylle est assise « au coing de la cheminée », qui d'ailleurs existe encore, et elle est occupée à une besogne bien triviale :

La vieille estoit mal en poinct, mal vestue, mal nourrie, edentée, chassieuse, courbassée, roupieuse, languoureuse, et faisoit un potaige de choux verds, avec une couane de lard jausne, et un viel savorados (*T. l.*, 17, p. 402).

Les ingrédients du potage, et surtout le *savorados*, révèlent la pauvreté de la Sibylle. Noté par Cotgrave comme limousin, ce terme dialectal désigne en effet un potage des pauvres gens, extrait seulement du jus des os (c'est le sens du mot dans le passage) ou de l'os creux qu'emploient les miséreux pour donner du goût à leur soupe au chou (Cotgrave 1998 ; Sainéan 1922-1923 : I, 175, II, 197).

L'atmosphère surnaturelle n'a cependant pas disparu : Epistemon regrette d'avoir oublié « le rameau d'or », renvoyant à la Sibylle de Cumès dans *l'Enéide* de Virgile (Huchon 1994 : 1399, n. 12). L'auteur entrelace ainsi détails sur la vie rurale et réminiscences littéraires. En outre, la vieille paysanne se présente aux yeux des visiteurs comme une sibylle de l'Antiquité. Panurge montre une grande dévotion à son égard et son attitude est celle du consultant d'un oracle :

Panurge la salüa profondement [...] avecques profunde reverence luy mist on doigt medical une verge d'or [...] la priant courtoisement luy dire son advis et bonne fortune de son mariage entrepris (*T. l.*, 17, p. 402-403).

Le passage qui suit décrit des opérations rituelles de divination, accomplies par la Sibylle avec des fuseaux et des dévidoirs, le cadre du sacré étant souligné par les nombres magiques trois et neuf (*ibid.*, p. 403). Cependant, le narrateur change de registre en se servant des régionalismes *esclos* et *davantau*, qui évoquent la tenue des paysans, et par conséquent, la banalité de la vie rurale au quotidien :

Depuys je veidz qu'elle deschaussa un de ses esclos, (nous les nommons Sabots) mist son davantau sur sa teste, comme les presbtres mettent leur amict quand ils veulent messe chanter (*T. l.*, 17, p. 403).

Esclop est un mot toulousain pour Cotgrave, Furetière et Des Périers (1998 ; *Nouvelles Récréations*, 79 dans Sainéan 1922-1923 : II, 187-187). De son côté, Sainéan attribue ce terme au languedocien (*ibid.*), et il le donne en même temps comme provençal (I, 170). En revanche, pour Lanusse et Moucaul, c'est un gasconisme (1893 : 322-323 ; 1863 : 52, *esclop* « sabot, chaussure en bois »). De toute évidence, il s'agit d'un terme largement diffusé dans le Midi de la France et aussi dans l'Ouest. Le *FEW* enregistre le terme *esclop* au sens de « sabot », dans l'ancien provençal, en limousin, en languedocien, en gascon, et aussi en normand, poitevin, angevin et saintongeais (II\1, 795a/b)³⁰. La forme *esclop* est également attestée dans *l'Atlas Linguistique de la Gascogne* (1973 : III, 661). *L'Atlas Linguistique du Languedoc occidental* donne les variantes *escklo*, *ehkot*, *esklop* (1993 : IV,

³⁰ Verrier et Onillon attestent le terme *esclos* en angevin au sens de « gros sabots » (1908 : I, 360).

1147), et l'*Atlas Linguistique de l'Auvergne et du Limousin* fournit les formes *so, su, iklo, isklao* (1987 : II, 883). Rabelais, à son tour, considère ce type de soulier comme typiquement limousin : « Limosins à belz esclotz » (*Tiers livre*, 52, 510), et trouve nécessaire de le traduire par « sabot », car au XVI^e siècle, probablement, ce terme était uniquement répandu dans le Midi. Roquefort précise son sens de « sabot, chaussure de bois qui, chez les pauvres gens, remplacent les souliers » (1808 : 503). Ainsi, l'auteur exploite le caractère rustique pour accentuer les origines paysannes de la vieille sorcière et pour souligner, de cette façon, le contraste avec les références érudites à l'Antiquité.

Le régionalisme *davantau* renforce également le changement de registre. A la différence du terme *esclo*, celui-là est bien connu dans le pays natal de l'auteur et de la sibylle (Rougé, *devanteau, devantiau* 1912 : 457). Selon Sainéan, *davantau* est une forme angevine, répondant au poitevin *devanteau* et au berrichon *devantier* (1922-1923 : II, 169)³¹. Pour sa part, le *FEW* atteste plusieurs variantes du terme un peu partout en France, et en ce qui concerne l'Ouest, il enregistre la forme *davantiau* en angevin, *devanteau* à Chef Boutonne dans le département des Deux-Sèvres en Poitou, en Saintonge, en Aunis, à Loches, à Blois, et *davāntáu* dans la Haute Vienne (XXIV, 9a/b). Ainsi, ce régionalisme, qui évoque le milieu rural de Panzoult, renforce l'effet comique, dû à la comparaison de la vieille dans son humble tablier avec les prêtres revêtant leurs habits sacerdotaux.

Panurge se sent pourtant « charmé » par la vieille sorcière, qui paraît soudain se transformer et devenir plus grande (*T. l.*, 17, p. 403). Pris par la peur, il tente de s'enfuir, mais elle sort devant lui et écrit en vers, sur des feuilles, des sentences énigmatiques, matière à exégèse. Elle se présente donc comme une redoutable « Dive Sibylle » avec ses « dictz propheticques » (*T. l.*, 18, p. 407). Cependant, son dernier geste donne matière à Panurge pour une plaisanterie grivoise :

Ces parolles dictes, se retira en sa tesniere, et sus le peron de la porte se recourra robbe, cotte, et chemise jusques aux escelles, et leurs monstroit son cul. Panurge l'aperceut, et dist à Epistemon.
« Par le sambre guoy de boys, voy là le trou de la Sibylle » (*T. l.*, 17, p. 404).

Panurge joue sur le double sens du mot *trou*, qui renvoie aussi bien à l'*Enéide* (Huchon 1994 : 1400, n. 3), qu'à l'anus de la vieille. L'obscénité du geste contraste vivement avec l'atmosphère solennelle, et de ce fait, déclenche le rire chez le lecteur.

Nous pouvons ainsi remarquer la constante ambiguïté de l'épisode, qui oscille entre les implications mystiques et les détails sur l'humble réalité qui entoure la « sibylle ». Les

³¹ Verrier et Onillon le considèrent également comme un terme angevin (1908 : I, 261).

régionalismes contribuent à maintenir cette ambiguïté, car ils concrétisent le renvoi au monde paysan. L'illustre prophétesse prend donc les traits d'une sorcière de campagne, qui exploite la crédulité des paysans. Rabelais met ainsi en question le recours de Panurge à son conseil, et met en avant l'idée qu' »en l'entreprise de mariage chascun doibt estre arbitre de ses propres pensées, et de soy mesmes conseil prendre » (*T. I.*, 29, p. 444).

3. La fonction des régionalismes dans la création des Andouilles, personnages fictionnels

L'épisode de la consultation de la Sibylle de Panzoult a montré que les régionalismes y servent afin d'évoquer la réalité paysanne. Dans le chapitre présent, en revanche, nous verrons comment les dialectalismes sont utilisés par Rabelais pour la création des personnages fictionnels des Andouilles, et comment l'auteur met en relief, au moyen de ces termes l'aspect imaginaire et monstrueux de ces êtres. Elles nous sont présentées au début de l'épisode comme des guerriers « tous de belle taille, gens insulaires, Bandouilliers, et Farouches » (*Q. l.*, 36, p. 623). Le terme *bandouillier* a probablement été choisi par Rabelais à cause de sa ressemblance phonique avec *andouille*. *Bandelier* est attesté pour la première fois en français en 1466 au sens de « brigand qui vole sur les grands chemins », et la forme *bandoulier* se retrouve en 1537 chez Des Périers (*TLF*). Selon le dictionnaire, ce mot est emprunté au catalan *bandoler* « hors-la-loi », attesté depuis 1455 et dérivé de *bandól*, autre forme de *bando* « faction », emprunté au castillan *bando* « bande » (*ibid.*). Pourtant, pour Lanusse et Sainéan, il s'agit plutôt du reflet immédiat du gascon *bandoulié*, signifiant « brigand des Pyrénées » (1893 : 292 ; 1912 : 474 ; 1922-1923 : II, 194). D'origine espagnole, ce terme est probablement passé en français par le gascon, car il était effectivement appliqué par les Espagnols aux soldats recrutés parmi les montagnards des Pyrénées, d'où le sens de voleur de grand chemin (Huchon 1994 : 1550, n. 2). D'ailleurs, le *FEW* atteste en Ariège la variante *bandoulhè* « voleur de grand chemin », et en béarnais *bandoulè* « vagabond, mauvais sujet ». Le dictionnaire donne également les dérivés du mot : le verbe *bandoleja* « vagabonder, vivre en mauvais sujet » en gascon, le verbe *bandouleyá* « rôder » et les substantif *bandoulinis* « vie de vagabond », et *bandalousitat* « brigandage » en béarnais (XV/1, 56a). Ces dérivés prouvent la large diffusion du terme en Gascogne et en Béarn.

Rabelais emploie ce régionalisme non seulement pour son aspect phonique, mais également pour son sens. Ce terme, évoquant une certaine violence, participe à la caractérisation des Andouilles. Leur agressivité est aussi soulignée par l'adjectif *farouche*, placé juste après le régionalisme *bandouillier*. Cette caractéristique des Andouilles est également mise en valeur par les adjectifs *farfouillées*, *fascheuses*, *furieuses*. On remarque la répétition du -f- et son rapprochement fréquent avec le -r-. La convenance phonosémantique se manifeste clairement dans ces adjectifs. Ils évoquent tous l'agressivité.

La répétition du -f- et du -r- fait aussi penser à l'adjectif *farfelu* (*Q. l.*, 36, p. 622). Sa ressemblance phonique à d'autres adjectifs fait de même envisager un rapprochement

sémantique. De cette façon, le qualificatif principal des Andouilles s'enrichit de connotations très importantes. Il semble clair qu'ici, Rabelais a cherché à créer un mot suggestif et très extensif (Charpentier 1980 : 130). En effet, la forme *farfelu* est attestée pour la première fois chez lui, dans le *Tiers livre* (38, p. 622), et répond à la forme préexistante *fafelu* au sens de « dodu », probablement issue du croisement de *fanfelue* (*fanfreluche*) avec le radical *faf-*, à l'origine de mots désignant des choses vaines ou gonflées (TLF). Il l'a transformée en *far* par attraction des termes comme *farfadet*, *farfouiller*, *faribole* (TLF). Pourtant, ce n'est pas seulement la forme de ces mots qui a influencé le terme rabelaisien, mais également leur sens. Le terme *farfadet*, d'origine languedocienne et pour la première fois attesté chez Rabelais, désigne primitivement un lutin, un petit démon malicieux des contes populaires. Chez Rabelais, il indique un esprit follet, et c'est aussi le nom que l'auteur donne aux cordeliers (*P.*, 7, p. 239 ; *T. l.*, 10, p. 382 ; 23, p. 420 ; *Q. l.*, 46, p. 646 ; Sainéan 1922-1923 : II, 187 ; TLF).

Par ailleurs, le terme *faribole*, d'origine provençale, signifie un propos vain, frivole, détaché de la réalité (*Pantagruel, Prologue*, 214 ; 7, 237 ; Sainéan, *ibid.*, 190-191, *faribolo* ; FEW, « sornette, conte fait à plaisir », III, 163). Ainsi, en gardant le sens de « dodu » de la forme primitive *fafelu*, le terme *farfelu* s'est enrichi de connotations d'agressivité par attraction des adjectifs comme *farouche* et *furieuse*, de connotations de ruse et d'éléments du monde imaginaire par attraction des substantifs d'origine dialectale *farfadet* et *faribole*.

Cette ambiguïté sémantique de l'adjectif *farfelu* reflète l'ambiguïté fondamentale des Andouilles. Elles sont en effet définies comme « tous jours doubles et traistresses » (*Q.l.*, 36, p. 622). Ce sont des êtres hybrides dont le corps composite, instable et polymorphe, est le lieu où se croisent plusieurs paradigmes de la monstruosité. Leur ambiguïté sexuelle est l'aspect le plus marqué et le plus inquiétant. Elles sont d'abord définies comme étant des femmes : « Elles sont [...] femelles en sexe (*Q.l.*, 29, p. 607). Cependant, la reine des Andouilles porte le nom de *Niphleseth*, que la *Briefve declaration* traduit de l'hébreu par « membre viril » (*Q.l.*, p. 709). En effet, il y a une contradiction entre le genre grammatical féminin des Andouilles, et d'autre part, leur véritable référent : leur allure, leur silhouette, bien évidemment données comme phalliques.

D'ailleurs, d'autres développements préparent dans le texte cette signature phallique. La bisexualité des Andouilles est largement illustrée d'exemples mythologiques, et, en particulier, Mélusine figure comme leur « première fondatrice ». Pour rendre cette créature légendaire plus accessible au lecteur et lui donner une image visuelle bien précise, Rabelais compare ses « alleures braves et guallantes » à une danse bretonne :

[...] les quelles (les allures) encores aujourd'hui sont imitées par les Bretons balladins dansans leurs trioriz fredonnizez (*Q.l.*, 38, p. 628-629).

Trihori est en effet le nom d'une danse en Basse Bretagne (Sainéan 1922-1923 : II, 154 ; *FEW*, XXII/1, 177b), et Cotgrave le définit comme « a kind of British and peasantlike daunce consisting of three steps and performed by those hobling youthes, commonly in a round » (1998). Dans la même phrase, l'auteur emploie l'autre régionalisme *balladin*, d'origine provençale (Sainéan, *ibid.*, 190)³². Synonyme de *danseur* (Cotgrave 1998), le terme dialectal aide l'auteur à éviter la répétition avec le verbe *danser* qui suit. Cette image de la danse, créée par le recours à deux patois, met en valeur le mouvement du corps de Mélusine, composé du buste féminin et de la queue du serpent, symbole phallique (Huchon 1994 : 1552, n. 1). Ainsi, Rabelais souligne l'hybridité sexuelle des Andouilles, et par l'accent mis sur le mouvement, il suggère également l'instabilité de ces créatures polymorphes et monstrueuses qui se forment, se déforment et se transforment, ébauches en gestation, dont les contours ne sont pas encore arrêtés (Jeanneret 1994 : 108). C'est précisément cette caractéristique qui permet la créativité littéraire de Rabelais, c'est cette puissance qui le fascine et qu'il se propose d'exploiter.

A l'hybridité sexuelle s'ajoute l'hybridité générique. Les Andouilles se présentent comme des êtres humains (*Q.l.*, 38, p. 628), mais elles appartiennent aussi au paradigme alimentaire. En effet, leur nom désigne explicitement un mets fait des intestins. D'ailleurs, cet épisode suit directement celui de Quaremprenant, le monstre qui évoque le régime maigre et la rigueur du jeûne. Les Andouilles et Quaremprenant formeraient alors un couple antagoniste, construit sur le modèle de l'opposition traditionnelle Carnaval/Carême. Les Andouilles suggèrent ainsi une abondance alimentaire, et cet aspect est souligné par le régionalisme *godiveaux* (*Q.l.*, 38, p. 623). Ménage le définit comme « espèce d'andouillette » (1998), et le *FEW* atteste la variante *goudivèu* en provençal au sens de « espèce de saucisse » (IV, 184). C'est une variante de *gaudebillaux* sous l'influence de l'ancien provençal *veau* (*TLF*, « godiveau »). Nous avons vu que le terme *gaudebillaux* est employé par Rabelais dans *Gargantua*, dans l'épisode de la fête des tripes le jour du Mardi Gras. Ainsi, ce plat, associé au Carnaval, rapproche davantage les Andouilles de cette période de l'année.

³² Le *TLF* trouve intéressante l'hypothèse de l'emprunt du terme au provençal, étant donné le sens de « danse » de l'ancien provençal *balada*, sens non attesté pour le français *ballade*. Pourtant elle fait difficulté dans l'absence d'attestation du mot en provençal jusqu'à Mistral. Le *FEW* n'atteste le terme *balladin* qu'en nouveau provençal (I, 318a). L'absence d'attestations écrites du terme ne signifie pas cependant l'absence de sa diffusion orale.

Par ailleurs, le régionalisme *guodiveau* et sa variante *gaudebillau* nous rappellent le lein des Andouilles avec les excréments, car elles sont faites à base d'intestins. Dans *Gargantua*, Grangousier met sa femme en garde, en disant que « celluy a grande envie de mascher merde, qui d'icelle (tripaille) le sac mangeue » (*G.*, 4, p. 17). La présence d'excréments dans les tripes et andouilles est également suggérée dans le *Quart livre* quand, à la fin de l'épisode, la reine Niphleseth prie Pantagruel de leur pardonner l'offense de l'embuscade, en disant que les Andouilles ne sont pas méchantes :

[...] en Andouilles plus toust l'on trouvoit merde que fiel (*Q.l.*, 42, p. 636).

Phalliques et fécales, elles n'en demeurent pas moins des saucisses, conjuguant ainsi les jouissances de la bouche, celles du sexe et celles de l'excrétion.

Comme les Andouilles, le texte, lui aussi, est hybride et instable³³. C'est un collage intertextuel comprenant des références mythologiques, légendaires, bibliques. Il s'agit d'un récit où s'entremêlent constamment narrations d'événements et pauses philosophiques. La narration paraît être conduite par l'impulsion des mots, l'histoire semblant dépendre d'opérations strictement littéraires. La langue est elle aussi dans un état chaotique, et aussi bien que le contenu des images, les moyens de le produire engendrent la perplexité. La langue est une matière en liberté, malléable comme la chair des Andouilles, et le bricolage du sens du terme *farfelu* à partir du rapprochement phonique avec d'autres mots le montre bien. L'ordre du discours est troublé comme l'est l'ordre du système classificatoire de l'univers par l'hybridité corporelle des Andouilles. Les mots, comme affranchis des contraintes habituelles de la signification, prennent alors l'initiative du récit.

En effet, la guerre avec les Andouilles se déroule uniquement à coups de mots. L'ordre des armées est celui de la distribution des mots sur la page, et l'efficacité des hommes et des armes est entièrement contenue dans leur dénomination. La guerre s'engage exclusivement sur un incident langagier, elle a lieu après un malentendu verbal : les Andouilles croient entendre « Gradimars » au lieu de « Mardigras ». C'est une guerre de mots.

D'ailleurs, à travers l'ambivalence des Andouilles, Rabelais semble suggérer l'ambivalence fondamentale du signe. Dans cet épisode, l'écrivain parodie la correspondance des mots aux choses, en les prenant à la lettre et en les substituant

³³ L'épisode des Andouilles est parmi les plus polyvalents du *Quart livre*. Il y a plusieurs niveaux interprétatifs. Le sens « littéral » et surtout la thématique carnavalesque ont été étudiés par Bakhtine (1970) et Kinser (1990). Les différents sens métaphoriques portant sur la langue et sur la question du *gender* ont été étudiés par Bowen (1981), Charpentier (1980), Jeanneret (1994) et Mathieu-Castellani (1983). Krailsheimer (1953) et Weinberg (1995) font une interprétation politico-théologique de l'épisode, en identifiant les Andouilles aux Luthériens. Paul Smith considère l'épisode comme une satire politique anti-anglaise.

effectivement à l'action. L'adéquation des mots à la réalité désignée est mise en question dans le domaine le plus apte à le confirmer, les noms propres. L'étymologie burlesque des colons détonne avec le ton sérieux du discours de Pantagruel sur le déterminisme des noms. Bien plus, les noms des cuisiniers tendent à gommer leur particularité de noms propres, en neutralisant la singularité du référent pour restituer au nom sa relation avec un concept (la nourriture, la paillardise). La liberté de création est obtenue, en partie, grâce aux régionalismes qui permettent à l'auteur de jouer avec le sens et la forme. Ainsi, leur fonction n'est pas d'enraciner les personnages dans une réalité bien précise, comme dans d'autres épisodes, mais de participer à la construction d'un monde imaginaire, en mettant en valeur la nature monstrueuse des Andouilles et l'instabilité du signe lui-même.

III. Les différentes fonctions des régionalismes dans l'œuvre rabelaisienne

1. *Erotica verba*

a. Dimension métaphorique des régionalismes

La vie du corps, et notamment son activité sexuelle, est toujours au centre de l'œuvre rabelaisienne. Les organes sexuels et l'accouplement sont évoqués en termes variés et donnent matière à des plaisanteries, surtout faites par Panurge, frère Jean et le narrateur. *Erotica verba* constituent une partie intégrante du lexique rabelaisien et on ne saurait concevoir son œuvre sans ces éléments. Or, les patois sont d'une fécondité inépuisable en termes érotiques et Rabelais exploite leur richesse. Premièrement, nous allons analyser son emploi des appellations imagées du membre viril. Par exemple, le terme *douzil*, désignant proprement un fausset de tonneau, rapproche le registre bachique du registre sexuel :

Si le diavol ne veult qu'elles engroissent, il faudra tortre le douzil, et bouche clouse (*G.*, 3, p. 16).

Rabelais joue sur le double sens du mot. Il le prend au sens de « pénis », par sa ressemblance avec un fausset, petit morceau de bois, taillé en pointe ou en cône, dont on se sert pour boucher le trou du tonneau, qu'il faut *tortre*³⁴ pour empêcher les femmes *d'engroisser*, c'est-à-dire de « tomber enceinte ». Cependant, il utilise également son sens propre, car on tord le fausset, en l'enfonçant dans le trou, quand on ne veut plus tirer de vin du tonneau (Lefranc 1913 : I, 45-46, n. 75). De la même façon, il faudrait bloquer l'accès au sexe de la femme, le « trou », pour éviter l'acte sexuel. Le terme *douzil* est la forme dialectale de l'ancien français *do(i)sil*, largement diffusé au sens propre dans les patois du Centre, de l'Ouest et du Sud de la France³⁵. Le sens figuré de « pénis » est attesté dans le Bas Berry (*FEW*, III, 171b/172a). En littérature, la forme *douzil* se trouve chez Des Périers (*Frantext*). Sainéan donne le terme comme gascon (1930 : 80). En effet, les variantes *duzi* et *duzil* se retrouvent dans l'*Atlas*

³⁴ La variante *tortre* est attestée en angevin par Verrier et Onillon (1908 : II, 287). Cette forme est également employée par Rabelais dans le *Tiers livre* (20, p. 412) et dans le *Pantagruel* de 1532 (19, p. 108), remplacée ensuite par *tordre* dans l'édition de 1542 (29, p. 317). D'ailleurs il est intéressant de remarquer que l'expression *tortre la goule* (*tortre la geule* dans *Pantagruel*) est attestée en angevin au sens de « faire la grimace, pleurer, pleurnicher » (Verrier et Onillon, *ibid.*).

³⁵ Verrier et Onillon attestent la graphie *dousil* au sens de « petite branche de coudrier taillée en cône, qui sert à boucher les trous percés dans un tonneau », celle de *douzil*, « fausset de barrique, ou plutôt : trou du fausset » (1908 : I, 299) et celle de *douzit*, « petit trou par où s'écoule un liquide ; la cheville qui bouche ce trou » (*ibid.*, 300).

Linguistique de la Gascogne et aussi dans l'*Atlas Linguistique du Languedoc occidental* (1973 : II, 503 ; 1986 : III, 761). Ainsi, ce régionalisme, concernant le vin, et par extension la sexualité, fait participer la langue à l'épaisseur et à la densité de la matière. D'ailleurs, la métaphore permet de prononcer, sous une forme voilée, le nom des organes génitaux. La référence au registre bachique abolit l'inhibition et libère la parole de son usage conventionnel, en détournant les tabous linguistiques.

L'équivalent de *douzil*, *dille* « le fausset par lequel on tire du vin » (Ménage, 1694 : 1998) est utilisé deux fois dans l'œuvre rabelaisienne. L'auteur prend le terme à la lettre, quand il compare l'interprétation de son livre par les lecteurs à l'acte de boire par le trou du tonneau, qu'on bouche par un fausset, une *dille*, et la créativité et manipulation sémantique avec l'acte de remplir le tonneau par la bonde, bouchée par un *bondon* :

Enfans beuvez à pleins guodetz [...] Autant que vous en tireray par la dille, autant en entonneray par le bondon (*Tiers livre, Prologue*, 352).

Au figuré, le régionalisme est employé par les nourrices de Gargantua qui donnent des noms équivoques à la *braguette* du géant :

L'une la nommoit « ma petite dille » [...] l'autre « mon bondon [...] mon passouer [...] » (*G.*, 11, p. 35).

Nous nous apercevons que le terme *dille* est placé à côté de celui de *bondon*, également utilisé dans le passage cité ci-dessus. Ce rapprochement souligne le registre dionysiaque. Malheureusement, en ce qui concerne le registre sexuel, nous ne savons pas si le sens métaphorique du premier est préexistant à Rabelais ou si on le lui doit. La référence aux organes génitaux du géant est explicite, mais le *FEW* n'enregistre le sens de « pénis » que chez notre auteur (XX/1, 324a). Pourtant, il atteste le terme au sens propre de « canelle en bois pour tirer le vin du tonneau » en berrichon et saintongeais.

Passouer est également un terme dialectal, en particulier angevin, dont on a seulement l'attestation dans le sens littéral. En réalité, il y a deux acceptions de ce terme : « gros bout d'un hart que l'on introduit dans la boucle pour serrer le fagot » et « tige de bois qui sert à pousser les balles dans un canon de sureau » (Sainéan 1922-1923 : II, 299). C'est la deuxième acception qui explique le sens figuré du mot chez Rabelais. De cette façon, l'auteur exploite la ressemblance des formes entre le sexe masculin en érection et un bout de bois, qui sert soit à boucher le trou du tonneau, soit à pousser les balles dans une sarbacane.

Les appellations imagées du membre viril ne s'épuisent pas avec ces termes. Les deux autres, que nous allons analyser, sont employés par Panurge, dont le discours est d'une grande mobilité et interdit des significations définitives. Ce personnage se distingue d'ailleurs par son goût pour les gauloiseries. Chaque mot dans son discours est susceptible d'être infléchi dans un sens obscène. Ainsi, dès qu'il apparaît dans *Pantagruel*, il se manifeste par sa parole grossière et « enseigne une manière bien nouvelle de bastir les murailles de Paris » avec les sexes féminins, en faisant également allusion au sexe masculin :

Je voy que les callibistris des femmes de ce pays, sont à meilleur marché que les pierres, d'iceux faudroit bastir les murailles en les arrangeant par bonne symmetrye d'architecture [...] Puis faire un beau petit entrelardement à poinctes de diamans comme la grosse tour de Bourges de tant de bracquemars enroiddys qui habitent par les braguettes claustrales (*P.*, 15, pp. 268-269).

Le sujet obscène, auquel Panurge prend manifestement goût, requiert des termes adéquats. En conséquence, il emploie le mot *bracquemar*, qui désigne au sens propre « épée courte et large à 2 tranchants » (*FEW*, XV/1, 262b ; *TLF*), et au sens figuré « pénis », attesté en bas berrichon (*FEW*, XX/1, 324b). Cette deuxième signification du terme est soulignée par l'épithète *enroiddy* et par l'endroit où se trouvent les braquemarts, la braguette. Rabelais en tire le verbe *braquemarder*, qui désigne l'accouplement et qu'il met également dans la bouche de Panurge dans l'épisode de la guerre contre les Dipsodes :

Je (dist Panurge) entrepris de entrer en leur camp par le meillieu des gardes et du guet, et bancqueter avec eulx et bragmarder à leurs despens (*P.*, 24, p. 302).

Rabelais exploite le double sens, militaire et érotique, de l'action de jouer du braquemart, et le deuxième est mis en valeur par la graphie *bragmarder*, qui fait penser à *braguette*. En plus, l'allitération en *b* du verbe avec *bancqueter* rapproche les plaisirs de la chair et de la bouche. Le sens érotique est encore plus explicite dans ce passage, toujours employé par Panurge, qui pense au camp des ennemis :

C'est (dist Panurge) comment je pourray avanger à braquemarder toutes les putains qui y sont en ceste après disnée, qu'il n'en eschappe pas une, que je ne taboure en forme commune (*P.*, 26, p. 307).

En retournant à l'épisode des murailles de Paris, où Panurge donne la preuve de son éloquence avec un bon poids de grossièreté, on constate un autre terme, *callibistris*. Il est fondamental pour l'épisode, car il désigne le sexe féminin, le matériel de construction des murailles (*calibistris* dans Cotgrave 1998). Il s'agit de la première utilisation de ce mot chez

Rabelais³⁶ et le *FEW* atteste la variante *callibistri* au sens de « parties naturelles de la femme » en Sologne, et au sens de « clitoris », aussi bien que celui de « pénis » à Loches (XX/2, 325b ; Rougé, « clitoris, membre viril », 1912 : 457 ; Cotgrave, « privie parts », 1998). Selon Sainéan, le mot est composé de *caille* « oiseau » et de l'angevin *bistri*, « cheville pour boucher un trou à une barrique » (1922-1923 : II, 297). Ainsi, on s'aperçoit que le registre bachique contribue là aussi à la création du régionalisme. Le sens de « membre viril » est également employé par Rabelais, quand il décrit le tour que Panurge joue à un prêtre. Ce dernier, en pleine messe, enlève son aube en même temps que son habit et sa chemise, cousus ensemble par Panurge, « montrant son callibistris à tout le monde » (*P.*, 16, p. 274).

Le maître dans l'art de ridiculiser se sert encore de verbes imagés désignant l'accouplement dans l'épisode de la dame de Paris. Au lieu de faire sa cour avec patience, il évite les longs discours et ne vise qu'à l'action. En effet, à la fin du rondeau, composé pour la dame, il dit explicitement son intention :

Tort ne vous fays, si mon cueur vous decelle,
En remonstrant comme l'ard l'estincelle
De la beaulté que couvre vostre atour
Car rien n'y quiers, sinon qu'en vostre tour
Me faciez dehait la combrecelle,
Pour ceste foys (*P.*, 22, p. 296).

L'expression *faire la combreselle* signifie littéralement « faire une culbute, la tête en avant » en poitevin et en tourangeau, et dans la région Centre, elle désigne l'action de « se baisser en avant et tendre le dos pour y faire monter qqn et lui faire la courte-échelle » (*FEW*, XVI, 421b ; Lefranc 1922 : IV, 240-241, n. 9). De cette position du corps, penché en avant, Rabelais tire le sens de « faire l'amour », le sens étant également attesté par Cotgrave (1998). Cette expression fait aussi penser à une autre similaire, *faire la beste à deux doz*, employé dans *Gargantua* (3, p. 15), et qui évoque pour Sainéan le *quadrupedantem agere* de Plaute (1922-1923 : II, 301 ; Baldinger 2001 : 98-99). Ainsi, l'auteur choisit l'expression *faire la combreselle* pour sa forme, car elle rime avec *decelle* et *estincelle*, mais aussi pour sa grossièreté. Il exploite l'effet comique qui résulte du contraste de cette expression dialectale avec le ton solennel que Panurge utilise pour chanter la beauté de la dame.

³⁶ Ce terme est déjà dans la première édition de *Pantagruel* de 1532 (11, 56). Le *Frantext* l'atteste dans l'édition de 1542.

De plus, ce rondeau est une astuce pour détourner l'attention de la dame. Pendant qu'elle le lit, Panurge met dans les plis de sa robe les organes génitaux d'une chienne. Leur odeur attire les chiens des environs et Panurge invite Pantagruel à profiter du spectacle :

Maistre je vous pryé venez veoir tous les chiens du pays qui sont assemblés à l'entour d'une dame la plus belle de ceste ville, et la veulent jocqueter (*P.*, 22, p. 297).

Partant, la femme la plus belle de Paris se retrouve agressée sexuellement par des chiens et le rabaissement du registre est souligné par le verbe dialectal *jocqueter*. Le sens propre de « jouer dans sa douille, en parlant d'un manche d'outil » est encore conservé en Anjou (Lefranc 1922 : IV, 242, n. 16). De là le sens grivois qu'en déduit Rabelais et qu'il met dans la bouche de Panurge, ravi de sa vengeance.

Frère Jean est aussi le personnage qui se plaît à faire des allusions obscènes. Ainsi, en connaissant bien le milieu des moines, il met en garde les pèlerins :

Le cor dieu ilz (les moines) biscotent voz femmes ce pendent que estes en romivage (*Gargantua*, 45, 123)

Selon Sainéan, dans les patois du Hainaut (Hécart) et de la Vallée d'Yères (Delboulle), *biscoter* a le même sens libre que chez notre auteur, tandis qu'en Poitou, il signifie « sautiller », dérivant de *biscot*, « chevreau » (1922-1923 : II, 298). Le *FEW* atteste également en rouchi, patois picard, le sens de « faire l'amour » (XV/1, 99a), et donne aussi les formes poitevines *bichot*, désignant une petite chèvre et *biš*, signifiant « sauterelle » (I, 340a). Pour le *TLF*, le verbe dérive du flamand méridional *besteken* proprement « accrocher, fixer qqch à qqn » d'où « piquer des ornements sur des habits, parer », « faire des cadeaux, fêter ». De « fêter » est issu le sens de « faire la cour à une femme » puis « faire l'amour ».

Ainsi, parmi les personnages, ce sont surtout Panurge et frère Jean qui suggèrent des significations grivoises par le moyen d'un usage métaphorique des termes, puisés dans des patois différents. Par conséquent, nous pouvons constater combien Rabelais est redevable aux parlers locaux pour son lexique érotique. L'écriture s'effectue dans le dialogue que l'écrivain établit avec les termes dialectaux. Pourtant, il faut souligner que la dimension métaphorique de certains mots est du cru de l'auteur et témoigne par là même de sa grande inventivité.

b. Le relâchement du lien entre le qualifié et le qualifiant dans le contreblason du couillon

La dette de l'auteur envers les patois se voit également dans la liste des qualificatifs dysphoriques du contreblason du couillon dans le chapitre 28, opposé au chapitre 26 des qualificatifs euphoriques. Face à Frère Jean, « couillon » positif, qui encourage le joyeux désir de se marier, Panurge, « couillon » négatif, est soumis à une désillusion burlesque et à la peur du cocuage. Parmi les épithètes dépréciatives du couillon, nous trouvons les termes dialectaux qui se réfèrent à l'état physique, *biscarié* et *morfondou*. Le premier est le synonyme régional de l'italianisme *dysgrasié*, employé dans le chapitre, dans la colonne d'en face (*T. l.*, 28, p. 439, n. 6), et expliqué ainsi par l'auteur : « *Dyscrasié*. Mal tempéré. De mauvaise complexion. Communément on dict biscarié en languaige corrompu » (*Briefve declaration*, p. 704). C'est le sens du mot en poitevin, *biscariai* « maladif » et *biscarie* « troublé par des malaises divers, contrarié par des infirmités, des souffrances, des ennuis physiques ou moraux » (*FEW*, 379a/b ; Sainéan 1922-1923 : II, 163). Le deuxième adjectif *morfondou*, attesté chez Estienne en 1531 selon Baldinger (1990 : 205)³⁷, est dérivé du verbe *morfondre* « se refroidir, s'enrhumer ». Il est emprunté à l'ancien provençal *marfondre*, *morfondre* « devenir catarrheux (du cheval) », composé de *mor*, *more* « museau, groin », particulièrement vivant dans le Midi et de *fondre* (*TLF*, Godefroy 2002). D'ailleurs, l'adjectif *marfōdyü* signifie « enrhumé » dans le département du Puy-de-Dôme, et *marfondou* a le sens de « exténué de fatigue » à Grenoble (*FEW*, III, 865). L'*Atlas Linguistique de l'Auvergne et du Limousin* enregistre aussi les formes *marfoyu*, *marfodo*, *marfodu* au sens d'« enrhumé » (1987, II, 771), et l'*Atlas Linguistique de la Gascogne* donne la variante *marfondit* (1973, IV, 1441).

La dégradation de l'état physique des organes génitaux est de même soulignée par le terme *cornant* « puant » (*T. l.*, 28, p. 441). Bouchet témoigne de l'usage en poitevin du verbe *corner*, appliqué à un poisson périmé (Lefranc 1931 : V, 220, n. 82). Pareillement, la déformation du « couillon » est mise en valeur par le terme français *moisy* et son synonyme angevin *chaumeny* (*T. l.*, 28, p. 439 ; *FEW*, XXIII, 257a ; Sainéan, *ibid.*, II, 159 ; Ménage 1998 ; Verrier-Onillon 1908 : I, 192). Ce régionalisme contribue à la variété des termes dans la l'énumération et le recourt de Rabelais aux synonymes révèle son goût pour l'écriture abondante et plurielle. Comme le souligne Liliane Jagueneau, la proximité sémantique des

³⁷ Nous n'avons pas trouvé ce terme dans le *Dictionarium seu linguae latinae thesaurus* de 1531.

termes au sein d'une liste révèle la volonté de l'auteur d'explorer toutes les ressources de la langue, ou des états de langues, dont il dispose (2006 : 298).

Considérons à présent les caractéristiques morales. Le terme *guoguelu*, déjà employé par l'auteur dans *Gargantua* comme insulte, se trouve entre les deux registres. Mireille Huchon lui donne le sens de « présomptueux » (*T. l.*, 28, p. 440 ; Estienne, « gloriosus », 1549 ; Ménage, « mot de mépris », 1694 : 1998). C'est le sens du mot chez Coquillard (*TLF*) et chez Rabelais dans *Gargantua* (25, 74). L'adjectif dérive de l'ancien provençal *gogol* et il est encore en usage en picard et en normand (*FEW*, IV, 187). Pourtant, dans la région Centre, le terme signifie un « homme replet, à 2 mentons » (*ibid.*), et Lefranc traduit l'adjectif par « bouffi » (1931 : V, 216, n. 20). Ainsi, ce régionalisme peut soit désigner le défaut moral, soit le défaut physique.

En revanche, les adjectifs *guavasche* et *badelorié* appartiennent explicitement au registre éthique. Le premier signifie « lâche » et se retrouve en normand, saintongeais, bourbonnais et les dialectes du Centre (*FEW*, IV, 4b). Il dérive de l'ancien provençal *gavag* « ouvrier étranger » et *gavach* « montagnard, homme grossier » (*FEW*, IV, 4a). *Gavache* est aussi une insulte que les Gascons donnent aux Espagnols et que les derniers rendent aux Béarnais (Sainéan 1922-1923 : II, 194). Rabelais exploite ainsi le sens péjoratif du terme pour enrichir le lexique de la liste. En effet, c'est sa première attestation en français. Tandis que l'épithète *guavasche* met en relief la bassesse du caractère, *badelorié* évoque surtout la stupidité (*T. l.*, 28, p. 441). Rabelais tire cet adjectif de *badelory* (nom d'un cuisinier dans *Q. l.*, 40, p. 634), diminutif de *badaud* « nigaud », terme d'origine provençale, employé dans *Gargantua* (17, p. 48 ; Sainéan, *ibid.*, 189 ; *TLF* ; Estienne, *badault*, *badelori*, 1549, 1998).

Rabelais ne se limite pas à établir des associations entre les défauts moraux et physiques, en appliquant les qualificatifs d'ordre éthique aux organes génitaux et en relevant, de cette façon, l'état psychologique de Panurge. Il fait également un usage métaphorique des régionalismes, qu'il emploie au sens propre ailleurs dans l'œuvre. Ainsi, on trouve les termes tourangeaux *escharbotté* et *hallebotté*, placés symétriquement dans deux colonnes (*T. l.*, 28, p. 441). Nous avons déjà analysé leur fonction dénotative et leur rôle dans l'enracinement des personnages de Frère Jean et de Grangousier dans le cadre chinonais. Ici, leur utilisation est très différente. Ils ne désignent plus une réalité précise, mais l'auteur s'en sert pour en tirer des connotations péjoratives pour son contreblason. Huchon traduit *escharbotté* par « éparpillé », et Lefranc, de son côté, donne le sens d' « à moitié éteint (en parlant du feu dont on a éparpillé les tisons) » (1931 : V, 217, n. 37). Cette dernière interprétation évoque bien le sentiment d'épuisement. Le sens dépréciatif se lit également dans l'adjectif *hallebotté*,

« grappillé » qui établit une comparaison entre le « couillon », dépourvu de l'énergie vitale, et les vignes vendangées de toutes leurs grappes, même les plus chétives. Ainsi, Rabelais emprunte des régionalismes avec une signification dévalorisante et leur ajoute, guidé par l'analogie phonétique des parties finales *-botté* et *-oté* dans *chippoté*, des termes qui avant lui n'avaient aucun sens péjoratif.

Au fur et à mesure que nous avançons dans l'analyse des adjectifs dialectaux dans ce blason, nous nous apercevons que le rapport entre le qualifié et le qualifiant se relâche, au point de rendre hypothétique, voire de paralyser tout fonctionnement du discours. En outre, ces régionalismes sont entourés par des termes qui surprennent par leur gratuité, comme l'est par exemple l'adjectif *farineux*. L'inadéquation de ces termes dans le contexte fait douter de la solidité des autres. Ainsi, comme le souligne Jean Paris, « se compose comme un anti-système agissant à l'intérieur du premier pour en ridiculiser l'apparent sérieux et les critères de vraisemblance. Et du coup l'aspect informatif de ces inventaires se dévoile comme un piège » (1970 : 68).

Par ce procédé visant à décrire le monde réel, Rabelais le transforme en un univers dépaysant et la liste des qualificatifs dysphoriques en témoignage. Il est notoire que le signifiant est valorisé au détriment du signifié et ce fait interdit toute réduction du langage à l'instrumentalisme. En donnant la priorité aux éléments formels, comme l'analogie phonique des parties finales dans *guoguelu*, *trepelu* et *cornant*, *appellant*, l'auteur libère les mots de leurs contraintes et de leur prise sur le monde. D'ailleurs, la liste des épithètes cesse d'être perçue dans sa connotation première pour se prêter à des alliances si multiples et si fantasques, qu'elle apparaît privée de substance. C'est pourquoi, comme le relève Jean Paris, « Rabelais l'énonce à la verticale, comme pour différencier un espace [...] où l'absence de liaisons rend au langage une liberté exubérante » (*ibid.*, 71-72)³⁸. Ainsi, en se déstructurant et en disloquant toute armature sémantique et grammaticale, le langage découvre sa propension carnavalesque. Il se présente comme une matière en ébauche, sans contours définis, et offre, par conséquent, une grande potentialité à exploiter.

³⁸ Il faut ajouter que la division des termes en deux colonnes date de l'édition de 1552. Dans la première édition de 1546 les épithètes sont la plupart du temps regroupées par trois (28, p. 201-203).

2. Les jeux de mots et l'arbitraire du signe

La liste des épithètes dans le contreblason du couillon nous a montré une autonomie relative du signe. Si Rabelais libère les mots, c'est qu'il en a déjà conçu la contingence. Ils n'apparaissent plus comme issus d'une révélation, divine ou naturelle, mais comme produits du travail humain. Ce sont surtout les jeux de mots qui font ressortir la nature conventionnelle du signe. L'équivoque écarte le mot de la chose en multipliant les sens et en affaiblissant de cette manière le lien entre les deux. Il relâche le rapport habituel entre le signifiant et son référent. Il révèle, de cette façon, que non la nature, mais la convention est à l'origine du langage. La théorie de l'arbitraire du signe est d'ailleurs exposée par Pantagruel :

C'est abus dire que ayons language naturel. Les languagees sont par institutions arbitraires et convenances des peuples : les voix (comme disent les Dialecticiens) ne signifient naturellement, mais à plaisir (*T. l.*, 19, p. 409).

Les jeux de mots sont fréquents chez Rabelais, car ils sont des ingrédients naturels de tout texte comique. Ils contribuent à l'intrusion du ludique dans le langage, en contribuant à une déviation du sens (Gray 1994 : 32). Pour ses calembours, l'auteur se sert des régionalismes, qui lui offrent des formes homophones et homographes, nécessaires pour le fonctionnement de l'équivoque.

Ainsi, en découvrant « l'esprit merveilleux de Gargantua à l'invention d'un torcheceul », Grangousier s'exclame :

Quoy ? dist Garangousier, mon petit couillon, as-tu prins au pot ? veu que tu rimes desjà ? (*G.*, 13, p. 40).

Le géant joue ici sur le sens de « rimer », son fils venant de composer des vers scatologiques (13, p. 39), et sur le sens dialectal, relevé par sa question « as-tu pris au pot ? ». En effet, le verbe *rimer* est attesté en angevin au sens de « s'attacher et brûler au fond d'un vase », en poitevin à celui de « prendre un goût de brûlé », en Aunis et en Saintonge il signifie « brûler, prendre au plat, en cuisinant » (*FEW*, X, 409a). Gargantua développe le calembour, en répliquant à son père :

Ouy dea (respondit Gargantua) mon roy je rime tant et plus : et en rimant souvent m'enrime (*G.*, 13, p. 40).

Il exploite l'homophonie du gérondif du verbe *rimer* et de la forme dialectale du verbe *enrhumer*. La variante *enrimer* est attestée en Bas Gâtinais, en Saintonge et en Normandie (*FEW*, X, 378a). Ce calembour n'est pas de l'invention de Rabelais, mais il l'emprunte à Marot (Lefranc 1913 : I, 134, n. 42), et le place également dans un contexte poétique. En effet, juste après cette phrase, Gargantua compose une épigramme. Ses vers scatologiques sont taillés en partie sur le patron de la rime en *-ous* dans *brenous*, *hordoux*, *merdous* et *esgous* (*G.*, *ibid.*). Ces termes sont des formes dialectales de l'Ouest et du Centre de la France (Sainéan 1922-1923 : II, 157). En particulier, la substitution du suffixe *-eux* par celui de *-ous* est attestée en Bas Poitou et en Touraine, au sud de la Loire (Poirier 1944 : 123 ; Simoni-Aurembou 1995 : 40). Selon le *FEW*, la forme *hordoux* au sens de « sale » est répandue à Cancale et Ercé, en Haute Bretagne et en Saintonge (IV, 486b). Le terme *merdous*, signifiant « souillé de merde » est également placé parmi les régionalismes par Baldinger (1988 : 57) et le *FEW* l'atteste à Nantes, à Loches et en Saintonge (VI, 24a). Son synonyme *brenous* « souillé d'excréments » est enregistré à Nantes, et la variante *bernous* en angevin³⁹, limousin et provençal (*FEW*, I, 514b). En ce qui concerne l'adjectif *esgous*, c'est probablement un néologisme, car il ne figure pas dans le dictionnaire dans l'article *gutta* (IV, 347a), et Huguet cite uniquement le passage rabelaisien, en lui donnant le sens de « qui s'égoutte » (2004).

Ainsi, nous pouvons constater que les expérimentations verbales de Rabelais soulignent l'aspect matériel du langage, et les effets phoniques comme rimes contribuent à mettre en valeur sa fonction auto-référentielle. Les jeux de mots transforment les termes en une substance modelable, qu'on peut infléchir dans les sens voulus par l'auteur. Par exemple, Rabelais met en relief le registre scatologique de l'épisode, en plaçant dans la bouche de Gargantua le jurement *mer dé* (*G.*, 13, p. 41). Il utilise la variante poitevine du serment, signifiant « par la mère de Dieu », car cette forme se rapproche phonétiquement du terme « merde », autour duquel tourne tout le chapitre (*FEW*, VI, 470a, III, 59a ; Sainéan 1922-1923 : II, 338 ; Lefranc signale la présence de la formule dans la bouche d'un paysan poitevin chez Des Périers 1913 : 136, n. 55).

La contestation de la fixité du sens dans le cadre scatologique est également effectuée au moyen du personnage de frère Jean. Au moment où Gargantua se débarrasse des vices résultant de sa première éducation, et devient donc moins comique et plus exemplaire, frère Jean survient pour apporter la note ludique. Il a exactement la grossièreté dont Gargantua vient d'être purgé. Son discours, comme celui de Panurge, est d'une grande mobilité et

³⁹ Selon Verrier et Onillon, en angevin, la prononciation « bernous » correspond à la graphie *brenous* (1908 : I, 140).

interdit les significations définitives. Ainsi, dans le *Quart livre*, le moine se récrie contre les cérémonies raffinées de la cour du roi Panigon :

Bren, c'est merde à Rouan. Tant chiasser, et vreniller [...] ceste brenasserie de reverences me fasche plus qu'un jeune diable (*Q. l.*, 10, p. 561)

Dans ce passage, Rabelais oppose aux italianismes de langage et des comportements de politesse, introduits à la cour par l'entourage de Catherine de Médicis, les dialectalismes employés par le moine et la simplicité de ses moeurs. En effet, frère Jean emploie le régionalisme *vreniller*, dont le sens est « tourner d'un côté et de l'autre », que Sainéan donne comme poitevin (1922-1923 : II, 166). Le *FEW* confirme cette observation et enregistre également la variante *vernillai* dans le département des Deux - Sèvres au sens de « courir ça et là », et *se vreniller*, signifiant « remuer beaucoup sans utilité » (XIV, 390). Par ce verbe dialectal, le moine souligne la futilité des cérémonies. En outre, étant donné qu'au XVI^e siècle les typographies ne distinguaient pas les lettres *u* et *v*, *verniller* peut être lu comme *ureniller* et évoquer ainsi l'urine. Par cette équivoque graphique, Rabelais met en valeur la matérialité du signe.

La référence aux excréments est également relevée par le verbe *chiasser*, répandu en Anjou et en Touraine au sens d'« avoir la diarrhée » (*FEW*, II, 18a ; Rougé 1912 : 457 ; Verrier et Onillon 1908 : I, 198). Frère Jean emploie également la plaisanterie traditionnelle *c'est merde à Rouan*, et le régionalisme *brenasserie*, signifiant « chose futile, bavardage, paroles inutiles » en Anjou, Poitou et Touraine, dérivé du verbe poitevin *brenasser* au sens de « salir d'ordures » à son tour dérivé de *bren* « excrément » (*FEW*, I, 515b ; *TLF*, Loiseau 1867 : 85 ; Verrier et Onillon 1908 : I, 140). Le moine se sert donc du registre scatologique pour rabaisser les comportements de politesse de la cour.

Avec la satire des cérémonies, on lit aussi dans cet épisode la critique du langage corrompu de la cour, largement développée par Henri Estienne dans les *Deux dialogues du nouveau langage François, italianisé, et autrement deguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, publiés en 1578. De même, Ronsard conseille de ne pas toujours suivre le langage des courtisans, mais bien plutôt de recourir aux parlers locaux :

Tu seras tres-avisé en la composition des vocables, et ne les feras prodigieux, mais par bon jugement, lequel est la meilleure partie de l'homme, quand il est clair et net, et non embabouiné ny corrompu de monstrueuses imaginations de ces robins de Court qui veulent tout corriger. Je te conseille d'user indifferemment de tous dialectes [...] car chacun jardin a sa particuliere fleur, et toutes nations ont affaire les unes des autres (*La Franciade*, 1587, 1950 : 1028).

En dernière analyse, Rabelais est sûrement l'écrivain qui s'est beaucoup servi des régionalismes. Il ne se limite pas à les employer pour donner une couleur locale aux épisodes, mais les termes dialectaux ont différentes fonctions dans son œuvre. L'auteur exploite leur dimension métaphorique et joue sur de multiples connotations, en revivifiant le lien entre le qualifié et le qualifiant. Il les utilise également dans ses calembours, qui tire parti de la nature conventionnelle du signe. Toutes ses manipulations témoignent d'un traitement très personnel et original du langage. Rabelais défie la fixité du code, et en actualisant les potentialités de la langue, enrichie par les régionalismes, il y réveille toutes sortes de puissances assoupies. Ainsi, affranchie des contraintes du sérieux, la parole déploie sa créativité.

IV. Les termes culinaires

1. L'abondance alimentaire et la profusion des régionalismes

L'insistance avec laquelle sont décrites les manifestations de la vie matérielle est une survivance médiévale, à la fois littéraire et populaire (Bakhtine 1970). Pourtant, un changement de mentalité survient progressivement au XVI^e siècle : certains penseurs de la Renaissance sont soucieux de restituer à la personne humaine son unité. Ainsi, ils veulent réhabiliter le corps, en suivant les philosophes antiques. L'humaniste et le médecin s'unissent en Rabelais pour protester contre une hiérarchie injuste entre l'âme et le corps. Toutefois, même si notre auteur suit le courant général de son siècle, l'abondance des manifestations de toutes les fonctions naturelles, notamment du boire et du manger, est exceptionnelle dans son œuvre. On boit et on mange beaucoup, les banquets emplissent les romans, et avec eux les termes de cuisine et les verbes désignant les actes d'absorption. Les régionalismes contribuent grandement à la variété lexicale, par exemple le verbe *bauffrer*, déjà analysé.

Le banquet le plus somptueux de l'œuvre est celui que les Gastrolâtres offrent à leur dieu Ventripotent. Il résume toutes les nominations gastronomiques de l'époque, offrant l'ensemble à la fois le plus exact et le plus copieux des plats usuels vers 1550. L'abondance de la substance alimentaire contribue à l'abondance de la substance verbale, qui doit beaucoup aux mots, d'origine dialectale, provenant surtout du Midi de la France. L'énumération des poissons de mer foisonne de termes d'origine provençale. Ce fait n'est pas surprenant, car il s'agit d'une province maritime. Comme le souligne Pierre Guiraud, les déplacements des mots dépendent des déplacements des objets qu'ils désignent et de ceux qui les véhiculent. Ils sont, de cette façon, très liés aux relations économiques (1978 : 72). Si les termes que nous allons analyser sont d'origine provençale, c'est qu'ils sont venus avec les produits alimentaires locaux. Darmesteter remarque que les emprunts faits par le français au provençal ont commencé de bonne heure (1964 : III, 20). Ainsi, au XIII^e siècle s'introduit le mot *sole*, répondant au provençal *sola* (TLF, Q. l., 60, p. 680). Mais c'est surtout depuis la guerre de Cent ans, où le Nord et le Midi se solidarisent dans la lutte contre les Anglais, que les emprunts prennent une réelle importance (Darmesteter, *ibid.*). Par exemple, les noms de poissons et crustacés comme *ton*, *merlu* et *languouste* sont pour la première fois attestés en français en 1393 dans le *Ménagier de Paris* (TLF, Q. l., *ibid.*).

En revanche, les termes *anchoy*, *tonnine* et *boutargue* sont des emprunts du XVI^e siècle. Ainsi, la forme *tonine* au sens de « chair de thon coupée et salée » est attestée en 1545 (*TLF*)⁴⁰. *Anchois*, du provençal *anchoia* -le commerce de l'anchois est très florissant dans la Provence du XVI^e siècle- est attesté en français en 1546 chez Robert Estienne, au sens de « espèce de petit poisson, *Sardae Sardinae*, *Trichiae*, *Trichides* » (*TLF*)⁴¹. Enfin, *boutargue* apparaît pour la première fois en français dans *Gargantua* (3, p. 14), empruntée au provençal *boutargo*, qui dérive à son tour d'un terme arabe (*TLF*, *FEW*, XIX, 37a/38b). En effet, les ports provençaux ont servi de relais à bon nombre de mots arabes (Guiraud 1978 : 77). Par exemple, selon Sainéan et le Duchat, le nom de *couscous*, attesté chez Rabelais sous le forme de *coscossons* dans *Gargantua* (37 ; p. 104), *coscotons* dans le *Tiers livre* (17, p. 403) et dans le *Quart livre*, dans la liste des mets de Gastrolâtres (59, p. 676), est un emprunt à l'arabe *kuskus*, lui-même emprunté au berbère (*TLF*, *FEW*, XIX, 100a), par l'intermédiaire du provençal *couscoussou* (1908 : 29). Il s'agit d'ailleurs d'un des premiers emplois du mot, uniquement précédé par la forme *couchou*, enregistré en 1505 (*TLF*). De cette façon, on s'aperçoit que pour certains mots appartenant à des idiomes voisins, les dialectes peuvent constituer des voies de passages vers la langue française. Ainsi, grâce à la diversité de sa position géographique, ses produits alimentaires et son commerce, la Provence a alimenté le français et a aussi contribué à agrandir la liste des mets, servis au banquet des Gastrolâtres.

Rabelais n'a pas seulement recours au provençal pour son énumération de poissons et de crustacés, mais il utilise également la forme normando-picarde de *crevette* (terme lui-même emprunté au normand, qui n'est enregistré en français qu'en 1532), *chevrette*, nommé ainsi par analogie avec une chèvre en liberté, faisant de petits sauts (*TLF* ; Dauzat 1927 : 88). D'ailleurs, la description du somptueux menu des Gastrolâtres n'a pas un aspect uniquement informatif, mais elle s'agrément de trouvailles verbales tout aussi savoureuses que les mets qu'elles désignent. Par exemple, les figures de répétition attirent l'attention sur les propriétés gustatives des mets : « Fressures. Fricassées » (*Q.l.*, 59, p. 676). En effet, on fait des fricassées avec la fressure, ensemble des gros viscères d'un animal de boucherie : poumons, cœur, thymus, foie et rate. La fressure est aussi un terme régional, désignant un plat de l'Ouest, préparé avec les parties du porc non utilisées pour d'autres préparations, auxquelles on ajoute

⁴⁰ Le *FEW* enregistre pour la première fois le terme dans ce sens chez Rabelais (XIII/1b).

⁴¹ Le *FEW* enregistre en 1546 le terme au sens de « *chipea encra-sicholus*, espèce de sardelle », la variante *anchoie* signifiant « anchois » en 1564 (XXV, 7b).

notamment des dés de pain et du sang (*TLF*)⁴². Ménage témoigne également de l'emploi du terme au sens de « fricassée » en Saintonge (1998).

Ainsi, ce qui donne du goût à ces plats, c'est pour une bonne part leur assaisonnement phonique. Nous allons citer un autre exemple : au moyen de l'allitération en *c* Rabelais regroupe les termes « Crespes. Patez de Coings. Caillebottes. Neiges de Creme », et renforce les limites du groupe par la répétition de *cre* (*ibid.*, p. 678). Il faut ajouter que le terme *caillebottes* est un régionalisme, employé pour la première fois dans *Pantagruel* (éd. de 1532, IX bis, p. 49 ; éd. Pléiade de 1542, 13, p. 262), et non dans le *Tiers livre* comme l'indique le *TLF*. Il désigne en Normandie « masse du lait caillé, fromage blanc »⁴³, à Rennes « fromage au lait cuit, puis divisé par carrés dans la forme d'un damier », à Nantes « lait caillé et cuit qu'on mange avec de la crème sucrée », en Anjou « lait caillé rendu consistant par la cuisson et la chardonnette »⁴⁴, et en Saintonge « mets fait avec du lait de chèvre » (*FEW*, II/1, 817a). Ménage enregistre également ce mot : « on appelle ainsi en Anjou et en Normandie du lait pris, coupé par morceaux » (1998).

La fécondité du monde où l'on trouve toutes les variétés des mets accompagne la productivité linguistique qui se caractérise surtout par les suffixes diminutifs : « Becasses, Becassins » ; « Anguilles, Anguillettes » ; « Ramiers, Ramerotz » ; « Lievres, Lievraux » ; « Perdris, Perdriaux », « Pans, Panneaux » ; « Ciguoignes, Ciguoineaux » ; « Lappins, Lappereaux » ; « Cailles, Cailleteaux » ; « Pigeons, Pigeonneaux » ; « Herons, Heronneaux » ; « Saulmons, Saulmonneaux » (*Q.l.*, 59, p. 677-678, 50, p. 680-681). L'appétit insatiable de Gaster se lit dans la voracité qu'a Rabelais pour la matière verbale, car c'est bien de la matière qu'il s'agit.

Les effets stylistiques pratiqués par l'écrivain font que les mots s'offrent comme une substance qui est avalée par la bouche du lecteur : il les savoure pour leur sonorité comme on savoure la nourriture pour son goût. Ainsi, Rabelais emploie les termes en *-ade*, « Esclanches à l'aillade [...] Coustelettes de porc à l'oignonnade » (*Q.l.*, 59, p. 677). Le premier terme désigne une sauce à l'ail et est attesté pour la première fois en français dans *Pantagruel* (32, p. 332 ; *Frantext*). Il est emprunté à l'ancien provençal ou à l'ancien gascon *alhada*, qui sous différentes variantes est encore vivace dans les dialectes du Midi (*FEW*, XXIV, 334). Le deuxième mot en *-ade*, *oignonnade* signifie « mets accommodés avec une grande quantité

⁴² Le *FEW* enregistre le terme à Nantes et en Anjou (III, 814b). De même, Verrier et Onillon témoignent de son emploi en Anjou, en considérant la *fressure* comme un mets national choletais (1908 : II, 492).

⁴³ Saint-Pierre de Bernardin, dans son *Voyage à l'Île de France* de 1773, donne la même origine du terme (*Frantext*).

⁴⁴ Cette définition est également donnée par Verrier et Onillon (1908 : I, 157).

d'oignons » est aussi attesté pour la première fois chez Rabelais (*TLF, FEW, XIV, 45a*). C'est un terme rare et les dictionnaires ne donnent pas d'équivalent en provençal ou dans d'autres dialectes du Midi. Au Moyen Age, les mots en *-ade* sont des emprunts et désignent souvent des préparations, surtout de mets et de boissons, dont le substantif d'origine indique un élément caractéristique de la recette. Le provençal *-ado* provient d'abord de la substantivation des participes de la première conjugaison, s'accolant ensuite à des bases non verbales. Pourtant, à partir du XV^e siècle, le suffixe *-ade* s'accrole à des substantifs français (*TLF, Darmesteter 1964 : III, 20*). Ainsi, *oignonnade* n'est probablement pas un emprunt, mais de formation française et peut-être même rabelaisienne pour faire pendant à l'*aillade*. D'autant plus que la variante *oignonée*, au sens de « ragoût aux oignons », est déjà attesté au XIII^e siècle dans la *Bataille de Karesme et de Charnage* (Godefroy 2002).

Ailleurs dans le *Quart livre*, dans la liste des cuisiniers rassemblés par frère Jean pour combattre les Andouilles, l'auteur regroupe d'autres termes en *-ade* : « Cabirotade, Carbonnade, Fressurade » (40, p. 631). Le premier, dérivé du gascon *cabirot* « chevreau », également chez Rabelais (*Q. l., 59, p. 677, FEW, II/1, 295b*), désigne un « rôti de chevreau » (*FEW, II/1, 396b ; Sainéan 1922-1923 : I, 178, 1912 : 474*). En ce qui concerne le second terme, la graphie *charbonade*, de formation française, est déjà attestée au XIII^e siècle au sens de « viande grillée sur les charbons » (*TLF, FEW, II, 358a, Godefroy*). Pourtant, la forme correspondante *carbonade*, empruntée au provençal *carbonada*, « viande grillée » (*TLF*) n'apparaît qu'en 1534 dans *Gargantua* (41, p. 114), et en 1539 chez Robert Estienne (1998). En provençal, *carbounado* signifie également « tranche de gigot ; sorte de ragoût fait avec du mouton et des navets ou d'autres légumes » (*FEW, ibid.*). En revanche, en tourangeau, une *carbonade* ou une *carbonnée* désigne un civet fait avec le foie, le sang, le poumon ou le mou du cochon qu'on vient de tuer, Rougé signalant que ce plat est souvent confondu avec une *charbonnée*, qui signifie « grillade de porc » (1931 : 244, 246). D'ailleurs, l'Atlas linguistique atteste en Indre-et-Loire et dans le Loir-et-Cher les termes *karbonad* et *carboné* au sens de « fressure, ensemble des gros viscères du porc », et aussi au sens de « fricassée ou fressure de poumons », un plat qui se prépare avec les viscères du porc, revenues dans un roux avec des oignons, de l'ail, du thym, du poivre et où on ajoute à la fin de cuisson un peu d'eau, du vin ou du sang (1978 : II, 465, 561). Si Rabelais utilise le terme *carbonnade* au sens tourangeau, qui est d'ailleurs son patois natal, il est le synonyme de *fressurade*. Cette forme en *-ade* n'est pas attestée, et est probablement forgée par l'auteur pour que ces trois mots riment dans la liste des cuisiniers. Ainsi, il réunit ces termes par leur ressemblance phonique, due à leur suffixation et également soulignée par la répétition de la partie initiale en *ca*, et l'allitération

de *b* et de *r* dans *cabirotade* et *carbonnade* (*carbonnades* et *cabirotades* dans la liste des mets de Gastrolâtres, 59, p. 676-677 et le rapprochement de *charbonnades* et *cabirotades* aussi dans *G.*, 21, p. 56).

Comme nous l'avons vu, les termes culinaires abondent dans l'œuvre rabelaisienne, car la table y joue un rôle important. Plusieurs noms de plats sont d'origine dialectale, et c'est surtout le provençal qui a fourni les contributions les plus variées. Ces données multiples ont abouti au gigantesque banquet de Gastrolâtres, monument unique de la littérature culinaire qui dépasse les ouvrages techniques de l'époque (Sainéan 1922-1923 : I, 189). Pourtant, il faut souligner que Rabelais ne se limite pas aux détails gastronomiques. Ses listes sont également assaisonnées d'effets phoniques, mettant en valeur l'aspect formel des termes culinaires, qui empruntent ainsi la consistance matérielle à la nourriture qu'ils désignent.

2. Les régionalismes autour du vin

Le vin n'est pas moins présent que la nourriture dans l'œuvre rabelaisienne. Il y est célébré avec une insistance particulière. Boire est la préoccupation constante des héros de Rabelais. Le plaisir de goûter le vin accompagne celui de nommer l'acte de boire. Ainsi, le vocabulaire rabelaisien de la beuverie est d'une abondance et d'une variété unique. La notion de « boire » est exprimée par plusieurs expressions et verbes synonymiques, parmi lesquels le régionalisme *dégouzilla* :

Chiquanous avoir degouzillé une grande tasse de vin Breton, dist au seigneur (Basché) [...] (*Q. l.*, 15, p. 573).

Dans ce passage, le verbe *dégouzilla*, qui peut également signifier « vomir » en normand, désigne l'acte d'avalier le vin. Cette acception du mot correspond au sens d' « avaler avec plaisir » en tourangeau (*FEW*, IV, 128a). Rabelais précise que Chiquanous boit du « vin Breton ». Ce n'est pas surprenant, car Chiquanous boit aux fausses noces chez le seigneur de Basché, lequel a été identifié avec René du Puy, originaire d'Indre-et-Loire (Marichal 1949 : 129-166). En effet, le vin Breton ne vient pas de Bretagne, mais du Chinonais. C'est une appellation locale du Chinon rouge, issu du cépage de cabernet-franc, également nommé « breton » (*RER* 1909 : 100 ; Rougé 1931 : 51-52). Dans *Gargantua*, Grangousier nous informe de la région de production de ce vin :

J'entends ce bon vin Breton, lequel poinct ne croist en Bretagne, mais en ce bon pays Verron⁴⁵ (*G.*, 13, p. 41).

Le géant propose une grande quantité de ce vin à son fils, si celui-ci poursuit son « propos torcheculatif » :

Et par ma barbe pour un bussart tu auras soixante pippes (*ibid.*).

Dans ce passage, Rabelais joue sur le sens propre du régionalisme *bussart*, signifiant « fût à vin », et sur son sens métaphorique. En effet le terme, désignant une ancienne mesure de capacité pour les vins d'une contenance d'environ de 268 litres (*TLF*), est employé au figuré pour les propos de Gargantua. Le *TLF* rapporte l'article de l'*Encyclopédie française* de 1751 :

⁴⁵ Le pays de Verron désigne le territoire au confluent de la Loire et de la Vienne (Huchon 1994 : 1100, n. 9).

« Bussard est une des neuf especes de vaisseaux ou fûtailles régulières dont on se sert en France, particulièrement en Anjou et en Poitou, pour mettre les vins et autres liqueurs ». Le terme est dérivé de *busse*, « tonneau », encore employé dans les dialectes normand et angevin (TLF). Selon Loiseau, les deux mots *busse* et son dérivé *bussart* sont également attesté en tourangeau (1867 : 84), et pour Sainéan, il s'agit là d'archaïsmes, conservés dans l'angevin (1922-1923 : II, 136)⁴⁶.

Ainsi, grâce à l'offre de son père, Gargantua décide de continuer à l'amuser avec son éloquence. Ce géant manifeste une prédilection particulière pour le vin dès sa plus tendre enfance (et même dès sa naissance, car il vient au monde en criant « à boire »). Par exemple, en décrivant ses jeux, Rabelais met en relief l'énorme quantité de vin absorbée par le géant, en nous informant que ce qu'était « boire quelque peu » pour lui « c'estoient unze peguadz pour homme » (G., 22, p. 63). *Paguad* est la transcription rabelaisienne du gascon *paga*, mesure de vin, valant huit setiers. Un setier correspondait à huit pintes et la pinte à 0,93 litre (Huchon 1994 : 1124, n. 22 ; Sainéan 1922-1923 : II, 195).

Le père du jeune géant, Grangousier, est aussi un grand buveur, et quand l'auteur introduit ce personnage, il précise qu'il « estoit bon raillard en son temps, ayment à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde » (G., 3, p. 14). Ainsi, pendant que sa femme se prépare à accoucher, il lui dit : « je m'en voys boyre encores quelque veguade » (G., 6, p. 21). *Veguade* est un terme également emprunté au gascon *vegado*, signifiant « un coup » (Sainéan, *ibid.*). Pour sa part, le *FEW* enregistre la graphie *vegada* en ancien provençal et *begade* en ancien béarnais au sens de « fois ». Il donne aussi *vegada* en gascon au sens de « circonstances, conjectures », mais n'atteste pas de sens chez Rabelais (XIV, 409a). De son côté, Cotgrave ne fournit que les graphies *vuegage* et *veguade* (1998).

Dans l'univers des buveurs les récipients servant à boire le vin sont aussi importants que les tonneaux pour le conserver et pour mesurer sa quantité. Ainsi, les patois, étroitement liés au monde du concret, offrent plusieurs noms d'objets servant de réceptacle au vin. Par exemple, l'angevin fournit le terme *breusse*, signifiant « coupe, bol d'étain sans pied, petite jatte ou tasse » (*FEW*, XXIII, 39b ; Sainéan 1922-23 : II, 168, 1912 : 454 ; Baldinger 2001 : 132). Ce vase figure comme une enseigne sur un des navires de Pantagruel et de ses amis (*Q. l.*, 1, p. 538). Sa présence est symbolique, car les personnages partent à la recherche de l'oracle de la Dive Bouteille.

⁴⁶ Godefroy n'atteste *bussart* qu'en 1493 et *FEW* enregistre *buisart* au XII^e siècle, *busse*, *buard* au Centre et *buzard* en Saintonge (I, 655a). Verrier et Onillon témoignent de l'emploi des termes *busse* et *bussart* en angevin (1908 : I, 149-150).

Par ailleurs, les récipients ont leur fonction habituelle dans la vie quotidienne. Ainsi, au large de Chanep, en attendant que le vent se lève, les Pantagruélistes mangent et boivent dans les « tanquarts, frizons, flacons, tasses, hanatz, bassins, hydries » (*Q. l.*, 64, p. 691). Les deux premiers termes de cette liste abondante sont d'origine dialectale. Le terme *tanquart* est encore vivace en anglais sous la forme de *tankard*, qui désigne un pot à bière (*FEW*, XVII, 305b/306a). Selon Sainéan, le mot dérive de *tanque* et sa variante *tonque* survit en Bretagne, signifiant une sorte de vase. D'ailleurs, il atteste en normand et en breton le verbe *tanquer* au sens d'«étancher» et la graphie *tanguer*, employée par les marins normands au sens de «osciller, en parlant d'un navire» (1912 : 479). Rabelais a donc emprunté *tanquart*, primitivement un terme nautique, à un patois breton ou normand.

Son synonyme, *frizon*, que Cotgrave traduit en effet par « dutch tankard » (1998), est aussi d'origine normande. Sainéan cite le Père Fournier, qui le définit de la façon suivante : « *Frizons* sont chopines d'airain ou de terre cuite pour tenir boisson ; en Normandie, on les faist d'estain et contiennent deux pots » (1910 : 31). Ainsi, nous nous apercevons que la nomenclature des vases à boire chez Rabelais doit sa diversité aux patois, où il a puisé des éléments complexes et multiples de son lexique.

Avant de terminer ce chapitre, nous voudrions également analyser le rôle que jouent le vin et les gasconismes à la fin du *Prologue de Gargantua* (p. 8)⁴⁷. Ils sont tous employés par Rabelais dans la phrase par laquelle l'auteur invite ses lecteurs à boire avec lui. Ce climat de convivialité met en avant la complicité entre l'écrivain et le lecteur, et neutralise la distance qui s'est créée au début du *Prologue*, quant le narrateur prétendait détenir un sens caché. Ainsi, la référence au vin et l'emploi de régionalismes, qui sont par définition des termes non savants, contribuent au changement radical de tonalité. Rabelais semble orienter la lecture en un sens privilégié, celui de la drôlerie. On ne devrait donc pas s'étonner de voir Montaigne classer les romans rabelaisiens parmi des « livres simplement plaisants » (*Essais*, II, 10, p. 648). Néanmoins, selon nous, l'adjectif *plaisant* ne se réfère pas uniquement aux œuvres amusantes qui sont lues pour rire, mais aussi pour le plaisir des mots.

Avec Rabelais, la littérature s'affirme comme telle et s'il nous fascine encore, c'est surtout en raison de son style. En outre, lui-même semble vouloir relever l'importance et la particularité de sa langue. Ainsi, à la fin du *Prologue de Gargantua*, au moyen de la référence au monde matériel et des gasconismes, qui attirent l'attention du lecteur par leur usage limité,

⁴⁷ L'insulte *vietz d'azes*, désignant les imbécile (Sainéan 1907 : 411-412 ; 1910 : 168-170 ; 1922-23 : II, 195), l'imprécation *que maulubec vous trousque*, signifiant « que l'ulcère aux jambes vous rende boiteux » (Sainéan 1922-23 : II, 193, 195, 334 ; Baldinger 1990 : 308 ; *FEW*, V, 460b-461a), *ares metys*, au sens de « à présent » (Baldinger 1990 : 55 ; *FEW*, IV, 473a, 807a).

l'auteur met en relief le fait que la substance de son œuvre ne réside pas uniquement dans les pensées, mais dans l'expression. Il souligne, par conséquent, la matérialité du langage, qui est valorisé par lui pour sa forme et non seulement pour ce qu'il transmet. La manipulation du vocabulaire dialectal, le goût de l'auteur pour l'abondance et la variété lexicale manifestent sa volonté d'explorer toutes les ressources langagières dont il dispose.

Quatrième partie
Les régionalismes chez Montaigne

I. Les régionalismes au service de la peinture du moi

1. *Tout le monde me reconnaît en mon livre, et mon livre en moi*

A la différence de Rabelais, qui recourt abondamment aux dialectalismes, Montaigne en fait un usage limité. Il semble éviter les termes peu communs qui attirent trop l'attention sur eux-mêmes :

La recherche des phrases nouvelles et de mots peu connus vient d'une ambition scolastique et puérile (éd. de Céard de 1595, I, 25, 266 ; *puerile et pedantesque* dans Villey, 26, p. 172 [c]).

Cependant, nous pouvons isoler dans les *Essais* une trentaine d'occitanismes. Il s'agit probablement d'une habitude langagière que Montaigne a acquise en raison de sa résidence en son pays natal. L'emploi de ces régionalismes, comme nous essayerons de le démontrer, n'est pourtant pas fortuit, mais bien intentionnel, car il correspond à la recherche d'un langage propre. Un tel projet répond à la volonté qu'a l'auteur de se représenter de *façon naturelle* et *ordinaire*, ce qu'il définit déjà dans l'avertissement *Au Lecteur* (p. 52). Ainsi, malgré les observations de Pasquier, qui lui reproche l'usage des gasconismes « je lui montrais plusieurs manières de parler familières non aux Français, ains seulement aux Gascons » (1723 : II, livre XVIII, lettre 1, 517), l'auteur les maintient dans son texte :

Je corrigerais bien une erreur accidentelle, de quoi je suis plein, ainsi que je cours inadvertamment : mais les imperfections qui sont en moi ordinaires et constantes, ce serait trahison de les ôter. Quand on m'a dit [...] voilà un mot du cru de Gascogne [...]. Oui, fais-je, mais je corrige les fautes d'inadvertance, non celles de coutume. Est-ce pas ainsi que je parle partout ? me représenté-je pas vivement ? suffit. J'ai fait ce que j'ai voulu : tout le monde me reconnaît en mon livre, et mon livre en moi (III, 5, p ; 1371 ; Villey, p. 875 [b]).

Ainsi, pour Montaigne, c'est une « trahison » de corriger « les imperfections ordinaires », car ce sont précisément celles qui contribuent à sa représentation de « façon ordinaire ». Dans les *Essais*, l'auteur dévoile avec sincérité son intimité et reste vis-à-vis de lui-même fidèle au principe selon lequel les faiblesses dessinent le contour le plus sûr de la réalité intérieure (Friedrich 1968 : 221). De cette manière, les défauts que les autres trouvent dans son œuvre, et en particulier les occitanismes, contribuent à son projet de se représenter. Au fur et à mesure de la rédaction, les *Essais* deviennent le livre le plus personnel qu'il y ait jamais eu jusqu'alors dans la littérature française. Pour atteindre la consubstantialité entre lui et son

livre, Montaigne recherche un langage personnel. L'emploi des occitanismes, intimement liés à son existence dans le pays natal, correspond à son « dessin » de se peindre :

Pour ce mien dessin, il me vient aussi à propos, d'écrire chez moi, en pays sauvage, où personne ne m'aide, ni me relève : où je ne hante communément homme, qui entende le Latin de son patenôtre ; et de Français un peu moins. Je l'eusse fait meilleurs ailleurs, mais l'ouvrage eût été moins mien : Et sa fin principale et perfection, c'est d'être exactement mien (III, 5, p. 1371 ; Villey, p. 875 [b]).

Montaigne avoue son manque de familiarité avec la langue parlée au quotidien à Paris, mais son français corrompu par les occitanismes de sa région correspond à son dessein de donner une image fidèle de lui-même. L'auteur insiste à plusieurs reprises sur le fait que son livre est consacré à l'étude du « moi » :

Je me suis présenté moi-même à moi pour argument et pour sujet (II, 8, p. 611 ; Villey, p. 385 [a]).

Plus il avance dans la rédaction des *Essais*, plus il prend conscience de la singularité de son projet. En effet, il ajoute sur l'exemplaire de Bordeaux : « [C'est] le seul livre au monde de son espèce » (*ibid.* ; Villey, p. 387 [c]).

En se prenant pour sujet, Montaigne se rejoint par l'écriture. Afin de mieux cerner son « moi », il cherche à augmenter la force, l'exactitude et l'expressivité de son style. Ainsi, le retour sur soi s'accompagne d'un repli sur les mots. Nous trouvons significatif l'emploi du régionalisme *bavasser* lorsque l'écrivain justifie par son âge avancé le fait de s'abandonner à des remarques sur lui-même :

Je dis vrai, non pas tous mon saoul : mais autant que je l'ose dire : Et l'ose un peu plus en vieillissant : car il semble que la coutume concède à cet âge, plus de liberté de bavasser, et d'indiscrétion de parler de soi (III, 2, p. 1257 ; Villey, p. 806 [b]).

Cotgrave donne au terme *bavasser* le sens de « to prattle, tattle, bable » (1998). Ce verbe est considéré comme un gasconisme par Lanusse (1893 : 294), Garavini (1966 : 1539) et Brunot (1947 : 179). En effet, on trouve chez Lespy dans son *Dictionnaire Béarnais ancien et moderne*, le verbe *babassa*, « baver », le substantif *babasse*, « bave », et l'adjectif *babassous*, « baveux » (1970 : 77). Pour Voizard, en revanche, « c'est un mot de l'Angoumois et de la Saintonge, l'ancienne langue employait *baver*⁴⁸ » (1969 : 243). Le *Dictionnaire de Saintongeais* confirme cette observation et donne au verbe *bavasser* le sens de « bavarder » (1887 : 47). De son côté, le *FEW* enregistre le verbe en moyen français au sens de « bavarder

⁴⁸ Le terme *baver* dans Robert Estienne, 1549 et Nicot, 1606 (1998).

à tort et à travers », l'atteste également dans la même acception dans le Bas Maine, en Poitou, en Saintonge et à Loches, et de plus dans celle de « dire des bêtises, des mensonges ». Il donne aussi en ancien provençal le substantif de *bavec*, signifiant « bavard » et celui de *bavet* au sens de « bavardage » (I, 195a). Pour Voizard et Céard, il s'agit de la première attestation du terme en français (1969 : 243 ; 2001 : n. 5, 1257). Godefroy cite aussi Montaigne (2002 ; *Frantext*), tandis que le *TLF* donne une attestation antérieure à 1588, celle de 1584, chez Montaigne. Nous nous rendons ainsi compte que même si ce n'est pas notre auteur qui a introduit le mot dans l'écrit, son usage dans le français standard était récent et limité aux dialectes d'oïl aussi bien qu'à ceux d'oc. Il est difficile de trancher la question de savoir si Montaigne a emprunté ce terme au gascon tant admiré ou au périgourdin, qu'il dépréciait mais qu'il devait cependant utiliser avec ses paysans et domestiques. Comme nous l'avons vu, le verbe *bavasser* est attesté dans le saintongeais, le dialecte voisin du périgourdin et avec lequel ce dernier devait avoir beaucoup de mots en commun. Cette attitude ambiguë envers le périgourdin, dont Montaigne se sert tout en le dévaluant, sera analysée dans le prochain chapitre. En ce qui concerne le passage cité, l'emploi du terme dialectal est probablement déterminé par sa force expressive. L'auteur n'utilise pas le verbe français *bavarder*, mais son augmentatif régional, qui insiste sur le fait de parler beaucoup. Ce point est très important pour Montaigne, car étant conscient de la nouveauté du genre de l'essai, il se sent en devoir de justifier son choix d'introspection. Non seulement l'âge, mais surtout la réussite dans la quête du « moi » autorisent un tel projet :

[b] Au moins j'ai ceci selon la discipline, que jamais homme ne traita sujet, qu'il entendît ni connût mieux, que je fais celui que j'ai entrepris : et qu'en celui-là je suis le plus savant homme qui vive. Secondement, que jamais aucun [c] ne pénétra en sa matière plus avant, ni en éplucha plus distinctement les membres et suites : [b] et n'arriva plus exactement et plus pleinement, à la fin qu'il s'était proposé à sa besogne (III, 2, p. 1257 ; Villey, p. 805)

Pour Montaigne, l'accès le plus sûr à la réalité humaine, d'autant plus authentique qu'elle est plus individuelle, passe par la personne telle qu'elle est. C'est l'observation de soi qui renseigne le mieux sur la nature de l'être humain : « Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition » (*ibid.*, p. 1256 ; Villey, 805 [b]). C'est une information qui peut paraître limitée, puisqu'elle ne s'étend qu'à « moi ». Mais cette limitation même approfondit la vue qu'elle prend de la nature humaine, directement saisie dans le cas particulier. Ainsi, le « moi » se présente comme l'objet de connaissance le plus accessible. En conclusion du chapitre *De la vanité*, Montaigne déclare que « c'est toujours vanité pour toi, dedans et

dehors : mais elle est moins vanité, quand elle est moins étendue » (III, 9, 1559). Il invite à l'étude intérieure, en dénonçant l'excessive ambition humaine de parvenir à la connaissance de l'univers entier :

Regardez dans vous, reconnaissez-vous, tenez-vous à vous : Votre esprit, et votre volonté, qui se consomme ailleurs, ramenez-la en soi : vous vous écoutez, vous vous répandez : appilez-vous, soutenez-vous : on vous trahit, on vous dissipe, on vous dérobe à vous [...]. Il n'en est une seule si vide et nécessaire que toi [homme], qui embrasse l'univers (III, 9, pp. 1558-1559 ; Villey, p. 1001 [b]).

Dans la série des verbes d'action à l'impératif qui invitent les lecteurs au retour sur soi, Montaigne emploie le régionalisme *s'appiler*. Cotgrave lui donne le sens de « to heape, or pile, together » (1998). Pour Fausta Garavini, il s'agit d'un gasconisme (1966 : 1539). En effet, Mora enregistre le verbe *apielar* en gascon au sens de « empiler, accumuler » (1994 : 33) et Lanusse cite Lespy qui donne les variantes *apiala*, *apiela* au même sens en béarnais (1970 : 37 dans Lanusse 1893 : 281-282). A son tour, Roquefort, dans le *Glossaire de la langue romane*, fait dériver le verbe du provençal *apila*, « pile » (1808 : 76). *Appiler* est également attesté en saintongeais par Eveillé (1887 : 23). De son côté, le *FEW* donne le verbe *appiler*, « mettre en pile » en moyen français dès 1377, la variante *apilá* à Toulouse, à Agen, à Teste et dans le Gers, la forme *opilá* à Cahors et celle de *apielá* en béarnais au sens d'« empiler, grouper, ressembler » (VIII, 477b). L'adjectif *apilé* est aussi utilisé par l'écrivain gascon Monluc (Huguet 2004), et même si l'emploi du terme n'est pas limité à la Gascogne, nous pouvons supposer qu'il était considéré comme tel par Montaigne.

Dans le passage cité, le verbe *s'appiler*, en évoquant la concentration de la matière, s'oppose aux verbes *se répandre* et *s'écouler* qui font référence aux liquides. La consistance ainsi obtenue grâce au retour sur soi contraste avec la fluidité du monde. Dans la pensée de Montaigne, l'eau est surtout un élément mobile et insaisissable. La seule chose que l'homme peut connaître, et sur laquelle avoir une prise, est uniquement lui-même. Le verbe *s'appiler* fait donc penser à une pesanteur, une fermeté qui s'oppose à l'inconsistance de l'esprit humain qui veut *embrasser l'univers*. Montaigne insiste sur la vanité d'une telle entreprise et sa vacuité, en définissant l'homme comme *vide*. Selon nous, l'usage de ce gasconisme n'est pas fortuit, car il l'emploie encore une fois, en parlant de sa propre expérience :

Si me semble-t-il raisonnable, que méshui je soustraie de la vue du monde, mon importunité, et la couve moi seule. Que je m'appile et me recueille en ma coque, comme les tortues : j'apprenne à voir les hommes sans y tenir (III, 9, p. 1531 ; Villey, p. 982 [c]).

Par la force de cette image évoquant une substance dense et serrée, l'auteur veut souligner sa quête de plénitude qui est l'acte du « moi » se retournant sur lui-même comme sur un objet qu'il faut saisir au plus près. D'ailleurs, dans ce deuxième passage, la dureté de la carapace d'une tortue souligne cette densité, déjà évoquée par le verbe. Ainsi, le langage joue un rôle fondamental dans l'expression du « moi ». C'est effectivement par l'écriture que Montaigne forme son identité :

Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi, de couleurs plus nettes, que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre, que mon livre m'a fait. Livre consubstantiel à son auteur [...] Car ceux qui se repassent par fantaisie seulement, et par langue, quelque heure, ne s'examinent pas si primement, ne se pénètrent comme celui, qui en fait son étude, son ouvrage, et son métier (II, 18, p. 1026 ; Villey, p. 665 [c]).

Par conséquent, le lexique qui évoque une consistance matérielle permet non seulement de traduire, mais surtout d'effectuer la prise sur le « moi », de le resserrer, car il n'est pas stable, mais divers et changeant. De cette façon, c'est uniquement dans son œuvre que Montaigne peut fixer les réalités si fugaces, en résistant à la fluidité universelle par la consistance langagière. En fin de compte, c'est par l'écriture qu'il trouve son unité intérieure. Le livre se révèle comme étant le lieu unitaire où s'effectue le rassemblement du « moi ». Ce rassemblement s'exprime par le gasconisme *s'appiler* et non par le verbe français *s'empiler*, car c'est la forme gasconne qui touche au plus près la réalité intime, c'est-à-dire l'histoire linguistique, de l'auteur.

2. La fragmentation du moi et la définition du style vagabond des *Essais*

En trouvant dans l'intimité avec lui-même le seul accès authentique à la réalité humaine, Montaigne se heurte à la diversité et à la fragmentation de son identité :

Nous sommes tous de lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous-mêmes, que de nous à autrui (II, 1, p. 543 ; Villey, p.337 [a]).

Il reconnaît ainsi que la nature humaine est en perpétuel mouvement. Les aspects visibles ne disent jamais qu'une partie tandis que le tout se dérobe. On ne peut donc tracer les contours qu'en juxtaposant des éléments saisis au hasard. Les contradictions sont d'ailleurs accrues du fait que l'observateur est obligé de changer de point de vue et de jugement, quand il s'étudie lui-même :

[b] Toutes les contrariétés s'y trouvent, selon quelque tour, et en quelque façon : Honteux, insolent, [c] chaste, luxurieux, [b] bavard, taciturne, laborieux, délicat, ingénieux, hébété, chagrin, débonnaire, menteur, véritable, [c] savant, ignorant, et libéral et avare et prodigue : [b] tout cela je le vois en moi aucunement, selon que je me vire : et quiconque s'étudie bien attentivement, trouve en soi, voire et en son jugement même, cette volubilité et discordance (II, 1, p. 539-540 ; Villey, p. 335).

Si la personne est un être changeant, il n'est pas étonnant que la pensée qu'elle produit soit elle aussi instable :

C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde, que celle de notre esprit : de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes (II, 6, p. 601 ; Villey, p. 378 [c]).

Afin de ne pas réduire la complexité de la vie intérieure, Montaigne doit trouver une méthode qui permette de suivre au plus près le flux des pensées. En effet, la forme ouverte des *Essais* tente précisément de réaliser cela au moyen de failles dans la trame logique, d'associations insolites, de singularité dans les idées et les images. De cette façon, « les lopins » de la nature humaine trouvent leur reflet dans l'oeuvre, un « fagotage de tant de diverses pièces » (II, p. 37, 1181 ; Villey, p. 758 [a]). L'auteur se sent obligé de justifier un tel choix de style et souligne dans l'addition sur l'exemplaire de Bordeaux le lien organique entre sa conscience du « moi » et sa conscience littéraire :

[...] mon style et mon esprit, vont vagabondant de même (III, 9, p. 1550 ; Villey, p. 994 [c])

Il lui arrive de rapporter ce vagabondage du style à la tenue négligée des gens du monde chez lesquels celle-ci passe pour une élégance :

J'ai volontiers imité cette débauche qui se voit en notre jeunesse, au port de leurs vêtements : un manteau en écharpe, la cape sur une épaule, un bas mal tendu, qui représente une fierté dédaigneuse de ces parements étrangers, et nonchalante de l'art. Mais je la trouve encore mieux employée en la forme du parler (I, 25, p. 265 ; Villey, 26, p. 172 [b]).

Le manque de jointures pourrait alors être vu comme une négligence étudiée, comme un art si accompli qu'il passe pour naturel, dédaigneux et nonchalant. Le refus de l'ordre artificiel imposé à l'oeuvre peut également faire penser au dépassement de l'art, à la *sprezzatura* de Castiglione (Compagnon 1984 : 17). La négligence de la forme et de la tenue, l'*ordo neglectus*, répond ainsi au goût de l'époque dans les arts plastiques, la poésie et la vie mondaine (Friedrich 1968 : 350). Pourtant, Montaigne se sert uniquement de ce lieu commun parce qu'il répond au besoin de sa propre nature. En reprenant cette formule, il la personnalise et l'adapte à son individualité par la référence à son milieu. En effet, en utilisant la métaphore du vêtement appliqué au style, il précise qu'il s'agit de « notre jeunesse », c'est-à-dire de la jeunesse gasconne (étant périgourdin de naissance, Montaigne se sent cependant gascon. Il en sera question dans le chapitre III. D'ailleurs, dans la description de la tenue négligée, il emploie le terme *cape*. Emprunté à l'ancien provençal *capa*, le mot *cape* est attesté en moyen français depuis le XV^e siècle. Il désigne en Saintonge « un grand manteau à capuchon des femmes du pays » et en Périgord, à Saint-Pierre « manteau de femme ». Le terme *capo* signifie en Languedoc « un manteau de drap grossier des paysans et des bergers », à Toulouse « un manteau à capuchon », dans le Gers « manteau d'homme » et en Béarn « un manteau à capuchon d'étoffe très épaisse de laine » (*FEW*, II1, 269a)⁴⁹. Le sens béarnais et gascon dans le *FEW* est probablement celui du texte de Montaigne. D'ailleurs, Rabelais et Monluc, l'écrivain gascon par excellence, utilisent l'expression *cape de Béarn* qui précise le lieu d'usage de cet habit (*Quart livre*, 30, 609 et *Lettres*, 184 dans Huguet : 2004). En outre, Robert Estienne et Nicot enregistrent cette expression dans leurs dictionnaires (1549, 1606 : 1998). Sainéan décrit la *cape* comme un « manteau à capuchon de grosse laine tel que le portaient les gentilshommes gascons » (1922-1923 : I, 162), et Lespy lui donne presque la même définition, en spécifiant seulement qu'il est en usage parmi les pasteurs « de nos

⁴⁹ L'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne* donne également les variantes *kapulet*, *kapa*, au sens de « chape de deuil pour les femmes » dans les Hautes-Pyrénées (1968 : III, 659).

montagnes » (1970 : 148). Nous nous apercevons que même si ce terme n'est pas spécifique à la Gascogne⁵⁰, le contexte du passage nous montre que la *cape* se réfère à une habitude vestimentaire typiquement gasconne aussi bien des gens riches que des gens pauvres. En outre, Montaigne l'emploie ailleurs, en parlant de sa propre façon de s'habiller :

Quant à moi, j'ai cette autre pire coutume, que si j'ai un escarpin de travers, je laisse encore de travers, et ma chemise et ma cape (III, 9, p. 1479 ; Villey, p. 947 [b]).

Ainsi, la référence à la Gascogne dans la proclamation contre l'art et en faveur du désordre fait de l'*ordo neglectus* traditionnel l'expression naturelle de la subjectivité de l'auteur. Etant donné que le but des *Essais* est la peinture du « moi », dont la réalité est fragmentaire et inconstante, le style doit être « dérégulé, décousu, et hardi : chaque lopin y fasse son corps » (I, 25, p. 265 ; Villey, 26, p. 172 [a]). De cette façon, Montaigne invite à une lecture parcellaire des *Essais*, où chaque chapitre est fermé et complet, autonome et individuel comme un lopin.

Dans le même passage, juste avant la définition de son style, l'auteur fait le fameux éloge du gascon : « que le Gascon y arrive si le François n'y peut aller » (*ibid.*). Il se réfère sûrement à la force du lexique gascon, dont les termes sont en réalité communs à d'autres parlers d'oc. Soucieux de cerner au plus près sa façon d'écrire, il utilise dans le troisième livre deux gasconismes, ou mieux occitanismes, qui lui viennent pour leur expressivité. Dans l'allure vagabonde et fragmentaire Montaigne sent la parenté avec ce qui lui semble essentiel de l'homme et de lui-même : « J'aime l'allure poétique à sauts et à gambades » (III, 9, p. 1550 ; Villey, p. 994 [b]). Le terme *gambade* est attesté en français depuis 1480-90 chez Coquillart. Souvent considéré comme un emprunt à l'italien *gambata* bien que ce dernier ne soit attesté que depuis le XVI^e siècle, le français *gambade* peut aussi bien avoir été emprunté au provençal *cambado*, *gambado* qui, sans être attesté, semble-t-il, antérieurement au mot français (en français la première attestation date de 1480), doit pourtant être ancien étant donné son extension dialectale dans une grande partie du domaine d'oc : à Toulouse, en Ariège, à Marseille et en Béarn sous la forme de *camade* (*FEW*, II, 117a ; *TLF*). Etant largement diffusé dans le Midi, ce substantif pouvait pourtant s'associer au gascon en particulier, car Rabelais, par exemple, l'utilise en parlant du gascon Gratianauld (*Tiers livre*, 42, p. 485 « petites gambades Gasconiques »). Ce terme d'origine régionale renforce l'idée contenue dans le mot français *saut*, car il ajoute la connotation de spontanéité. Par conséquent, le terme exprime bien l'idée du mouvement incohérent et rompu du style spontané, et à

⁵⁰ Rabelais emploie aussi l'expression *cape à l'espagnole* dans le *Pantagruel* (1, p. 219). Pour le *TLF* le terme *cape* est emprunté au XVI^e siècle à l'espagnol *capa*.

travers celui-ci, il s'applique aux *Essais* eux-mêmes. En effet, Pasquier souligne leur allure sautillante, en écrivant que Montaigne « pouvoit à meilleur compte intituler [ses chapitres] Cocq à l'Asne, pour s'estre donné pleine liberté de sauter d'un propos à l'autre » (*Œuvres*, 1723 : livre XVIII, lettre 1, p. 517).

Dans le même passage, en développant le sujet du type stylistique préféré, Montaigne emploie un autre dialectalisme, *escapade*, pour caractériser l'écriture de Plutarque qu'il admire et qu'il veut imiter : « O Dieu, que ces gaillardes escapades, que cette variation a de beauté » (III, 9, p. 1550 ; Villey, p. 994 [c]). Si Plutarque « oublie son thème, où le propos de son argument ne se trouve que par incident, tout étouffé en matière étrangère » (*ibid.*), Montaigne confesse aussi que « les noms de [ses] chapitres n'en embrassent pas toujours la matière : souvent il la dénotent seulement par quelque marque » (III, 9, p. 1549 ; Villey, p. 994 [b]). Le vagabondage des idées donne l'impression que le texte, à tout moment, peut repartir dans une direction nouvelle, ou que chaque argument, déjà lancé, peut s'effacer devant un autre. Le passage d'un argument à l'autre sans articulation logique, « j'entends que la matière se distingue soi-même. Elle montre assez où elle se change, où elle conclut, où elle commence, où elle se reprend : sans l'entrelacer de paroles, de liaison, et de couture » (III, 9, p. 1550 ; Villey, p. 994 [b]), est bien exprimé par le régionalisme *escapade*, qui évoque un comportement de liberté, la volonté de fuir les règles et un déplacement dans une direction inattendue.

Il est souvent difficile d'établir l'origine des termes en *-ade*, qui peuvent être empruntés soit au provençal, soit à l'espagnol, soit à l'italien. Les dictionnaires considèrent d'habitude *escapade* comme un emprunt à l'espagnol *escapada* nonobstant le décalage chronologique. En effet, il n'est attesté en espagnol qu'en 1630 (*TLF*, Rey 1994 : I, 1290). L'origine italienne est en revanche repoussée, car le mot italien *scappata* signifiait à l'époque « erreur », alors que ce sens ne convient pas (*ibid.*). Il s'agit plus vraisemblablement d'un emprunt aux dialectes d'oc, car *escapade* est attesté depuis 1527 en ancien provençal et en béarnais. La variante *escapado* se trouve aussi en languedocien et celle d'*estsopado* en bas limousin (*FEW*, III, 269ab). En 1575, ce terme est attesté pour la première fois en français chez Brantôme, écrivain d'origine occitane qui a cependant vécu en Espagne (Huguet 2004, Lafont 1970 : 194). Il est donc difficile de savoir où Brantôme a puisé ce mot, mais pour Montaigne, l'emprunt à un des dialectes d'oc semble plus probable, étant donné sa haute considération pour le gascon et sa connaissance superficielle de l'espagnol (Sainéan 1912 : 470).

Les termes *escapade* et *gambade* appartiennent au même champ sémantique du mouvement et soulignent tous les deux son caractère interrompu, brusque et imprévisible. Ils développent ainsi l'idée déjà contenue dans le verbe *vagabonder*, que Montaigne utilise à plusieurs reprises afin de définir sa vie intérieure et son style. Ainsi, nous avons l'impression que pour l'auteur ces termes sont les plus propres à caractériser l'allure discontinue de son écriture. Ils le sont en raison de leur expressivité, mais aussi en raison de leur origine, qui renvoie aux origines de l'auteur lui-même, et met de cette façon l'accent sur l'individualité de l'entreprise. Le but de la recherche stylistique de l'écrivain est de réaliser une liaison organique entre l'écriture et le « moi », et compte tenu que le « moi » fait partie de la vie qui est « un mouvement inégal, irrégulier et multiforme » (III, 3, p. 1278 ; Villey, p. 819 [b]), le style ne peut être qu'à « gambades et escapades ».

3. La pratique de l'addition et la nouvelle terminologie

Montaigne entrelace si étroitement les motifs de l'écriture et du mouvement que les deux démarches apparaissent interdépendantes. Comme nous l'avons vu, les métaphores du mouvement sont fréquentes et significatives pour la compréhension de la singularité de l'entreprise montaigniste. L'auteur transporte des éléments intérieurs et abstraits sur un plan concret et physique : ses pensées « marchent » et « s'achèment » comme si elles étaient des corps, des substances matérielles qui se déplacent dans l'espace et dans le temps.

Ainsi, la langue imagée et la forme ouverte de l'essai, où la pensée se découvre peu à peu et suit avec souplesse la mobilité du réel, reflètent au mieux un moi changeant et varié. Cependant, le mouvement de ses perpétuelles mutations est encore mieux perçu quand le moi est confronté aux réflexions successives qu'il a pu faire sur un même objet et auxquelles il vient se mesurer. L'addition est la mémoire du changement (Blum 1983 : 68) : Montaigne se relit, il modifie et ajoute à ce qu'il a écrit jadis, son livre est un organisme vivant en perpétuelle croissance. L'état antérieur n'est pas invalidé, mais il n'est plus actuel sous la pression du présent, des nouvelles expériences, des nouvelles lectures. Même imprimé et apparemment stabilisé, il est replongé dans la durée. Montaigne soustrait un produit réputé fini à la sphère des objets inertes pour le réintroduire dans le cycle des transformations :

[b] Laisse Lecteur courir encore ce coup d'essai, et ce troisième allongail, du reste des pièces de ma peinture. J'ajoute, mais je ne corrige pas [c] Mon livre est toujours un : sauf qu'à mesure, qu'on se met à le renouveler, afin que l'acheteur ne s'en aille les mains du tout vides, je me donne loi d'y attacher (comme ce n'est qu'une marqueterie mal jointe) quelque emblème supernuméraire. Ce ne sont que surpoids, qui ne condamnent point la première forme, mais donnent quelque prix particulier à chacune des suivantes, par une petite subtilité ambitieuse (III, 9, pp. 1504-1505 ; Villey, pp. 963-964).

Afin de déterminer cette nouvelle pratique qu'est l'addition, Montaigne se doit de recourir à une terminologie spécifique. En effet, il définit son Troisième livre, qu'il a ajouté aux *Essais* dans l'édition de 1588, comme un *allongail*. Pour Floyd Gray, ce terme est un néologisme, créé par Montaigne à partir des mots de la même famille comme *allongement* et *long* (1958 : 38). Pourtant, le substantif *alongail* est attesté en Poitou, dans les Deux-Sèvres et en Vendée au sens d'« augmentation de longueur, prolongement d'un objet » et surtout dans le domaine de la couture, par exemple *mettre un alongail à sa robe* (Godefroy 2002). Pour Voizard, il s'agit en effet d'un emprunt au poitevin ou au saintongeais (1969 : 230), et le *FEW* confirme l'attestation du substantif *alongail* en poitevin, signifiant « allonge d'une robe, etc. », de la

variante *alongheail* en saintongeais et ajoute la forme *allongeaille* au sens de « rallonge » en angevin (V, 413a).

Pour enrichir son vocabulaire particulier, qui définit une pratique nouvelle, Montaigne emprunte vraisemblablement le terme *allongail* à un des dialectes d'oïl, avoisinant son périgourdin. Il se montre donc du même avis qu'Henri Estienne qui déclare que son lecteur « jugera qu'il n'est aucunement en danger de tomber en ceste nécessité de forger des mots nouveaux, sinon que quelque nouvelle chose se presentast » (*De la precellence du langage François*, 1579, 1896 : 167). Il faut bien souligner que par *forger*, Estienne n'entend pas l'invention individuelle, mais l'introduction dans le français des termes régionaux. En effet, il compare un homme riche qui « n'a pas seulement une belle maison et bien meublée en ville, mais en ha aussi es champs » avec la langue française qui « ha son principal siege au lieu principal de son pays : mais en quelques endroits d'iceluy il en ha d'autres qu'on peut appeler dialectes » (*ibid.*). Pour Montaigne, l'emprunt est d'autant plus naturel, car « son principal siege » n'est pas Paris, et il est entouré par les gens qui ne savent ni parler ni écrire un français correct.

Sur l'exemplaire de Bordeaux, l'auteur croit nécessaire d'ajouter au passage cité une remarque sur les additions qu'il fait à son ouvrage, et pour les nommer il emploie le terme *surpoids*. Considéré toujours par Gray comme un néologisme de Montaigne (*ibid.*), ce substantif peut, en revanche, être emprunté par l'auteur à son gascon bien aimé ou plus précisément au béarnais. En effet, Lanusse inclut le terme dans la liste des gasconismes, en le rapprochant du béarnais *suberpes* (1893 : 363, Lespy, 1970 : 294, « plus que le poids, terme de boucherie »). De son côté, le *FEW* atteste également en béarnais les variantes *suberpesá*, *surpesá*, *suberpés* au sens de « surpoids » (VIII, 193a). Il enregistre aussi vers 1282 en ancien français le verbe *sorpeser*, signifiant « peser plus » et le verbe *surpoiser* au sens de « peser fortement sur » en 1588 en moyen français (*ibid.*). A son tour, Cotgrave répertorie la graphie montainiste *surpoids*, en lui donnant le sens de « overweight, or weight above inst weight, the overplus of weight put into the scole of the balance, and making it weigh downe, or overweigh that which is in the other scole ». Il fournit aussi le verbe *surpoiser*, signifiant « to overweigh, or weigh downe, a thing weighed with it » (1632 : « sus »).

Ainsi, en cherchant des termes précis pour définir sa pratique de l'addition, une entreprise d'autant plus difficile qu'elle est nouvelle, Montaigne recourt aux dialectes d'oïl et d'oc. Ces emprunts sont largement justifiés par le besoin d'une nouvelle terminologie, et sont pour cette raison d'une nature très différente de ceux de Rabelais, qui vise souvent à l'abondance lexicale, parfois même aux dépens de la clarté.

Ce qui nous frappe dans l'emprunt de ces vocables est surtout la façon très individuelle de Montaigne de les manier. Il ne les prend pas tels qu'ils sont, mais modifie leur emploi et leur donne un nouveau sens figuré, en les appliquant à ces additions. Ainsi, il effectue un transfert du registre concret, en particulier du domaine de la couture et celui des poids et mesures, dans le registre littéraire. Il suit donc son propre conseil, et au lieu de créer de nouveaux mots, il emploie ceux qui existent déjà dans les dialectes, en les « appesantissant et enfonçant leur signification et leur usage et en les apprenant des mouvements inaccoutumés » (III, 5, p. 1368 ; Villey, p. 873 [b]).

Par ailleurs, nous voudrions attirer l'attention sur le choix du registre concret qui a servi également, comme nous l'avons vu, à la définition du style par des métaphores du mouvement physique. Il est caractéristique pour Montaigne, conscient des faiblesses et des limites du langage, d'éviter le discours abstrait. Il cherche à préciser les contours vagues des notions abstraites et rendre ainsi ses idées accessibles au lecteur au moyen de métaphores qui ramènent ses notions au monde matériel. Pour l'écrivain, les images des substances solides correspondent à l'énergie mobile qui, en se ramassant, se fait masse, pesanteur, plénitude du sens. Il recherche un langage « non plus de vent, ains de chair et d'os » (III, 5, p. 1368 ; Villey, p. 873 [b]). En conséquence, le terme *surpoids* est révélateur, car par l'image concrète il souligne la consistance conceptuelle des *Essais*.

Il faut encore une fois souligner le rôle de ces deux régionalismes, car ils servent à nommer et à donner une image visuelle d'une méthode dont l'importance est fondamentale pour l'auteur. Montaigne est un homme en devenir, son « moi » est en continuelle transformation. Pour offrir une peinture véridique de lui-même, il doit alors montrer une parfaite fidélité à la multiplicité et à la mutation. La pratique de l'addition est parfaitement adaptée à ce projet, car elle fait de l'essai un genre à jamais inachevé, qui tient son mouvement de son objet même, qui croît avec les années.

En conclusion de ce chapitre, nous voudrions remarquer que lorsque Montaigne se donne pour projet de peindre le « moi », il ne se propose pas tant un objet à analyser que la forme d'une analyse qui restitue l'objet dans sa plénitude et sa complexité. Ainsi, pour réaliser ce projet, Montaigne met à son service les dialectalismes de sa région et des régions voisines qui contribuent à mieux cerner son identité. En outre, ils servent à la définition de son style vagabond et de sa pratique de l'addition, essentiels pour l'écrivain qui prétend n'altérer que le plus discrètement possible l'élément mouvant et variable de l'existence spontanée. Par ailleurs, nous voudrions ajouter que cette spontanéité est également atteinte par le recours à la parole qui seule peut suivre au plus près le mouvement de la pensée dont elle

est le signe immédiat. Ainsi, par leur caractère nettement oral, les dialectalismes contribuent à la formation d'une écriture qui suit les contours sans cesse recommencés de la vie intérieure.

II. L'attitude contradictoire de Montaigne à l'égard du périgourdin

1. Le double malaise de l'auteur : le périgourdin « brode » et le français « sans façon »

Nonobstant la force d'expression du latin et les faiblesses que Montaigne reconnaît au français, l'auteur choisit ce dernier. En traitant des questions philosophiques et en analysant la nature humaine, Montaigne n'emploie pas un vocabulaire savant, mais familier. Même s'il reste réservé dans l'utilisation des régionalismes, ceux-ci jouent cependant un rôle important dans les *Essais*, puisqu'ils servent à accroître la précision, la force des images et la personnalité du style. L'écrivain déclare explicitement qu'il a « un style comique et privé » (I, 39, 391 ; Villey, I, 252 [B]). Il indique ainsi, au moyen d'une notion traditionnelle, le registre de son œuvre. Il s'agit du genre *humile atque quotidianum sermonis* (selon Quintilien, *Institution oratoire*, 1975-80 : XI, I, 6) qui, à cause de son emploi dans la comédie, est désigné par le terme de *stilus comicus* (Friedrich 1968 : 378). Il constitue donc le style le plus bas.

Or, à la Renaissance, la convenance des termes au sujet est primordiale. La première rhétorique publiée en français, en 1521, le *Grant et vray art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri, souligne l'importance de la hiérarchie des styles, en mettant en avant la correspondance de la forme et du fond (Huchon 2002 : 169). Montaigne ne suit pas son époque à la différence de Rabelais chez qui le style bas, et en particulier l'utilisation des régionalismes, s'accorde avec le caractère comique de l'œuvre. L'auteur des *Essais* rompt avec la limitation du style bas au sujet bas, et applique son vocabulaire familier, parsemé de dialectalismes, à des sujets moyens et hauts, comme la philosophie. La rupture de cet accord exigé par la rhétorique traditionnelle témoigne ainsi de l'individualité du projet de l'auteur. En effet, son style est « une forme mienne » (I, 39, p. 391 ; Villey, p. 252 [b]), et en ce sens, l'emploi des régionalismes traduit l'aspect subjectif de la libre réflexion de l'auteur.

Pourtant, le lexique de Montaigne est surtout composé de mots communs, et le choix d'écrire en français s'accorde avec le puissant mouvement de centralisation politique et administrative marqué par les Ordonnances de Villers-Cotterêts. Robert Lafont, qui a étudié l'intégration de l'Occitanie à la culture française, souligne le fait que pour les gens du Sud à la Renaissance, passer au français, c'est entrer dans la modernité (1970 : 190). L'activité intellectuelle ne connaît que la forme française. Ainsi, le Collège de Guyenne a joué un rôle

linguistique déterminant pour Montaigne. Son entourage, et en particulier son amitié avec La Boétie, ont contribué à son immersion dans les lettres françaises. Montaigne est donc le plus illustre des Occitans déracinés sur place (Lafont 1968 : 13).

Toutefois, en se servant de la langue française, l'auteur lui reproche une « faute de façon » (III, 5, p. 1369 ; Villey, p. 874 [b]). Il ressent la mollesse du français vidé de la substance énergétique du parler populaire, mais il ne vit pas au contact de la langue des « halles à Paris » (I, 25, p. 266 ; Villey, 26, p. 172 [c]). Il n'arrive pas à manier comme il souhaiterait le parler si vivant du peuple parisien, car son existence quotidienne se déroule dans une région où l'idiome courant est une variante de la langue d'oc. Conscient des traits distinctifs de son idiome, Montaigne porte un jugement sur sa variété régionale qui affecte surtout la prononciation :

Mon langage Français est altéré, et en prononciation et ailleurs, par la barbarie de mon cru. Je ne vis jamais homme des contrées de deçà, qui ne sentît bien évidemment son ramage, et ne blessât les oreilles qui sont pures Françaises (II, 17, 985-986 ; Villey, p. 639 [a]).

C'est le périgourdin, son dialecte natal, qui influence la langue de Montaigne, même s'il déclare ailleurs qu'il ne l'a pas appris dans son enfance. En effet, son père lui a imposé une éducation humaniste et son précepteur allemand ne lui a jamais parlé qu'en latin :

Quant à moi, j'avais plus de six ans, avant que j'entendisse non plus de François ou de Périgourdin, que d'Arabesque : et sans art, sans livre. [...] j'avais appris du Latin, tout aussi pur que mon maître d'école le savait (I, 25, p. 268 ; Villey, p. 173 [a]).

Linguistiquement déraciné en Périgord par l'usage du latin et du français, Montaigne va jusqu'à affirmer qu'il ne connaît pas son dialecte d'origine :

Si n'est-ce pas pour être fort entendu en mon Périgourdin : car je n'en ai non plus d'usage que de l'Allemand ; et ne m'en chaut guère (II, 17, pp. 985-986 ; Villey, p. 639 [a]).

Il s'agit vraisemblablement d'exagérations : la vie d'un gentilhomme campagnard impose de communiquer avec ses serviteurs et ses paysans, qui ne parlent que leur dialecte. De surcroît, dans la partie sur les proverbes, nous avons vu que Montaigne valorise la simplicité de la culture populaire qui pour lui représente un modèle de naturalité, fondamentale pour l'entreprise de l'auteur. Ainsi, en admirant la force qu'ont les paysans d'endurer les malheurs, il remarque comment ils atténuent la gravité des maladies par la façon de les nommer :

Les noms mêmes, de quoi ils appellent les maladies, en adoucissent et amollissent l'âpreté. La phtisie, c'est la toux pour eux : la dysenterie, dévoiement d'estomac : un pleurésis, c'est un morfondement : et selon qu'ils les nomment doucement, ils les supportent aussi (III, 12, pp. 1615-1616 ; Villey, pp. 1040-1041 [b]).

Parmi les appellations populaires des maladies, Montaigne emploie le terme dialectal *morfondement* qui correspond au terme médical de *pleurésie*. L'auteur met en relief le décalage entre les nominations, en gardant la forme *pleurésis*, proche du grec. Le substantif *morfondement* est un dérivé du verbe *morfondre* emprunté à l'ancien provençal *morfondre*, signifiant à l'origine « devenir catarrheux (du cheval) » et attesté depuis 1359-60. Le verbe est composé de *mor*, *more* « museau, groin », particulièrement vivant dans le Midi et de *fondre* (TLF). Le sens de « se refroidir » est attesté en français chez Robert Estienne dans l'édition de 1531 de son dictionnaire (Baldinger 1990 : 205), et Rabelais emploie le verbe depuis 1534, en l'appliquant à l'homme et non au cheval (*Gargantua*, 2, 11). De même, le substantif *morfondement*, attesté en français depuis le XVI^e siècle, est un emprunt à l'ancien provençal *morfondemen*, signifiant « catarrhe nasal, refroidissement (surtout du cheval) ». La variante *marfoundimen* est attestée également à Toulouse, celle de *marfōdamā* au sens de « rhume » dans le Puy-de-Dôme et la forme *morfoundamen* est enregistrée en limousin et en bas limousin (FEW, 3, 865b ; Lanly 1986 : 292-293). En outre, l'*Atlas linguistique et ethnographique de l'Auvergne et du Limousin* donne la phrase « il est enrhumé », *e eruma, i marfoyu, yo i marfodo/a, marfodu/à* (1987 : II, 771), et l'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne* atteste dans les Basses-Pyrénées le terme *marfāndit* et celui de *eimarfugat* en Ariège au sens d' « enrhumé » (1966 : IV, 1441). Nous nous apercevons que ce régionalisme est largement diffusé dans le Midi et devait également être employé dans les dialectes nord-occitans, dont le périgourdin fait partie. L'observation de Montaigne sur les appellations populaires des maladies confirme cette hypothèse et représente ainsi un précieux témoignage de la vivacité de ce terme en Périgord au XVI^e siècle.

Le passage cité souligne l'intérêt de l'auteur pour le parler de ces paysans et dément ainsi son affirmation d'un manque de familiarité avec son périgourdin. D'ailleurs, Montaigne se sert du terme encore quatre fois dans les *Essais*, en le préférant à l'appellation scientifique de la maladie, par exemple, « J'ai la respiration libre et aisée : et se passent mes morfondements le plus souvent sans offense du poumon et sans toux » (III, 13, p. 1722, aussi II, 12, p. 877 ; II, p. 37, p. 1198 ; II, 37, p. 1217).

Il n'en reste pas moins que Montaigne méprise son dialecte. En marge des phrases citées plus haut (II, 17, p. 986), il insère dans l'exemplaire de Bordeaux le passage suivant :

C'est un langage, comme sont autour de moi d'une bande et d'autre, le Poitevin, Saintongeois, Angoumois, Limousin, Auvergnat, brode, traînant, éfoiré (II, 17, p. 986 ; Villey, p. 639 [c]).

Les adjectifs dépréciatifs qu'il emploie pour qualifier le périgourdin renvoient probablement aux traits phonologiques provoqués par la diphtongaison vocalique et la chute des consonnes finales, les traits communs aux dialectes nord-occitans cités dans le passage avec d'autres dialectes d'oïl (Garavini 1995 : 50). Montaigne feint donc de se passer du périgourdin, qui le répugne par la mollesse des sons. Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'entend pas ni ne peut à l'occasion utiliser son dialecte, car nous voyons mal comment il converserait avec ses voisins et ses gens. Quoiqu'il en dise, l'auteur a une connaissance non seulement du périgourdin, mais aussi des ensembles dialectaux circonvoisins. La liste des parlers « d'une bande et d'autre », c'est-à-dire des domaines d'oïl et d'oc, en est révélatrice.

Par ailleurs, l'adjectif *brode* que Montaigne emploie pour caractériser son dialecte est lui-même dialectal. A l'origine, il s'appliquait aux hommes de race germanique, en contenant l'idée de lourdeur, de sottise, de manque de vivacité (Huguet 2004). Pour Godefroy, « brode s'employait adjectivement ou substantivement comme un terme de mépris et d'injure, équivalent de lâche, efféminé, mou ». Il atteste l'utilisation écrite de l'adjectif à partir de 1416 et surtout son emploi oral en Haut Maine (2002). Le *FEW* confirme l'emploi du mot *brode*, comme adjectif ou comme substantif en tant que terme d'injure, surtout à l'adresse des Allemands, ainsi que sa diffusion dialectale en Bas et Haut Maine au sens de « grossier, mal tenu, lâche, efféminé » (XV/1, 300b). Ce terme a également d'autres sens, par exemple celui de « brun », diffusé en Orléanais, comme en témoigne Henri Estienne : « A Orleans et aux environs, *Une femme brode* signifie une femme brunette » (1896 : 174).

L'adjectif *brode*, au sens d'« efféminé, sans vivacité », était probablement également répandu en périgourdin, dialecte avoisinant les parlers d'oc aussi bien que ceux d'oïl, avec lesquels ils devaient avoir beaucoup de termes en commun. En effet, le Périgord se trouve en position transitoire entre la langue d'oc et la langue d'oïl. Les dialectes occitans sont limités au nord par une ligne qui part de l'embouchure de la Gironde et coupe le département de la Dordogne à la hauteur de Périgueux (Guiraud 1978 : 29).

Ainsi le périgourdin, que Montaigne prétend mal connaître et qu'il décrie, servirait à colorer son français et à lui donner la force manquante. Déraciné linguistiquement dans la province où il vit, l'auteur accuse les traits d'une intégration imparfaite à la langue nationale. Il ressent un double malaise, face au français et face au dialecte de son entourage, qu'il sous-

estime. Cette situation difficile donne pourtant un résultat positif et contribue à la formation du langage personnel de l'auteur.

2. Le recours au lexique dialectal du Sud-Ouest de la France

L'attitude contradictoire de Montaigne envers son périgourdin résulte d'une conscience linguistique fragmentaire, dont le critère d'identité n'est jamais sûrement atteint (Lafont 1970 : 199). En méprisant son dialecte sans force ni grâce, Montaigne s'en sert cependant à des fins stylistiques. Nous nous proposons dans ce chapitre d'analyser l'emploi des vocables susceptibles d'être considérés comme des emprunts au parler natal de l'auteur.

Il arrive à Montaigne de valoriser explicitement un terme périgourdin :

Mon vulgaire Périgourdin appelle fort plaisamment *Lettreferits*, ces savanteaux, comme si vous disiez Lettre-ferus, auxquels les lettres ont donné un coup de marteau, comme on dit (I, 24, p. 213 ; Villey, p. 139 [a]).

L'auteur cite et explique ensuite l'appellation périgourdine des pédants, car il semble frappé par la puissance visuelle de la métaphore. Pour signaler que le savoir ne rend pas l'esprit des *savanteaux* plus vivace et éveillé, mais au contraire, produit sur lui un effet néfaste à cause de sa faiblesse, l'image dialectale transpose le registre intellectuel dans le registre physique, en comparant la culture humaniste à un coup de marteau. Ainsi, l'esprit est blessé, *féru*, par les Lettres⁵¹. Cette matérialisation de la vie intellectuelle absorbe tout l'abstrait de l'idée et la rend sensible. Ce que Montaigne reproche effectivement aux pédants, c'est la séparation qu'ils font entre la culture et le processus matériel de la vie. Leur savoir se révèle stérile, détaché de toute utilité pratique : « ils savent la Théorie de toutes les choses, cherchez qui la mette en pratique » (*ibid.*). De cette façon, cette appellation régionale des faux savants attire l'attention de l'auteur par la force de son image et par son caractère concret, car tout le chapitre *Du pédantisme* est précisément consacré à la critique d'une pensée abstraite et dogmatique.

De même, cet autre passage prouve la bonne connaissance du « vulgaire Périgourdin » de la part de Montaigne, car le régionalisme *fouteau* lui sert de matière à réflexion sur son sens littéral aussi bien que sur son sens figuré :

Elle [la fille de Montaigne] lisait un livre François devant moi : le mot de, fouteau, s'y rencontra, nom d'un arbre connu : la femme qu'elle a pour sa conduite, l'arrêta tout court, un peu rudement, et la fit passer par-dessus ce mauvais pas (III, 5, p. 1339 ; p. 856 [b]).

⁵¹Le *FEW* atteste le verbe *ferir* au sens de « blesser » en moyen français et au sens de « frapper » en ancien français et en ancien provençal (III, 465b).

Le *fouteau* signifie littéralement un hêtre dans certaines provinces de la France et notamment dans le Centre et dans l'Ouest, par exemple en Saintonge, Poitou, Anjou, Touraine, Maine et Haut Maine (TLF ; FEW, III, 374a). C'est un dérivé du latin *fagus* « hêtre ». Ce terme paraît très diffusé au XVI^e siècle (Lanly 1986 : 291-292). Il est attesté pour la première fois en 1512 chez Lemaire De Belges (TLF ; Huguet 2004) et ensuite chez Rabelais (*Quart livre*, 62, p. 686). En effet, la fille de Montaigne le rencontre dans « un livre François ». Ce qui nous intéresse surtout est son sens figuré qui semble particulier au Périgord, à cause duquel la servante fait survoler le mot par la fille de l'auteur. Montaigne désapprouve cette réprimande, laquelle selon lui attire trop l'attention sur le mot :

Mais si je ne me trompe, le commerce de vingt laquais, n'eût su imprimer en sa fantaisie, de six mois, l'intelligence et usage et toutes les conséquences du son de ces syllabes scélérées, comme fit cette bonne vieille, par sa réprimande et son interdiction (*ibid.*).

Montaigne met l'accent sur le « son de ces syllabes scélérées », car le sens obscène du terme *fouteau* est surtout dû à son rapprochement phonique avec le verbe français *foutre*, dérivé du verbe latin *futuere*, signifiant « avoir des rapports avec une femme » (Lanly 1986 : 291 ; FEW, III, 374b). On trouve de nombreux témoignages du sens propre du terme *fouteau*, par exemple déjà chez Robert Estienne, « *fayant, fouteau, hestre, fagus* » (1549 : 1998). Mais à cause du registre grivois du sens dérivé ou de l'homonyme, il n'est malheureusement attesté dans aucun dictionnaire ou atlas linguistique. C'est le seul Ménage qui enregistre le sens figuré d'« ordures » à Paris et en Normandie (1694 : 1998). En ce qui concerne les premières attestations des périgourdismes, nous devons également à notre auteur le premier emploi adjectival du terme *champsis*, au sens de « grossier » :

Et ces champisses contenance de nos laquais y étaient aussi (I, 49, p. 488 ; Villey, p. 300 [b]).

Le substantif *champsis*, dérivé de *champ* avec le suffixe *-is*, ensuite altéré en *-i*, est attesté depuis 1390 au sens de « (enfant conçu dans les champs) bâtard » (TLF, Godefroy 2002). Cotgrave l'enregistre sous la forme de *champi* (1998) et Rabelais emploie la graphie *champsis* (*Tiers livre*, 14, p. 394). Il est difficile de préciser l'emploi d'origine du terme, car il est largement répandu dans les dialectes d'oïl aussi bien que dans ceux d'oc. Le FEW donne les variantes suivantes : *campi* en Saintonge, *šāpi* en Poitou, *champi* en Berry et Haut Maine, *campis* à Toulouse, *campich* en Gascogne et *campit* en Béarn. Le dictionnaire enregistre aussi, et c'est surtout ce qui nous intéresse, la forme *champsit* en périgourdin (II, 157b). Il y

atteste également le verbe *champi* au sens de « dégénérer, devenir sauvage » (*ibid.*). Malheureusement, il ne donne pas d'adjectif en périgourdin, et le sens de ceux qu'il enregistre dans d'autres dialectes ne correspond pas au sens dans le passage cité : *campis*, « brusque, qui se met vite en colère » en languedocien et *champi*, « obstiné » en limousin. L'acception berrichonne est peut-être plus proche : *champis* « enfant polisson, désagréable ».

Nous pouvons cependant supposer que Montaigne a puisé l'adjectif *champis*, signifiant « grossier, impudent » dans son périgourdin, car le sens péjoratif est déjà présent dans le substantif et le verbe, employés dans sa région. Par ailleurs, le *FEW* atteste également le terme *champisserie* au sens de « mauvais tour, badinage grossier » chez Bouchet, Brantôme et D'Aubigné, et celui de « méchanceté » en poitevin. En outre, il enregistre la variante toulousaine *campissado*, désignant une taquinerie (*ibid.*). Ainsi, Montaigne a vraisemblablement recours à son dialecte pour y trouver un nouveau qualificatif, en enrichissant de cette façon non seulement son propre vocabulaire, mais aussi celui de la langue française.

L'auteur exploite les ressources du lexique dialectal pour varier sa langue, ainsi que pour nuancer ses idées. A cet effet, il utilise l'équivalent régional *éloise* du mot français *éclair* :

Ce feu de gaieté suscite en l'esprit des éloises vives et claires outre notre clarté naturelle (III, 5, p. 1318 ; Villey, p. 844 [c], *portée*).

Ce terme est très largement diffusé dans les dialectes de France (Godefroy 2002 ; Lanly 1986 : 279-290 ; *FEW*, V, 264a-266b) notamment en Dordogne, en Gironde sous la forme d'*élwàz* (*Atlas linguistique de la France*, 1910 cité par Lanly 1986 : 279), sous celle de *eliuleliusa* en Languedoc oriental (*Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc oriental* 1986 : I, 42), sous celles de *elaus*, *liuso* en Languedoc occidental (*Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc occidental* 1978 : I, 30) et aussi sous celle de *eloyado* en Auvergne et en Limousin (*Atlas linguistique et ethnographique de l'Auvergne et du Limousin* 1987 : I, 59).

L'emploi du régionalisme *éloise* au lieu du terme français *éclair* permet d'éviter la répétition avec l'adjectif *clair* qui le qualifie. S'il remplace par la suite le substantif *portée* par celui de *clarté*⁵², c'est pour mettre en valeur l'idée du dépassement de l'état normal de

⁵² Le terme *clarté* se trouve dans l'édition de 1595 (www.bribes.org/trismegiste).

l'homme par le recours aux mots de la même famille. En outre, afin de définir les « élancements extraordinaires de notre esprit » (*ibid.*), il crée l'image d'une intense lumière au moyen des termes *feu, vive, clair*. Pour ce faire, le substantif *éloise* convient encore mieux que celui d'*éclair*, car, en dérivant du latin *lux, lucis* (Lanly 1986 : 290), il évoque plus directement la lumière que le dérivé français du latin *clarus, a, um*. D'un autre côté, la substitution d'*éclair* par *éloise* fait ressortir la signification des mots juxtaposés *éloise* et *claire*.

En donnant une grande importance aux images, Montaigne prête également beaucoup d'attention à la sonorité des mots. En effet, l'aspect phonique joue un rôle fondamental dans la transmission des idées de l'auteur et les deux procédés sont souvent associés. Ainsi, l'auteur exploite la rime intérieure en *-issent*, l'allitération en *f* et le parallélisme rythmique des termes *fleurir* et *fanir* :

Les maladies et conditions de nos corps, se voient aussi aux états et polices : les royaumes, les républiques naissent, fleurissent et fanissent de vieillesse comme nous (II, 23, p. 1055 ; Villey, p. 682 [a]).

Les effets sonores renforcent l'expressivité de l'image végétale créée par les verbes *fleurir* et *fanir*. D'ailleurs, en appartenant au registre concret, ils ne sont pas incompatibles avec la comparaison traditionnelle que fait Montaigne entre la politique et la médecine (Demonet 1975 : 20-30, les métaphores organicistes). En effet, dans le chapitre, l'Etat est traité comme un corps, dont les maladies doivent être soignés par des remèdes efficaces. Ainsi, Montaigne préserve la cohérence entre l'image corporelle et l'image végétale. Il faut souligner que la ressemblance phonique des verbes est renforcée par la forme régionale du terme français *faner*. Vu que le verbe *fanir* appartient au deuxième et pas au premier groupe, comme son équivalent français, il rime avec le verbe du deuxième groupe *fleurir* à la troisième personne du pluriel.

Ce dialectalisme est répandu en plusieurs dialectes, comme d'autres termes analysés dans ce chapitre, et c'est effectivement pour cette raison que le titre évoque le lexique dialectal du Sud-Ouest et non les occitanismes ou le régionalismes périgourdins. Voizard définit *fanir* comme « flétrir, proprement : faire le foin [...] dans les dialectes du Midi » (1969 : 230). Il dérive de *fane* qui signifie en ancien français « herbe mûre qu'on doit faucher pour faire du foin » (*FEW*, III, 460a). Le verbe *fanir* est diffusé en Bas Maine, en Saintonge, dans le Tarn, en Gironde au sens de « faner », et l'adjectif *fanit* est attesté dans les Landes, signifiant « fané » (*ibid.*, *Glossaire Saintongeais* 1887 : 165). En littérature, le verbe est

employé à partir du XVI^e siècle et en particulier, par Brantôme et Du Bellay. Or le dernier l'utilise également avec le verbe *fleurir*. Il exploite autant que Montaigne leur sonorité semblable et par ce moyen met en relief l'image végétale, illustrant chez lui aussi l'idée du vieillissement :

Et qu'est-ce des ans qui glissent? Qu'est ce des biens allechans? Ils florissent, ils fanissent, Ainsi que l'herbe des champs (*Complainte sur la mort du duc Horace Farnaize* dans Huguet 2004).

Cette ressemblance frappante entre les deux textes fait penser qu'il s'agit probablement d'un emprunt littéraire de la part de Montaigne. Cependant, le verbe *fanir* pourrait également être un emprunt régional, puisqu'il est attesté dans le Midi.

En outre, l'auteur utilise la forme dialectale *fanir* dans un autre passage. Cet emploi montre que même s'il a été influencé par la poésie de Du Bellay, le verbe *fanir* lui était familier, étant probablement employé dans sa région. Il l'a donc préféré à l'équivalent français pour des raisons de sonorité :

Il est possible qu'à ceux qui emploient bien le temps, la science, et l'expérience croissent avec la vie : mais la vivacité, la promptitude, la fermeté, et autres parties bien plus nôtres, plus importantes et plus essentielles, se fanissent et s'alanguissent (I, 57, p. 531 ; Villey, pp. 327-328 [a]).

Il semble, en effet, que ce régionalisme a été utilisé, car il rime par sa terminaison en *-issent* avec le verbe *s'alanguir*. D'ailleurs, il faut remarquer que Montaigne adopte la forme pronominale pour mieux rapprocher les deux verbes. Ces aspects formels mettent en valeur l'idée de l'affaiblissement contenue dans les deux verbes. De surcroît, le registre végétal, auquel appartient le terme *se fanir*, est également évoqué par le verbe antinomique *croître*. Ainsi, l'image végétale suggérée par les deux verbes souligne la structure antithétique de la phrase.

Montaigne se sert des procédés stylistiques afin de rendre l'expression plus vigoureuse et les régionalismes de sa région contribuent à leur réalisation. Pour illustrer notre propos, nous allons citer un autre passage, où l'auteur emploie le dialectalisme *bigle* :

Les mères ont raison de tancer leurs enfants, quand ils contrefont les borgnes, les boiteux et les bigles (II, 25, p. 1065 ; Villey, p. 689 [a], *bicles*).

Pour Voizard, « c'est un mot du dialecte saintongeais et du Limousin » qui signifie « celui qui louche » (1969 : 243). Le *Glossaire Saintongeais* confirme la diffusion du terme *bigle* en ce dialecte (1887 : 53) ainsi que le *FEW*, qui atteste également la variante *bicle* dans d'autres

parlers d'oïl et précisément en Bas Gâtinais, en Haut Maine et celle de *bikl* en Bas Maine (I, 380a). En ce qui concerne les dialectes d'oc, l'*Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc occidental* enregistre *bigle* (1993 : IV, 1163), et l'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne* donne la variante *biglé* dans le Gers, celle de *bisklé* dans le Lot-et-Garonne et celle de *biskloé* en Gironde (1968 : III, 613). A l'écrit, la forme *bigre* est attestée en 1336 et celle de *bigle* en 1471 (*TLF*, Godefroy 2002). Les dictionnaires témoignent de la large diffusion de ce terme : chez Robert Estienne *bigle*, Chez Cotgrave « bicle as bigle » et chez Ménage *bicle* « de obliquulus » (1549, 1611, 1694 : 1998). Rabelais emploie l'adjectif sous la forme de *bisclé* (*Tiers livre*, 20, p. 413). Il l'a probablement puisé dans son tourangeau ou dans le poitevin qu'il connaissait bien⁵³.

Le recours au régionalisme *bicle* et non à son équivalent français *louche*, permet de renforcer l'allitération en *b* des termes *borgnes* et *boiteux*. Cette dernière est expressive, car les trois termes présentent un certain rapport intérieur. En effet, la répétition de *b* traduit d'une façon sonore l'idée de difformité qu'expriment les trois adjectifs et produit ainsi un effet d'insistance. Ainsi, ici comme dans les cas précédents, les effets phoniques ne sont pas des ornements, mais contribuent à accentuer la pensée de l'auteur.

Après avoir analysé ces régionalismes, nous nous apercevons que le périgourdin, ou mieux les dialectes du sud-Ouest tant décriés par Montaigne, non seulement sont bien connus par l'auteur, mais l'emploi de leur termes a un rôle stylistique important. Ils servent ainsi à gagner de la force dans l'expression, en mettant en valeur le contenu aussi bien que la forme du texte montaignien, lui donnant ainsi plus de consistance.

⁵³ Le verbe *biscler* est attesté en tourangeau (Rougé 1931 : 279) et l'adjectif *bisclé* en poitevin (Poirier 1944 : 140).

III. L'éloge du gascon

1. *Le langage mâle et militaire*

Afin de mieux cerner l'attitude contradictoire de Montaigne à l'égard du périgourdin, il faut analyser le contexte du passage où l'auteur déprécie son dialecte natal. En effet, les adjectifs dépréciatifs qu'il emploie pour qualifier son périgourdin s'opposent à l'éloge qu'il fait du gascon :

Il y a bien au-dessus de nous, vers les montagnes, un Gascon, que je trouve singulièrement beau, sec, bref, signifiant, et à la vérité un langage mâle et militaire, plus qu'autre, que j'entende (II, 17, p. 986 ; Villey, p. 639 [a]).

La première dimension de comparaison est phonétique. Le gascon frappe par son consonantisme abondant et son vocalisme clair en s'opposant ainsi à la paresse articulatoire du périgourdin. Il ne s'agit pas de tout le gascon, mais d'«un gascon», très vraisemblablement l'armagnacais qui se trouve au centre du domaine gascon (Lafont 1968 : 102). Montaigne connaît cette région car, dans les *Essais*, l'auteur raconte l'histoire d'un paysan armagnacais, surnommé le Larron, qu'il rencontra lors d'une visite chez les membres de sa famille (III, 2, p. 1267).

Par ailleurs, les adjectifs appréciatifs que Montaigne utilise dans le passage cité nous montrent qu'il admire le gascon non seulement pour son énergie articulatoire, mais également pour son efficacité lexicale. Ainsi, la seconde dimension de comparaison avec le périgourdin se révèle stylistique. Si l'auteur prétend mal connaître son dialecte natal et cache sa dette envers lui, il admet ouvertement la présence des termes « du cru de Gascogne » dans sa langue (III, 5, p. 1371). Une telle position peut surprendre, car le gascon n'est pas le parler maternel de l'auteur. Pourtant, né dans le Périgord, il se sent Gascon et le dit explicitement : « Je suis Gascon » (II, 8, p. 616). De même, lors de son voyage à Lorette, il fait graver sur un *ex-voto* « Michael Montanus, Gallus Vasco », c'est-à-dire Français de Gascogne (*Journal de voyage* 1983 : 247). Nous voyons que, même s'il n'est pas Gascon de naissance, Montaigne se définit comme tel. Il s'est en quelque sorte naturalisé lui-même Gascon, par son amour qu'il porte à la Gascogne et à son dialecte. Il a d'ailleurs passé une grande partie de sa vie à Bordeaux et avait, dans les Landes, à Lahontan, de considérables intérêts (II, 37, p. 1216 ; Ricou 1968 : 18-22). En outre, il est considéré comme Gascon par ses contemporains. Etienne Pasquier le place par exemple parmi des écrivains qui sont des Gascons authentiques :

Eussiez-vous estimé que la Gascogne, qui est logée en un arrière-coin de la France, nous eust pu produire quatre plumes Françaises, telles que celles des seigneurs Monluc, Montaigne, Raimond et Bartas (*Oeuvres* 1723 : livre XVIII, lettre 2, f. 519).

Ce sont bien des « manières de parler de Gascogne » que Pasquier reproche à Montaigne (*Oeuvres* 1723 : livre XVIII, lettre 1, 518). Il est vrai qu'il existe une confusion de terminologie au XVI^e siècle, et pour les Parisiens, tous les habitants du Sud de la Loire sont des Gascons. Pierre de Garros en témoigne dans son avis *Au Lecteur des Psaumes* : « estans hors de noz païs, somes apelés d'un nom comun, Gascons » (cité par Lafont 1970 : 72). Cependant, même si à l'époque de Montaigne on assimile à la Gascogne une bonne partie des terres d'oc, l'auteur distingue nettement le périgourdin du gascon, et le passage cité où il oppose les deux dialectes nous le montre clairement.

Une telle prise de position en faveur du gascon peut s'expliquer par le fait que, tandis que le périgourdin n'a pas été cultivé depuis les troubadours, le gascon tend à se poser comme une langue renaissante, littérairement et politiquement promue. Montaigne vit effectivement à un moment où la vie littéraire gasconne entre en mouvement, dont le représentant le plus important est Pierre de Garros. Suite aux efforts de Jeanne d'Albret, qui a renforcé le sentiment d'unité politique et religieuse de la Navarre, on assiste à la renaissance du nationalisme gascon, et l'œuvre de Garros, un fonctionnaire protestant navarrais, en donne l'exemple. L'aspect fondamental de ce mouvement est que la nation gasconne se définit par sa langue. En prenant explicitement la défense du gascon, Garros n'en fixe pas les limites au béarnais officiel, mais songe à rassembler ses parlers dans une unité supérieure au dialectalisme :

Mais pour ce que nous auôs conformité de langage, noz nations sont appelées d'un même nom, pris du l'angage le plus excelêt. Car en cecy il faut qu'on nous donne les mains, et confesse que le langage spécialement apelé Gascon, naturel à nous du Béarn, de Comenge, d'Armagnac et autres, qui sommes enclos entre les mons Pyrénées et la Garone, est beau par-dessus les autres ses affins, et comme l'Attique entre les Grecz » (*Au lecteur* dans Lafont 1970 : 72).

Le sentiment de supériorité du gascon sur les dialectes occitans est un trait distinctif du militantisme gascon. Vingt-trois ans plus tard, en 1578, dans les *Dialogues des Nymphes* mettant en scène une nymphe gasconne à côté d'une nymphe française et latine, Du Bartas admet la prééminence du gascon même vis-à-vis de ces deux langues (Lafont 1968 : 102-103). De cette façon, le gascon s'affirme comme une langue d'une grande expressivité littéraire. Vivant à l'époque du mouvement de relance culturelle et littéraire, qui s'est

manifestée sur le plan linguistique, Montaigne exprime ce mouvement lui-même. Il est ainsi conduit à déprécier son périgourdin privé de conscience culturelle, et à surestimer le gascon, exalté par ces contemporains gascons dans un cadre nationaliste.

Après avoir éclairci la préférence du gascon au périgourdin, nous voudrions davantage nous pencher sur les caractéristiques que Montaigne donne au premier. Parmi les qualificatifs appréciatifs qu'il lui applique, l'auteur emploie ceux de « mâle et militaire ». D'ailleurs, dans un autre passage, fondamental pour ses considérations sur l'écriture des *Essais*, où Montaigne déclare « que le gascon y arrive si le français n'y peut aller », l'écrivain se sert également du registre de guerre, en caractérisant son style préféré comme « soldatesque » (I, 25, p. 265 ; Villey, p. 172 [a]). Cet adjectif est une création de Montaigne sur le patron de l'italien *soldatesco* (TLF). Il recourt à ce néologisme afin de souligner par la rime en *-esque* l'opposition avec les adjectifs *pédentesque*, *fratesque* et *plaideresque*, qui définit le style, condamné par lui. Or, l'épithète *soldatesque* est reprise par Etienne Pasquier pour qualifier l'écriture de Monluc, écrivain et capitaine gascon :

Vous trouverez dedans ses *Commentaires* un style soldatesque, entremêlé du langage de Gascogne, de laquelle il estoit extrait, chose non à luy malséante, pour estre le gascon naturellement soldat (*Oeuvres* 1723 : livre XVIII, lettre 2, f. 519).

Si Pasquier reproche ses gasconismes à Montaigne, il ne les trouve pas inconvenants chez Monluc, car dans le dernier cas il s'agit d'un écrivain-soldat. Ainsi, pour Montaigne aussi bien que pour Pasquier, le gascon « sec, puissant et pertinent » (II, 17, p. 986) est avant tout un langage militaire. Ce parallélisme entre le domaine linguistique et celui de la guerre est également perçu par d'autres contemporains, notamment le Gascon Pierre de Garros. Pour lui, l'apologie du gascon accompagne l'apologie ethnique, qui consiste dans l'exaltation des armes gasconnes :

Perqe om preziqe d'atqe en atqe / La gent, la bera parladora, / Com en armas es vencedora (« Pour qu'on prêche d'âge en âge / à la nation son beau parler / où comme par les armes elle est victorieuse », traduction de Lafont 1970 : 78).

Ce lien intime entre la grandeur de la langue et la grandeur militaire doit être fortement senti par les gascons, d'autant plus que la Renaissance gasconne est contemporaine à l'ascension militaire des « cadets de Gascogne » qui, avant d'envahir Paris à la suite d'Henri IV, sillonnent l'Aquitaine pendant les guerres civiles. Il s'agit dans les deux camps d'une guerre gasconne, et il existe un langage gascon de la guerre (Garavini 1995 : 52). Le

rapprochement entre le registre linguistique et celui de la guerre ne doit donc pas surprendre chez Montaigne, car les *Essais* se placent au moment où l'ethnotype gascon, illustré par l'exemple de Monluc, s'impose comme un style de vie, enveloppé dans un style de langage (Lafont 1968 : 16). Ainsi, Pasquier souligne ce parallélisme à propos de Monluc :

Paraventure serons-nous bien empescez de juger auquel des deux il excella le plus, ou au bien faire, ou au bien escrire, l'un et l'autre provenants en luy d'un mesme fonds et estoc de son nature (*Œuvres* 1723 : livre XVIII, lettre 2, f. 519).

En passant de l'analyse des affirmations esthétiques de l'auteur à celle de l'application pratique, nous nous apercevons que les emprunts au gascon sont peu nombreux, mais appartiennent pour la plupart à la langue technique militaire. Il faut ajouter que les termes considérés ici comme gascons ne sont pas tous spécifiques à ce dialecte, mais sont communs à la majorité des parlers d'oc. De fait, le lexique gascon est dans son ensemble en général à peu près le même que celui de tout le gallo-roman méridional. C'est uniquement des noms de plantes, d'animaux, des noms désignant la configuration du terrain et appartenant à la terminologie pastorale, qui font exception et se présentent comme des vestiges probables d'un vieux fonds aquitano-pyrénéen (Bec 1970 : 515).

En ce qui concerne les régionalismes chez Montaigne, ces derniers sont diffusés dans plusieurs dialectes d'oc. Cependant, nous nous permettons de parler des gasconismes et non des occitanismes, car l'auteur considère probablement ces termes comme gascons en tant qu'ils appartiennent à un illustre dialecte littérairement promu par Garros et Du Bartas. D'ailleurs, la connaissance du gascon par Montaigne n'est pas uniquement littéraire. Il l'a très probablement entendu dans la bouche des soldats de guerres civiles, et en particulier dans celle de Monluc. Même si les *Commentaires* ne sont publiés qu'en 1592, la date à laquelle Montaigne meurt, il connaît personnellement l'écrivain-capitaine, comme en témoigne les *Essais* (II, 8, pp. 626-627). On pourrait donc prendre les adjectifs « mâle et militaire », qui qualifient le gascon, au pied de la lettre, d'autant plus que les termes empruntés à ce dialecte concernent le domaine de la guerre.

Ainsi, nous pouvons signaler comme gascon le substantif *goujat*⁵⁴, même s'il est répandu en provençal et en languedocien. En particulier, le *FEW* atteste le terme en Ariège sous la forme de *gužat* signifiant « fils », la variante *gougeat* à Foix, celle de *gouyat* à La Reole, en Gironde, celle de *gouyá* à Monségur, dans les Landes, la forme *goujon* en béarnais

⁵⁴ Mara atteste en gascon le terme *gojat* au sens de « jeune homme » (1994 : 95). De même, Moucaul donne la graphie *goujat*, « garçon » (1863 : 64). L'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne* enregistre *gujat*, signifiant « adolescent » (1968 : III, 566) et *gujat, guyat* au sens de « jeune homme » (1968 : III, 851).

et également celle de *gouyat*⁵⁵ au sens de « garçon ». D'ailleurs, au dernier sens, le substantif *gouiat* est attesté à Teste de Buch, en Gironde, sous la forme de *guyat* dans les Landes et sous celle de *goutjat* en Ariège. Le dictionnaire donne aussi la variante *gojat* en ancien périgourdin au sens de « jeune homme », et en ancien provençal au sens de « valet », celle de *goujat* en languedocien signifiant « garçon », et celle de *goujar* signifiant « aide berger, jeune garçon qui garde les cochons » (IV, 190b-191a). En français, le terme *goujat* est attesté au sens de « valet d'armée » à partir du XV^e siècle (*TLF, Dictionnaire du Moyen Français*, Godefroy 2002 et Nicot 1998). C'est dans ce sens militaire que Montaigne l'emploie dans les *Essais* :

En celles-là (les apparences externes) combien avons nous de goujats compagnons de notre gloire? (II, 16, 966 ; Villey, I, 626, éd. de 1582).

En analysant l'utilisation du substantif *goujat*, nous nous apercevons du changement de sens qu'il a subi en passant des dialectes d'oc dans le français moderne. L'étymologiste toulousain Caseneuve signale que, comme en français, le terme *garçon* signifiant « jeune homme » a été pris pour *valet*, ainsi *goujat* en languedocien et en provençal a aussi été pris pour *valet*, tandis qu'il a gardé le sens de « garçon, fils, jeune homme » en gascon et en béarnais. De cette évolution sémantique résulterait l'acception militaire du terme en français, les valets des gens de guerre recevant l'appellation de *goujats* (dans Couture 1864 : 28-29). Cependant, nous pouvons supposer que ce sont les Gascons qui ont importé ce terme en français. La Gascogne a été avant tout une terre de soldats, honorés pour leur courage. C'est au XV^e siècle que commence à se faire sentir l'influence gasconne, c'est-à-dire le mélange des formes gasconnes et françaises dans le langage des militaires (Lanusse 1893 : 12). Ainsi, l'infanterie de l'armée française, étant principalement recrutée en Gascogne (Lanusse 1893 : 337) et le terme de *goujat* étant familier aux soldats gascons, a été probablement apporté par eux, même s'il était en usage dans d'autres dialectes d'oc. D'ailleurs, Montaigne semble parler de la guerre civile de son temps, « compagnons de notre gloire », une guerre gasconne dans les deux camps, celui de Monluc et celui d'Henri de Navarre (Lafont 1968 : 15). L'emploi de ce terme militaire met également en valeur la bravoure des simples soldats par l'allitération en *g* dans *goujat* et *gloire*.

Cadet est aussi un régionalisme qui a été introduit dans la langue française au XV^e siècle et qui a aussi subi une évolution sémantique. À la différence de *goujat*, c'est un terme strictement gascon. Il correspond aux formes gasconnes et béarnaises *capdet*, *capdeg*, *caddet*

⁵⁵ Cette variante est attestée en béarnais également par Lespy (1970 : 340)

qui désignent « chef, capitaine », et reçoit en français les sens de « gentilhomme qui servait comme soldat pour apprendre son métier », et celui de « qui vient après un autre frère, par ordre de naissance » (*TLF* ; *FEW*, II/1a ; Lespy 1970 : 148 ; Godefroy 2002 ; Nicot, Cotgrave 1998). Les capitaines gascons venus servir dans les armées françaises au XV^e siècle sous Charles VI et Charles VII étaient en effet des enfants puînés de familles nobles, d'où les sens de « puîné » d'une famille noble, puis de « puîné » en général (*TLF*, Darmesteter 1964 : 325). Cette dernière acception du terme est celle des *Essais*. Montaigne emploie ce gasconisme trois fois (II, 17, p. 996, Villey, p. 646 [b] ; III, 6, p. 1413, Villey, p. 902 [b] ; I, 46, p. 451, Villey, p. 278 [a]). Il faut souligner que chez lui, la graphie *cabdet* garde le souvenir du gascon *cabdèth*, mieux que la francisation qui a réussi en *cadet* (Lafont : 1968 : 103, n. 14). Lanusse signale que dans le terme gascon dérivé du latin *capitellum*, le groupe initial *ca* se maintient, tandis que le *p* dans le groupe *p't*, subsiste d'abord, d'où *capdet*, et ensuite se transforme en *b*, *cabdet* (1893 : 49-50 et Lafont 1968 : 14, n. 6, la transformation de *p* en *d* dans *caddet*).

Si l'influence gasconne se fait déjà sentir au XV^e siècle, elle s'accroît au XVI^e siècle avec les guerres d'Italie. Étant donné que les soldats gascons se trouvent mêlés aux Français dans les mêmes armées, leur dialecte agit sur la langue française et lui fournit donc des termes spécifiques au domaine de la guerre (Lanusse 1983 : 10-13). Ainsi, nous trouvons le témoignage de cette influence gasconne sur la langue technique militaire dans le substantif *pistolade* employé par Montaigne :

Et pour lui avoir donné d'une pistolade en la tête, estimons-nous qu'il s'en repente? (II, 27, p. 1072 ; Villey, p. 694 [a]).

Le terme *pistolade*, attesté pour la première fois en français en 1559 chez de Rabutin et d'Aubigné, signifie « coup de pistole ou de pistolet » (Godefroy 2002). Il est formé de *pistole*, « petite arquebuse employée par la cavalerie », et le suffixe *-ade*. Le substantif *pistole* est également introduit en français au XVI^e siècle (en 1544 chez Du Bellay) et est un emprunt à l'allemand *pistole*, lui-même emprunté au tchèque *píšť'ala* « sifflet, flûte », puis « espèce d'arme portative » (*TLF*). Or, le suffixe *-ade* est emprunté à diverses langues méridionales : l'espagnol *-ada*, le provençal *-ado*, l'italien *-ata*, mais l'italien et l'espagnol *pistola* viennent eux-mêmes du français *pistole* (Rey 1994 : II, 2752).

En ce qui concerne les dialectes d'oc, le *FEW* atteste en béarnais la variante *pistouletade* au sens de « coup de pistolet », et son dérivé *pistouletáyre* signifiant « celui qui tire des coups de pistolet », et la forme *pistoulado* au sens de rabat « au jeu de quilles » à Toulouse (XVI, 624b-625a). Par conséquent, *pistolade* est vraisemblablement un emprunt au

béarnais, dont le terme a le même sens et la forme très proche du mot français. *Pistouletade* est un dérivé de *pistolet* et non de *pistole*, mais étant donné que *pistolade* désigne un coup de pistolet plutôt qu'un coup de pistole (*FEW, ibid.*, Godefroy, *ibid.*), la variante béarnaise est étymologiquement plus correcte. La forme française témoigne probablement d'une confusion entre les termes *pistole* et *pistolet*, tandis que le mot béarnais, étant un terme technique militaire, est plus précis.

Un autre emprunt à la langue de la guerre est constitué par le substantif *strette* que Montaigne emploie cette fois métaphoriquement :

A la première strette que lui donne la goutte, il a beau être Sire et Majesté [...] perd-il pas le souvenir de ses palais et de ses grandeurs? (I, 42, p. 431 ; Villey, p. 263[a], aussi la graphie *estrette* dans le *Corpus de Montaigne*, éd. de 1580).

Dans ce passage le mot *strette* désigne une douleur vive, un élancement causé par le rhumatisme. L'emploi figuré du terme est également attesté chez Brantôme, où il indique une situation difficile :

Lorsque le roy d'aujourd'huy fut en telle estrette et dans Dieppe, que M. du Mayne avec quarante mil hommes le tenoit assiégé et serré comme dans un sac (*Dames* dans Huguet).

Littéralement, *strette* signifie « attaque impétueuse » (Lanusse 1983 : 329). Au sens propre, le substantif est attesté pour la première fois en français en 1536 sous la forme d'*estraicte* chez Collerye, et sous celle de *strette* en 1559 chez de Rabutin (*TLF*). Le dictionnaire considère le terme comme un emprunt à l'italien *stretta*, signifiant « lieu étroit, action de serrer, resserrer, étreindre » et « attaque, combat », attesté en italien depuis le XIV^e siècle⁵⁶. Pour Voizard et Darmesteter, il s'agit également d'un italianisme (1969 : 229 ; 1964 : 2085). Lanusse estime que les Gascons furent pour beaucoup dans l'adaptation des termes italiens. Un nombre considérable servait dans les armées pendant les guerres d'Italie. Tandis que les italianismes sonnaient étrangement aux oreilles des Français du Centre et du Nord, ils étaient familiers aux Gascons, car ils se retrouvent pour la plupart dans leur dialecte (1893 : 214-215).

Ainsi, le *FEW* enregistre en béarnais la variante *estréte* au sens d'« étreinte » et celle de *estrèyte*, signifiant « secousse, tremblement bref, mouvement vif par la peur, la surprise, le

⁵⁶ Battaglia atteste en italien le terme *stretta* au sens de « attacco » chez Pulci, au XV^e siècle. Il donne également le sens figuré de « dolore fisico acutissimo », proche de celui employé par Montaigne, attesté chez Matteo Maria Boiardo dans le *Canzoniere* de 1499. Il donne également le sens de « attacco di malattia » chez Annibale Caro (1507-1566) dans les *Lettere familiari*. Il enregistre aussi l'expression *dare una stretta* au sens de « infliggere una grave sconfitta » chez Pulci, au XV^e siècle (2000 : XX, 336-337).

saisissement ». Il atteste aussi en béarnais l'expression *da l'estrèyte* « surprendre, occasionner un saisissement de peur » (Lespy 1970 : 295), et en ancien gascon celle de *dar l'estreta* « donner les étrivières » chez Garros, en 1567. En outre, le dictionnaire donne en béarnais l'expression *da las estrètes* au même sens et aussi comme terme de jeux d'enfants, signifiant « faire subir à celui qui a perdu une sorte de punition corporelle » (XII, 299b). L'adaptation de l'expression gasconne en français se trouve chez Monluc et chez Henri IV :

Chiapin Vitel est venu [...] pour advictailler les frontières, tellement que je me doute fort qu'il nous baillera une estrette ung de ces jours (Monluc, *Lettres*, 31). - Je craignois que ces gens, qui font tant de mauvais, se feussent avancés pour vous donner une estroite (Monluc, *Lettres*, 215 dans Huguot). - Nous avons résolu de partir demain matin et nous trouver au rendez-vous [...] et là, avec les arquebusiers à cheval, essayer de donner quelque estrette aux ennemis (Henri IV, *Recueil de Lettres missives* dans Lanusse 1983 : 329).

Même si la langue française doit le terme *strette* ou *estrette* à l'italien, il nous paraît donc logique de supposer que Monluc et Henri IV, Gascons authentiques, et Montaigne, qui s'est naturalisé Gascon, l'ont emprunté au gascon. D'ailleurs le dialecte possède non seulement le substantif *estreyte*, mais aussi l'expression figée *da estreyte*, traduite par eux en français par *donner estrette*.

De cette façon, notre auteur a recours à la langue technique, dont se servent comme leurs chefs les soldats gascons des troupes de Monluc aussi bien que ceux des troupes d'Henri de Navarre. Il introduit ainsi le « parler soldatesque » tant admiré dans les *Essais* pour animer son style. En particulier, l'écrivain utilise le gasconisme militaire *strette* à des fins expressives afin de mettre en relief la violence de la douleur, causée par la goutte. Il faut donc souligner qu'il ne s'agit pas d'une simple reprise de l'expression, mais de son emploi figuré. Ce fait montre la façon qu'a l'auteur de plier le dialecte à sa guise et témoigne donc de l'originalité de son style.

Montaigne se sert également du registre militaire dans l'exemple suivant :

J'ai autrefois employé à la nécessité et presse du combat des revirades qui ont fait faucée outre mon dessein et mon espérance (III, 8, p. 1465 ; Villey, p. 936 [b]).

Le substantif *revirade* est attesté pour la première fois en français dans ce passage (TLF). Il dérive du verbe *revirer*, déjà attesté en ancien et moyen français au sens de « craindre qn ou qch ; éviter qn ou qch par crainte, tourner » (FEW, XIV, 390b ; *Dictionnaire du Moyen Français*). Lanusse considère *revirade* comme un gasconisme (1893 : 361). En effet, Lespy atteste en béarnais le verbe *rebira* au sens de « retourner » (1970 : 222). De même, Maucoul

enregistre le verbe en gascon et donne également le substantif *rebirado*, signifiant « repartie, habilité, détour, ressource de langage, ruse » (1863 : 104). Le *FEW* atteste en provençal le verbe *revira* au sens de « retourner, retrousser, se retourner ; se défendre, riposter », en limousin *se revirar*, signifiant « se défendre contre qui nous attaque », en bas limousin *revirá* au sens de « tourner dans un autre sens ; répondre vivement à qqn », en gascon, à Agen *rebirá*, « tourner, détourner, rebrousser chemin », dans le Gers *arrebirá*, « tourner (la tête) », en béarnais *arrebirá*, « retourner » et *rebirá*, « recourber » (XIV, 391a). En ce qui concerne la forme substantifiée, le dictionnaire enregistre en bas limousin la variante *reviro* au sens de « réponse, répartie », en saintongeais l'expression *revire de main* désignant une gifle, en gascon à Agen, les formes *rebirat* et *rebirado*, signifiant « détour d'un chemin », et l'expression *rebirat de ma* au sens de « coup d'arrière-main » (XIV, 391a-b). Pareillement, l'*Atlas linguistique et ethnologique de la Gascogne*, dans la carte sur « coup, forte gifle », signale que les expressions où entre *rebirar* désignent surtout « coup donné avec le revers de la main », par exemple *arebira ma* dans les Hautes-Pyrénées et *arebira bras* dans le Gers (1966 : IV, 1285).

Après avoir analysé les correspondances occitanes du verbe *revirer* et du substantif *revirade* en français, nous nous apercevons que ces termes ont des acceptions différentes. Quant à l'usage que fait Montaigne de *revirade*, il semble qu'il exploite son sens propre et son sens figuré. Le sens de « coup de revers » renforce l'image du combat, dont il se sert pour parler de la conversation. Elle est créée par les termes comme *combat*, *combattre*, *coup*, *poignard* (III, 8, p. 1464-1465). Parallèlement, l'auteur utilise le sens métaphorique de « réplique, riposte » du substantif *revirade* qui convient au sujet du passage. Cette acception, comme nous l'avons vu, est commune au substantif gascon *rebirado*, au verbe *revirá* et au substantif *reviro* en bas limousin. En ce qui concerne le sens technique du terme, ce sont les expressions gasconnes *arebira bras*, *arebira ma* et *rebirat de ma* (les consonnes finales se prononcent en gascon, Nègre 1973 : 239) qui ont dû être à l'origine du terme *revirade*, que Montaigne a voulu adapter au verbe français *revirer*, en remplaçant le *b* par le *v* et en ajoutant le suffixe occitan *-ade*. Il faut remarquer que le *v* devient *b* en gascon et en languedocien, en opposant ses dialectes aux parlers nord-occitans, au provençal et aux dialectes d'oïl (Nègre, *ibid.*, Lanusse 1983 : 88, 265). D'ailleurs, Montaigne est conscient de cette variation phonique en gascon, comme en témoigne le passage sur la sentence *aut vivat/aut bibat* (II, 12, p. 773 ; Villey, p. 496 [c]).

Par conséquent, le recours à ce gasconisme permet à Montaigne d'éviter les abstractions dans lesquelles il risquerait de tomber en traitant le sujet de la conversation. En se

servant du registre du combat, il concrétise ainsi son discours. La langue de guerre des soldats gascons se révèle être un terrain fertile pour son écriture. De cette façon, quand il conseille de puiser dans le *jargon de notre guerre* pour enrichir la langue et la rendre plus expressive (III, 5, p. 1369), il pense probablement au français « gasconisé » des militaires.

En effet, la langue technique militaire se présente comme un fonds lexical abondant et donc comme une source de métaphores que Montaigne met au service de sa prose. Cette « transplantation » d'un domaine à l'autre « amande et fortifie les formes de parler » (*ibid.*), mais elle peut également poser des problèmes de compréhension au lecteur. Ainsi, l'expression *crier bihore* dans le passage suivant a été interprété de deux façons différentes :

L'ordre qui pourvoit aux puces et aux taupes pourvoit aussi aux hommes, qui ont la patience pareille, à se laisser gouverner, que les puces et les taupes. Nous avons beau crier bihore : c'est bien pour nous enrouer, mais non pour l'avancer (II, 37, p. 1196 ; Villey, p. 767 [c]).

Dans les éditions de Jean Céard et de Pierre Villey, l'expression est traduite par « cri du charretier pour faire avancer les chevaux » (note 1, note 13). De même, Huguet donne la définition suivante : « exclamation gasconne pour faire marcher les chevaux » (2004). Pour Voizard, il s'agit aussi d'un « terme dont se servent les charretiers pour hâter leurs chevaux » (1969 : 243). Cette interprétation de l'expression chez Montaigne se trouve également dans le dictionnaire de Trévoux, qui cite aussi un passage tiré des *Réglemens sur les scellés et inventaires*, où *bihores* signifie « cri, réclamation », proche de la clameur *haro*, qui se dit en matière civile aussi bien qu'en matière criminelle (1771 : I, 901). D'ailleurs, Trévoux signale qu'il a pris la définition de *bihore* chez Montaigne dans Cotgrave, où on trouve effectivement l'interprétation suivante : « a word or voice wherewich French carters hasten on their horses » (1611 : 1998). Cependant, l'*Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne* ne confirme pas cette définition, car le terme ne figure pas dans la liste des ordres donnés aux chevaux et aux bœufs (1967 : II, 465, 470).

De son côté, le *FEW* enregistre en 1451 l'expression *crier bihore* au sens de « crier pour faire avancer les chevaux ». Pourtant, c'est la seule attestation dans ce sens. Le dictionnaire donne d'autres nombreuses variantes, mais elles ont toutes une acception différente. En particulier, il enregistre à Toulouse, vers 1280, la forme *via! fora!*, signifiant « cri par lequel ceux qui ont vu commettre un crime appellent le peuple pour poursuivre le criminel », en ancien béarnais celle de *biafore* en XIII^e siècle et celle de *biahores* en 1583 dans le même sens. Le *FEW* donne aussi la forme toulousaine *crida a mort biaforo*, signifiant « crier aux alarmes », en gascon celle de *biafôro*, « au meurtre », à Agen celle de *biahoro*

dans le même sens et celle de *biahourè*, signifiant « vacarme, tumulte » dans le Gers. En outre, le dictionnaire atteste la variante *biahora* qui désigne « vacarme, longue suite de cris » à Ferrère et « tapage » à Arrens, il donne aussi la graphie de *biahore* qui signifie « cri d'alarme pour appeler au secours ; tumulte ; homme bruyant, blagueur » à Lavedan et « cri de détresse » à Béarn (XIV, 377b).

Par ailleurs, pour Lespy les termes *biahore* et *biaffore* en béarnais désignent aussi « grand cri, cri d'alarme, appel au secours, cri de détresse » (1970 : 105), et pour Moucaul, l'adverbe gascon *biahorò* a le sens proche de « cri allons dehors » et le substantif *biahourè* celui de « vacarme, tapage, tumulte » (1863 : 19). Brunot suit également cette interprétation et traduit l'expression chez Montaigne par « crier au secours » (1947 : 179). Quant à Robert Lafont, il spécifie que le terme *bihore* est un emprunt fait par Montaigne au parler gascon des soldats des troupes de Monluc et d'Henri de Navarre, car c'est un cri des assiégés qui font une sortie (1970 : 198). De plus, il signale que l'évolution phonétique de *forà* en *horà* est caractéristique du sud de la Garonne (1968 : 15).

Nous voyons donc qu'il y a deux interprétations très différentes de l'expression *crier bihore* chez Montaigne. La première est univoque, tandis que la deuxième - les variantes attestées par le *FEW* nous le montrent bien - présente des nuances de sens. Étymologiquement, *bihore* remonte à *via fora* et désigne donc un cri qui invite à sortir. Les diverses acceptions du terme indiquent toutes une situation de détresse ou de danger. Le sens de « tapage, vacarme » semble être un sens dérivé. En ce qui concerne l'emploi militaire spécifique, nous ne disposons pas de sources à part le témoignage de Lafont, mais il nous paraît bien possible. En tout cas, chez Montaigne, l'expression signifie vraisemblablement « crier au secours » et non « crier pour faire avancer les chevaux », même si l'emploi du mot *ordre* a pu faire penser à un probable jeu de mots sur l'ordre donné aux chevaux.

Le sens de l'appel au secours convient mieux au contexte, où l'auteur condamne l'attitude de certains malades qui demandent à la médecine de les secourir, « la drogue est un secours infiable » (II, 37, p. 1195). En revanche, Montaigne invite à suivre l'ordre naturel des choses et à ne pas l'altérer par les purgations, car les remèdes font aussi mal que la maladie elle-même, en troublant l'équilibre intérieur. Ainsi, la *crainte* et le *désespoir*, dont l'auteur parle juste après, sont illustrés par l'image de la personne qui appelle au secours, mais une telle attitude ne fait que « dégoûter et retarder l'ordre », la personne *s'enroue* en criant, mais ne peut pas accélérer la guérison.

L'analyse des gasconismes appartenant au registre de la guerre nous permet ainsi de constater que la définition que Montaigne donne du gascon, en le qualifiant comme « langage

mâle et militaire », correspond à une réalité bien précise. Derrière l'opinion linguistique de l'auteur, il y a l'ethnotype du capitaine gascon, personnifié par Monluc (Lafont 1970 : 198). Montaigne vit à l'époque où la gloire des armes gasconnes est étroitement liée à la gloire littéraire du dialecte. La conscience nationale suscite et condense un sentiment d'identité linguistique. Ce contexte historique et culturel explique bien l'éloge que fait l'auteur du gascon au détriment du périgourdin, un parler inculte. Cependant, le gascon n'est pas le dialecte natal de l'auteur, comme l'est le périgourdin et en fin de compte il écrit en français, même s'il lui reproche des faiblesses. Ce malaise linguistique et cette instabilité profonde contribuent toutefois à la création d'un langage personnel. Afin de mieux cerner ses idées, Montaigne « crochète et furète », comme Horace, « tout le magasin des mots et des figures pour se représenter » (III, 5, p. 1367 ; Villey, p. 873 [b]). Finalement, c'est à cette variété de sources lexicales que l'auteur doit l'unicité de son style.

2. Le gascon signifiant

Afin de pouvoir définir le rôle des gasconismes dans les *Essais*, nous devons non seulement considérer le rapport antithétique entre le gascon et le périgourdin, mais également l'opposition du premier au français. Dans le passage concernant les deux dialectes, Montaigne ajoute sur l'exemplaire de Bordeaux la remarque suivante sur le gascon :

Autant nerveux, puissant et pertinent, comme le Français est gracieux, délicat et abondant (II, 17, p. 986 ; Villey, p. 639 [c]).

Il est significatif que, dans la phrase qui suit cette citation, l'auteur regrette de ne plus pouvoir parler couramment le latin. En effet, dans le champ sémantique dont se sert l'auteur pour définir les langues en sa disposition, il existe une concordance nette entre les attributs du latin et du gascon, définis tous les deux positivement par rapport au français. Les adjectifs qu'il utilise pour qualifier ces trois langues sont dans ce sens révélateurs. Ainsi, au latin de Lucrèce et de Virgile Montaigne attribue « une **vigueur** naturelle et constante » (III, 5, p. 1367 ; Villey, p. 873 [c]) qui manque, en revanche, au français :

[c] Je le trouve suffisamment abondant, mais non pas [c] maniant et [b] **vigoureux** suffisamment : Il succombe ordinairement à une puissante conception. Si vous allez tendu, vous sentez souvent qu'il languit sous vous, et fléchit : et qu'à son défaut le Latin se présente au secours (III, 5, p. 1369 ; Villey, p. 874) [...]

Si le français « succombe ordinairement à une puissante conception », le gascon est qualifié de « puissant », et donc capable de supporter comme le latin le poids des idées profondes. D'ailleurs, le rapprochement de ces deux dernières langues est souligné par l'adjectif « nerveux » qui sert à définir le gascon aussi bien que le style de Virgile et de Lucrèce :

Ce n'est pas une éloquence molle, et seulement sans offense : elle est nerveuse et solide (III, 5, p. 1367 ; Villey, p. 873 [b]).

Non seulement Montaigne emploie la même épithète afin de caractériser le latin et le gascon et pour mettre ainsi en relief leur force en opposition à la faiblesse du français, mais ce qualificatif sert également à définir le style préféré de l'auteur :

[a] Le parler que j'aime, c'est un parler [...] succulent et nerveux, court et serré, [c] non tant délicat et peigné, comme véhément et brusque (I, 25, p. 265 ; Villey, 26, p. 171).

Ainsi le parler « nerveux [...] véhément et brusque » qui fait penser au latin et au gascon est valorisé par l'auteur au détriment du parler délicat et peigné, qui renvoie au français, précisément qualifié ailleurs par « délicat » (II, 17, p. 986).

Cependant, Montaigne écrit en français et est très réservé dans l'emploi des gasconismes. Nous ne trouvons pas dans les *Essais* l'abondance dialectale des romans de Rabelais. Cela s'explique par le fait que pour Rabelais le mot a une valeur en soi, alors que pour Montaigne il est au service de la pensée :

[...] c'est aux paroles à servir et à suivre, et que le Gascon y arrive, si le François n'y peut aller. Je veux que les choses surmontent, et qu'elles remplissent de façon l'imagination de celui qui écoute, qu'il n'ait aucune souvenance des mots (I, 25, p. 265 ; Villey, 26, p. 171 [a]).

Ainsi, Montaigne a uniquement recours aux dialectalismes lorsqu'il en a besoin pour mieux cerner ses idées. Cette exigence de sens est importante pour Montaigne à tel point que, s'il appelle au secours un « mot du cru de Gascogne », c'est parce que le gascon est *signifiant* (II, 17, p. 986 ; Villey, p. 639 [a]). Par cette plénitude sémantique, le gascon rejoint alors le latin :

[b] Quand je vois ces braves formes de s'expliquer, si vives, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser. C'est la gaillardise de l'imagination, qui élève et enfle les paroles [...]. Plutarque dit, qu'il vit le langage latin par les choses [...]. [c] Elles [les paroles] signifient plus qu'elle ne disent (III, 5, pp. 1367-1368 ; Villey, p. 873).

Les réflexions que nous venons d'évoquer, comme beaucoup d'autres disséminées dans les *Essais*, prouvent l'attention constante de l'auteur aux problèmes de l'expression littéraire. De cette façon, la déclaration de ne vouloir laisser au lecteur « aucune souvenance des mots », mais uniquement « des choses », est bien loin de manifester un manque d'intérêt vis-à-vis du langage. En revanche, elle exprime l'inéluctable exigence d'une relation aussi satisfaisante que possible entre le mot et l'intention. Le cheminement vers le « parler succulent et nerveux », dont le modèle idéal est le latin et le gascon, passe par l'emploi des termes plus précis, de figures plus efficaces, immergés dans la matérialité du réel. La consistance de la langue est donc atteinte par le recours aux gasconismes, « puissants et pertinents ».

Pour illustrer notre propos, nous allons analyser l'emploi du terme *harpade*, dans le passage qui précède immédiatement celui que nous avons étudié en raison de la présence de l'expression *crier bihore* :

Les violentes harpades de la drogue et du mal sont toujo *pistolade* urs à notre perte, puisque la querelle se démêle chez nous, et que la drogue est un secours infiable : de sa nature ennemi à notre santé, et qui n'a accès en notre état que par le trouble (II, 37, p. 1195 ; Villey, p. 767 [c]).

Comme l'indique le suffixe en *-ade*, le terme *harpade* est un emprunt aux dialectes occitans. Pour Garavini et Lanusse, il s'agit d'un gasconisme (1966 : 1539 ; 1983 : 338). En effet, le dernier cite Lespy qui atteste en béarnais le substantif *arpade* désignant « coup de griffe » et « autant que les griffes peuvent saisir ; ce que la main peut saisir vivement d'un coup » (1970 : 46). De même, Mora enregistre en gascon la variante *harpat*, au sens de « brassée » (1994 : 101), et Moucaul donne la graphie *arpat*, signifiant « poignée, certaine quantité » (1863 : 10). D'ailleurs, il atteste en gascon les variantes *arpo* et *urpo* au sens d'« ongle, griffe » (*ibid.*, 116). De son côté, le *FEW* donne en ancien provençal la forme *arpa* désignant « griffe d'un animal », et en moyen français celle de *harpe* signifiant « griffe d'un chien », attestée pour la première fois dans le dictionnaire de Robert Estienne (1549 : 1998). Le *TLF* fait effectivement dériver le terme français du provençal et ajoute que *arpa* est issu du latin *harpe* « faucille ; sorte d'oiseau de proie », mais en domaine d'oïl, il s'est complètement confondu avec la famille de *harpe*. La présence du *h-* est ainsi due à la famille de *harper* « saisir », attesté depuis 1376 et probablement dérivé d'un verbe germanique *harpan* « saisir ». Avec la forme provençale de *arpa*, le *FEW* fournit également les graphies telles que *harpo* « griffe » à Marseille, *arpo* dans le même sens à Toulouse et en Bas Limousin, *arpe* « griffe des oiseaux » en béarnais, *arpo* « ongle » dans le Gers, *arpas* « les 2 mains » à Ferrère. Il faut donc souligner que le terme béarnais garde le souvenir du sens du mot latin.

En ce qui concerne la forme *harpade*, le dictionnaire l'atteste chez Cotgrave au sens de « coup de griffe », que le dernier a probablement déduit du texte de Montaigne (IV, 385b). En outre, le *FEW* donne dans le même sens le correspondant *harpado* en provençal, celui de *arpado* en languedocien à Castres, et celui de *arpade* et *arpat* en béarnais. De plus, il atteste la variante *arpada* désignant « contenu de la main fermée » en ancien provençal, celle de *arpat* en gascon, dans le Gers et celle de *arpatx* à Ferrère (*ibid.*). Nonobstant la diffusion du terme en languedocien et provençal, nous pouvons supposer que c'est au gascon tant admiré que Montaigne a emprunté *harpade*, en le rapprochant par l'ajout du *h* du terme *harpe*, déjà en usage en français. De fait, il s'agit de la première attestation du mot en français. Montaigne aurait donc puisé ce terme dans son dialecte d'élection.

L'emploi de *harpade* n'est pas fortuit, mais contribue à renforcer l'expressivité du style. L'auteur aurait pu se limiter par l'usage du mot français *lutte* afin de décrire le trouble que les remèdes provoquent dans l'organisme humain. Cependant, il a choisi le

terme *harpade*, car non seulement celui-ci appartient au registre du combat, mais par son sens spécifique de « coup de griffe », évoque dans l'imagination du lecteur une image visuelle précise. En outre, il transmet l'idée de forte douleur, causée par une griffade. D'ailleurs, le sens étymologique du terme, gardé par la forme *arpe* en béarnais, renvoie à un oiseau de proie et contient donc les connotations de rapacité et de violence. De cette façon, l'emploi du terme *harpade* dans ce passage sert à augmenter la densité sémantique de l'écriture.

Comme *harpade*, le régionalisme *escarbillat* a une fonction précise dans les *Essais*. C'est un gasconisme pour Garavini et Lanusse (1966 : 1539 ; 1893 : 321-322). Ce dernier cite Lespy qui atteste en béarnais le verbe *escarrabelha* au sens de « rendre éveillé, gai, vif » (1970 : 270), et ajoute la forme pronominale du même verbe, signifiant « s'éveiller, se dégourdir, prendre de la vivacité, devenir alerte, gai » aussi bien que l'adjectif *escarrabelhat* « éveillé, vif, alerte, gai » (*Supplément du dictionnaire béarnais* 1970 : 389). De même, Moucaul et Mora donnent en gascon les adjectifs *escarrabilhat*, *-ada*, et *escarrabelhat*, *-do*, signifiant « éveillé, vif, allègre » (1863 : 52 ; 1994 : 81). Pour Voizard, il s'agit également d'un terme gascon, tandis que Brunot le considère comme un emprunt au gascon ou au languedocien (1969 : 229 ; 1947 : 180).

De son côté, Darmesteter signale que les mots *escarbillat*, *ate*, *escarbillard*, *arde* en français sont empruntés au gascon *escarrabilhat*, participe du verbe *escarrabillar*, qui existe dans la plupart des patois méridionaux (1964 : 954). En effet, le *FEW* atteste en provençal le verbe *escarrabiha* au sens de « dégourdir, ragaillardir », en languedocien celui de *éscarabià* « dégourdir, réveiller », en limousin celui de *escarabilhar* dans le même sens, en béarnais le verbe *escarrabelha* signifiant « rendre vif », et la forme pronominale *escarrabelha-s* désignant l'action de « se dégourdir, devenir gai ». En ce qui concerne l'emploi adjectival, le dictionnaire enregistre la variante *escarabiha* en provençal, celle de *escarabilia* en languedocien au sens de « bien portant, éveillé », en particulier celle de *escarabilhat* signifiant « alerte, dégourdi » à Toulouse, et dans le même sens la variante *ecorobilla* en périgourdin, celle de *escorobillia* en bas limousin ; au sens de « égrillard » la forme *ecorobiliar* en haut limousin, celle de *escarrabillat* à Dax et celle de *escarrebillat* à Teste de Buch (III, 337a). D'ailleurs, il donne l'adjectif *escarabillat* « éveillé, dégourdi » en saintongeais, mais ce terme étant spécifiquement occitan, doit être un emprunt du dialecte d'oïl à ces voisins méridionaux (*Glossaire Saintongeais* 1887 : 156, « mot de la langue d'oc »).

Nous nous rendons ainsi compte que les variantes du verbe *escarrabillar* et de son dérivé *escarrabilhat* sont largement attestées en dialectes d'oc. Cependant, même si

l'adjectif n'est pas strictement gascon, il est considéré comme tel par les contemporains de Montaigne. Il est significatif que Des Périers, à qui nous devons le premier emploi du terme en français, l'applique à un personnage gascon :

Un Gascon, apres avoir esté à la guerre, s'estoit retiré chez son pere, qui estoit un homme des champs desjà vieulx et qui estoit assez paisible ; mais son filz estoit escarabilhat, et faisoit du soudart à la maison (*Nouvelles Récréations*, 50 dans Huguet 2004).

De surcroît, Pasquier, qui émet des réserves sur les emprunts dialectaux, conseille d'employer l'adjectif gascon *escarbillat* en français. Ce dernier est le plus apte à qualifier le caractère gascon, puisque c'est un terme autochtone :

En un besoin, voulant représenter un esprit tel qu'est celui du Gascon, je ne doubterois d'emprunter de luy le mot d'escarbillat, qui est né au milieu de l'air du païs, pour designer ce qu'il est (*Œuvres* 1723 : livre II, lettre 2, f. 46).

Il lui arrive effectivement d'utiliser ce régionalisme, en parlant de l'élocution facile et abondante des Gascons en opposition avec la façon de parler dans d'autres provinces :

Ainsi voyez-vous entre nous autres François le Normand assez advisé en affaires traîner quelque peu sa parole, au contraire le Gascon, escarbillat par dessus tous, parler d'une promptitude de langue non commune à l'Angevin et Manceau (*Recherches de la France, Œuvres* 1723 : livre VIII, chapitre 1, f. 755).

Le Gascon est « escarbillat par dessus tous » : cet épithète devient donc le qualificatif principal pour les habitants de la Gascogne.

Ce renvoi direct du régionalisme *escarbillat*, ressenti comme un gasconisme, aux Gascons se manifeste également dans les *Essais* :

Je ne sais qui demandait à un de nos gueux, qu'il voyait en chemise en plein hiver, aussi scarrebillat que tel qui se tient emmitonné dans les martes jusques aux oreilles, comme il pouvait avoir patience (I, 35, p. 350 ; Villey, 36, p. 226 [a], *scarrabillat*).

Montaigne applique en effet l'adjectif *scarrebillat* à quelqu'un de sa région, « un de nos gueux » (nous avons déjà signalé avant dans le texte qu'étant périgourdin de naissance, l'auteur se sent cependant Gascon). Il emploie donc ce gasconisme afin de montrer que la vivacité, la gaieté, caractéristiques des Gascons, et la résistance physique tiennent aussi chaud le gueux que le feraient les vêtements d'hiver. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, l'adjectif *escarabilhat* signifie en languedocien « dégourdi » et en béarnais le verbe *escarrabelha-s* désigne aussi l'action de « se dégourdir ». Ce sens est probablement

présent dans le passage, car il s'agit du froid qui d'habitude engourdit les personnes mal habillées. En outre, le gasconisme semble se référer, comme chez Pasquier, à la « promptitude de la langue » du gueux, car il répond ingénieusement « Et vous monsieur [...] vous avez bien la face découverte : or moi je suis tout face » (*ibid.*). De surcroît, la traduction en français ne parvient pas à transmettre la verve gasconne. De fait, la personne qui pose la question est vraisemblablement Florimond de Raemon, car il note dans son exemplaire des *Essais* la remarque suivante :

Ce fut moi qui fis cette demande à un jeune garçon que je trouvai ; la réponse qu'il me fit eut bien meilleure grâce en notre gascon disant : *Nou soi tout care* (dans la note 4 de l'édition des *Essais* de 2001 de Jean Céard).

Ainsi, ces différentes acceptions du terme *scarrebillat* révèlent sa richesse sémantique. C'est peut-être là la raison de son utilisation par Montaigne. En effet, Friedrich souligne l'aversion de l'auteur pour les mots strictement définis (1968 : 376). Cependant, il nous semble que dans le cas présent, Montaigne est non seulement attiré par la malléabilité sémantique du terme, mais également par sa forme, qui sent « le ramage gascon ». Le gasconisme *scarrebillat* définit mieux que ne le ferait un mot français le caractère particulier aux habitants de l'Aquitaine, car il « est né au milieu de l'air du païs, pour designer ce qu'il est ».

Ainsi, Montaigne est à la recherche des formes adéquates pour exprimer ses pensées. Dans le passage suivant, l'emploi du gasconisme *déconsoler* semble également être dicté par son aspect phonique :

Les larmes d'un laquais, la dispensation de ma déferre, l'attouchement d'une main connue, une consolation commune, me déconsole et m'attendrit. Ainsi, nous trouble l'âme les plaintes des faibles (III, 4, p. 1308 ; Villey, p. 837[c], *desconsole*).

Ici, pourtant, le rapport entre la forme et le contenu est d'une autre nature que dans le cas précédent. Ce n'est pas l'aspect gascon proprement dit, mais c'est le lien sonore et étymologique du verbe *déconsoler* au substantif *consolation* qui le rend préférable au français *affliger*. Pour Garavini, Brunot et Lanusse, il s'agit d'un emprunt au gascon (1966 : 1539 ; 1947 : 179 ; 1983 : 312). Le dernier cite Lespy qui atteste en béarnais le substantif au sens de « désolation extrême, ce dont on ne peut pas être consolé » (1970 : 231). D'ailleurs, Mora enregistre en gascon le participe *desconsolat*, *-ada*, signifiant « affligé, inconsolable » (1994 : 68). Avec le terme béarnais *descounsoulè*, présent chez Lespy, le *FEW* atteste en provençal le verbe *descounsoulá* au sens d'« affliger » et son

participe *desconsolat*. En outre, il enregistre en languedocien, à Castres, le même verbe, désignant l'action de « décourager ». En français, le participe passé *déconsolé* au sens d'« affligé » est largement répandu au XVI^e siècle, tandis que le verbe est répertorié par Cotgrave, avec le sens de « to discomfort, fadden, grieve, to make or leave desolate » (1998). En littérature, il est uniquement attesté chez Montaigne et dans l'Ancien Théâtre (II\2, 1075b ; Huguet 2004 ; Godefroy 2002).

D'après ces attestations et en particulier celles qui concernent le verbe en béarnais et en gascon, nous pouvons supposer que le sens du verbe *desconsoler* dans le passage est celui de « priver de toute consolation » (Godefroy 2002). Ainsi le degré de désolation indiqué par le régionalisme est nettement supérieur à celui du terme français *affliger*. Il contribue de cette façon à renforcer l'intensité du sentiment éprouvé par l'auteur. Par ailleurs, l'emploi de *déconsoler* permet à Montaigne de le rapprocher du substantif *consolation* par le même radical, et donc de mettre en relief leur aspect phonique commun. Cet usage de la paronomase met l'accent sur le sens antithétique de ces deux termes et souligne par conséquent l'idée de l'auteur, en la nuancant par la délimitation précise de chaque terme.

Cette brève analyse de l'usage des gasconismes par Montaigne montre que l'auteur y a recours afin de définir plus exactement ses pensées. Une telle démarche s'explique par le manque de « vigueur » du français. Ce dernier, défini comme « délicat » s'oppose au gascon « signifiant ». Nous comprenons donc mieux la célèbre phrase : « que le Gascon y arrive si le François n'y peut aller ». Cette recherche de plénitude sémantique est caractéristique de l'auteur, mais n'est pas étrangère à son époque, où le recours aux dialectalismes est en effet dicté par l'exigence du sens. Par exemple, Ronsard donne le conseil suivant aux écrivains :

Tu sçauras dextrement choisir et approprier à ton œuvre les vocables plus significatifs des dialectes de nostre France, quand ceux de ta nation ne seront assez propres ne signifians, et ne se faut soucier s'ils sont *Gascons, Poitevins, Normans, Manceaux, Lionnois* ou d'autres pays pourveu, qu'ils soient bons, et que proprement ils expriment ce que tu veux dire (*Abrégé de l'Art Poétique François*, 1565, 1950 : 998).

Cependant, même si Montaigne fait un usage limité des régionalismes, à la différence de Ronsard, il ne les corrige pas dans les rééditions de ses *Essais*⁵⁷. En outre, il ne choisit pas entre les dialectes, mais manifeste plutôt une attitude spontanée envers les régionalismes. De fait, il ne s'agit pas d'un recours aux dialectes différents, mais au gascon que l'auteur

⁵⁷ Ronsard enlève le verbe *desconsoler* (Brunot 1947 : 179, n. 3).

trouve « singulièrement beau⁵⁸ [...] plus qu'autre que j'entende » (II, 18, p. 986 ; Villey, p. 639 [a]).

⁵⁸ L'adjectif *beau* renvoie à la dimension esthétique. La louange du gascon est probablement due à l'aspect phonétique de ce dialecte.

IV. La dimension corporelle dans les *Essais*

La fonction de la matière et du corps en particulier est essentielle dans l'écriture des *Essais*. A travers la dimension corporelle se dit la forme littéraire de l'œuvre, car le corps offre le répertoire métaphorique au moyen duquel les actes de pensée se représentent. Les *Essais* eux-mêmes se donnent pour un corps, et toute une part de la dimension réflexive est exprimée en termes physiologiques. Pareillement, les opérations intellectuelles s'inscrivent dans le processus organique. Ainsi, dans le chapitre *De l'institution des enfants*, l'acquisition du savoir se traduit par les images de l'ingestion, et l'appropriation des connaissances d'autrui s'exprime par celles de la digestion. Au début de ce chapitre, Montaigne parle de son dialogue avec des livres. Son rapport avec les Anciens est transféré du registre littéraire au registre physique par une image de lutte :

Et puis, je ne lutte point en gros ces vieux champions-là, et corps à corps : c'est par reprises, menues et légères atteintes. Je ne m'y aheurte pas : je ne fais que les tâter : et ne vais point tant que je marchande d'aller. Si je leur pouvais tenir palot, je serais honnête homme, car je ne les entreprends, que par où ils sont les plus roides (I, 25, p. 226 ; Villey, pp. 147-148 [c]).

L'auteur effectue le déplacement du plan intellectuel au plan corporel par les termes comme *lutter corps à corps, champions, atteinte, aheurter, tâter, roide*. A la série des verbes, qui appartiennent au domaine du toucher, s'ajoute l'expression figée *tenir palot*. Faisant à l'origine partie du registre concret, cette formule n'est pas incompatible avec l'image du combat corporel. Au sens figuré, l'expression *tenir palot* signifie « rivaliser, être égal » (Huguet 2004, Godefroy 2002 ; note 3 dans l'éd. de Villey et note 11 dans l'éd. de Céard). Elle est répertoriée par Cotgrave qui lui donne le sens proche de « to hold tacke, or keepe even with ; to hold at even termes ». En littérature, elle n'est attestée que chez Montaigne. Si le sens métaphorique se déduit facilement du contexte, le sens littéraire pose quelques problèmes.

Selon Huguet, *palot* est un gasconisme qui désigne une « sorte de pelle ». Il atteste ce terme chez Lefèvre, dans la Bible. De son côté, le *FEW* l'enregistre en moyen français aux XV^e et XVI^e siècles au sens de « bêche » (VII, 479a). En ce qui concerne l'usage dialectal, le dictionnaire donne la forme *palot* en béarnais au sens de « petite pelle » (Lespy 1970 : 120, « *id.*, baguette de fer pour tisonner »), dans les Landes celui de « battoir de lessiveuse », en Languedoc à Castres, la forme *palos* en pluriel, signifiant « aubes d'une roue de moulin »

(*ibid.*). En outre, il enregistre le terme *palo*, désignant une pelle, en provençal, en périgourdin, dans le Lot, en languedocien, à Toulouse, en limousin et en gascon en Ariège, dans les Hautes Pyrénées, dans les Basses Pyrénées, dans les Landes et la variante *palə* en Gironde (VII, 476a).

Les acceptions données par le *FEW* n'expliquent pas l'emploi métaphorique de *palot* dans l'expression de Montaigne. En revanche, Voizard signale qu'il s'agit d'un substantif de Saintonge, désignant une petite pelle, servant à jouer au jeu de paume, d'où le sens de « aller de pair » dans la formule *tenir palot* (1969 : 245). On ne trouve pas cet emploi du terme dans le *FEW*. Cependant, le dictionnaire donne la forme *palet*, attestée depuis 1375 en français au sens de « petit disque de métal, de pierre, avec lequel on joue, en le jetant le plus près possible du but marqué ». Ce substantif a également la même acception en ancien provençal et en saintongeais. En provençal, il signifie aussi « pierre plate pour le jeu de bouchon », et en bas limousin la variante *pölet* désigne un jeu qui consiste à porter un écu le plus près du but (VII, 478b). Il s'agit vraisemblablement du même jeu, dans lequel on se sert d'une pierre, d'un petit disque de métal ou d'un écu selon les régions. Nous ne possédons malheureusement ni d'attestations de la forme *palot* comme pièce du jeu de bouchon en gascon ou en béarnais, ni d'attestations du terme saintongeais dans le jeu de paume. Il est donc difficile de trancher la question et de savoir de quel type de jeu provient l'expression *tenir palot*, et de quelle origine est le terme *palot*. En fin de compte, étant donné le sens figuré de l'expression, il est probable qu'il dérive d'un sens littéral, appartenant au champ sémantique du jeu. Le domaine du jeu s'accorde bien avec l'image du combat, développée dans le passage. Par l'emploi de la formule, Montaigne préserve ainsi la cohérence du registre corporel de l'image.

L'auteur a recours au répertoire métaphorique du corps et à ses activités afin de traduire la pensée dans le domaine du sensible. De cette matérialisation de la vie intellectuelle, nous pouvons percevoir sa vision unitaire de l'homme, c'est-à-dire l'indivisibilité de l'âme et du corps. Leur étroite alliance est illustrée par l'image du mariage, image qui conteste le rôle instrumental du corps généralement attribué par les philosophes dualistes :

Le corps a une grand'part à notre être, il y tient un grand rang : ainsi sa structure et composition sont de bien juste considération. Ceux qui veulent déprendre nos deux pièces principales, et les séquestrer l'une de l'autre, ils ont tort : Au rebours, il les faut r'accoupler et rejoindre : Il faut ordonner à l'âme, non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mépriser et abandonner le corps [...] mais de se rallier à lui, de l'embrasser, le chérir, lui assister, le contrôler, le conseiller, le redresser, et ramener quand il fourvoie ; l'épouser en somme, et lui servir de mari : à ce que leurs effets ne paraissent pas divers et contraires, ains accordants et uniformes (II, 17, p. 986 ; Villey, p. 639 [c]).

En décomposant l'image, on retrouve l'assimilation courante de l'âme à un élément masculin, noble, et du corps à un élément féminin, moins noble. Dans un contexte misogyne, cela revient à un net dualisme. Mais la portée et l'efficacité de l'image matrimoniale dépendent uniquement du contenu idéologique que l'on y met. La vision de Montaigne du mariage tel qu'il devrait être selon la nature correspond à ses idées sur l'union équilibrée entre l'âme et le corps et sur la parfaite réversibilité des obligations (Demonet 1975 : 38). L'auteur reprend cette image en parlant des « mutuels offices » à la fin des *Essais* (III, 13, p. 1737 ; Villey, p. 1114 [b]). Dans la phrase qui précède, Montaigne compare la personne à « un bâtiment tissu d'une si jointe et fraternelle correspondance » (*ibid.*). L'adjectif « fraternelle » met d'avantage en valeur le lien intime entre les deux composants de l'être humain.

Dans un autre passage des *Essais*, l'étroite dépendance de l'état d'esprit de celui du corps est illustrée par le régionalisme *s'affrérer*, qui souligne également le rapport fraternel entre les deux :

[...] il [l'esprit] s'est si étroitement affréré au corps, qu'il m'abandonne à tout coup, pour le suivre en sa nécessité [...]; j'ai beau essayer de le détourner de cette colligance, et lui présenter et Seneque et Catulle, et les dames et les danses royales : si son compagnon a la colique, il semble qu'il l'ait aussi. Les puissances mêmes qui lui sont particulières et propres, ne se peuvent lors soulever : elles sentent évidemment le morfondu : il n'y a point d'allégresse en ses productions, s'il n'en y a quand et quand au corps (III, V, p. 1318 ; Villey, p. 844 [b]).

Godefroy atteste au XIV^e siècle en ancien français les verbes actifs *afrerir*, *afrarir* au sens de « associer, admettre à partager comme un frère » et les verbes réfléchis sous la même forme, désignant l'action de « se promettre une fraternité mutuelle » (2002). Selon Lanusse cependant, Montaigne n'emprunte pas le terme *s'affrérer* à l'ancien français, mais au gascon, car les formes *afrerir*, *afrarir* ne sont plus en usage au XVI^e siècle, et ne se trouvent dans aucun dictionnaire de l'époque (1893 : 279-280). En revanche, le verbe *affrayra* au sens d'« associer, unir » est attesté en béarnais (Lespy 1970 : 18). La variante *afrairar*, signifiant « associer, lier comme des frères » et celle de *affraira* « unir, accomoder comme des frères » sont également enregistrées en gascon (Mora 1994 : 29 ; Moucaul 1863 : 3). En outre, le *FEW* atteste en périgourdin la variante *s'abreirâ*, « s'associer » à Saint-Pierre, en gascon celle de *s'affrayra* à Agen, en béarnais le verbe *affrayra* dans le même sens et le substantif *afrayrade*, désignant « les enfants de la même famille ». Par ailleurs, il donne en languedocien à Alais la forme *s'affraira* au sens de « fraterniser », à celui de « s'associer » à Toulouse et en bas limousin le verbe *s'offreira*, signifiant « fraterniser ; s'associer pour cultiver un bien à communs travaux et profits » (II, 765a).

Nous nous apercevons que l'emploi du verbe en question reste vivace en dialectes d'oc. Il est donc bien possible que Montaigne l'ait emprunté à l'un d'eux plutôt qu'à l'ancien français. D'ailleurs, le verbe *s'affrérer* dans les *Essais* diffère de ceux d'*afrarir* ou d'*afrerir* en ancienne langue. D'abord, il s'agit d'une forme pronominale chez Montaigne, aussi présente dans les dialectes d'oc. Ensuite, le verbe *s'affrérer* est du premier groupe à la différence des verbes de l'ancien français. Il se rapproche ainsi davantage des verbes occitans en *-a*, *-ar*. Il faut aussi remarquer que le terme *affrére* a été remplacé par celui d'*affreté* dans l'édition de 1595 et rétabli par Marie de Gournay (éd. Céard, note 4, 1318 et la préface de Gournay, même édition, 51). Ce détail témoigne du fait que le verbe *affrérer* a pu être considéré comme un occitanisme ou comme une erreur, étant inconnu aux éditeurs, et donc corrigé en 1595 comme d'autres de l'édition précédente de 1588 (Lanusse 1893 : 280, n. 2).

Le recours à ce régionalisme s'explique par sa fonction expressive, qui précise la position idéologique de l'auteur. De fait, le terme crée l'image du lien fraternel entre l'âme et le corps qui à son tour sert à illustrer la vision unitaire de l'homme. De surcroît, son développement dans le passage souligne la force de l'influence du corps sur l'esprit et contribue de cette façon à la reconnaissance et la valorisation des fonctions physiques de l'homme. Nous voudrions également ajouter que l'idée de la dépendance de l'esprit à l'état de santé du corps est renforcée par le dialectalisme *morfondu*, signifiant « transi, catarrheux » (Lespy 1970 : 24, *marfondi*, « morfondre (se), transir »). Son emploi effectue un transfert du registre spirituel au registre physiologique de la maladie. Or, dans le passage cité, Montaigne raconte précisément comment son corps, qui souffre de la colique, empêche l'esprit de profiter de la vie. Par conséquent, l'emploi de l'occitanisme *morfondu* souligne le fait que l'état maladif du corps rend également malade l'esprit. Ce qui est propre à l'âme, « les puissances mêmes qui lui sont particulières et propres », est ainsi traité en termes concrets, relatifs au corps.

L'attention à la vie physiologique et l'exhortation à ne pas mépriser notre condition corporelle prennent une ampleur majeure dans le dernier chapitre des *Essais* :

Moi qui ne manie que terre à terre, hais cette inhumaine sapience, qui nous veut rendre dédaigneux et ennemis de la culture du corps. J'estime pareille injustice, de prendre à contrecœur les voluptés naturelles, que de les prendre trop à cœur (III, 13, p. 1724 ; Villey, p. 1106 [b]).

Montaigne accorde au corps une considération aussi grande qu'à l'âme. Il valorise les plaisirs corporels et critique ceux qui « [c] d'une farouche stupidité, [b] en sont les dégoûtés » (III, 13,

p. 1726 ; Villey, p. 1107). L'auteur attaque ainsi les ascètes qui refusent l'invitation de la nature à faire ce qui est à la fois nécessaire et agréable :

Nature a maternellement observé cela, que les actions qu'elle nous a enjointes pour notre besoin, nous fussent aussi voluptueuses (III, 13, pp. 1726-1727 ; Villey, p. 1107 [b]).

L'homme doit prendre plaisir aux nécessités de son corps et participer pleinement aux actes ordinaires de la vie. De fait, Montaigne nous en donne l'exemple par son propre comportement : « Quand je danse je danse, quand je dors je dors » (*ibid.*, p. 1726). Il riposte donc au nom des droits naturels et contre l'excès d'une morale édifiante, hostile au corps, et qui voudrait usurper à son profit les activités de la vie quotidienne comme l'action de manger :

Je hais, qu'on nous ordonne d'avoir l'esprit aux nues pendant que nous avons le corps à table (*ibid.*).

Montaigne se déclare intolérant envers ceux qui détournent leur esprit du repas et ceux qui trouvent l'action de manger indigne de leur attention. En revanche, parmi les plaisirs corporels, l'auteur donne une place importante à la gourmandise :

Je crois qu'il est plus sain, de manger plus bellement et moins : et de manger plus souvent : Mais je veux faire valoir l'appétit et la faim : je n'aurais nul plaisir à traîner à la médicinale, trois ou quatre chétifs repas par jour, ainsi contraints (III, 13, p. 1720 ; Villey, p. 1103 [b])

En effet, dans ce dernier chapitre, Montaigne descend dans le menu détail de sa façon de vivre et ce sont surtout ses préférences et son comportement à table qui sont le sujet des développements. En s'attardant sur ses habitudes alimentaires, il revendique, contre les médecins et les moralistes, la légitimité du plaisir. Il prend ainsi parti pour le corps et dénonce les prétentions unilatérales de l'esprit :

Or sus pour voir, faites-vous dire un jour, les amusements et imaginations, que celui-là met en sa tête, et pour lesquelles il détourne sa pensée d'un bon repas, et plaint l'heure qu'il emploie à se nourrir : vous trouverez qu'il n'y a rien si fade, en tous les mets de votre table, que ce bel entretien de son âme [...] et trouverez que son discours et intentions, ne valent pas votre capirotade. Quand ce seraient les ravissements d'Archimedes même, que serait-ce ? (III, 13, p. 1738 ; Villey, p. 1114 [b]).

L'auteur critique dans ce passage la position des stoïciens qui utilisent les pensées éthérées comme diversion, pour oublier ce qui s'impose naturellement à eux comme préoccupation

essentielle. Le contraste entre les chimériques « amusements et imaginations » et « un bon repas » est renforcé par l'épithète *fade* qui, en s'appliquant à la fois aux « mets » et au « bel entretien de son âme », sert à comparer la valeur respective des deux. Montaigne exploite ainsi le sens littéral d'« insipide » et le sens métaphorique d'« insignifiant » de l'adjectif⁵⁹. L'antithèse entre la dimension spirituelle et la dimension matérielle se prolonge dans l'opposition entre les « discours et intentions » de l'ascète et la « capirotade ». Montaigne, hostile aux vaines spéculations, leur préfère largement la saveur d'un ragoût. Or, le substantif *capirotade* est précédé par le pronom personnel *votre*, en indiquant ainsi que l'auteur parle d'un plat qui est susceptible de faire partie du menu de ses lecteurs. *Votre* sert aussi à souligner l'opposition avec *son* et donc à signifier la différence entre, d'un côté les personnes comme Montaigne et ses lecteurs, qui valorise les plaisirs corporels, et d'autre part les partisans d'une morale édifiante dédaignant les manifestations matérielles de la vie.

Il faut ajouter que la *capirotade* est un type de ragoût, caractéristique du Midi de La France et également de l'Espagne. Il est préparé avec des restes de volaille, de viande, coupés en morceaux (*FEW*, II/1, 277b). La forme *capilotaste* au sens de « sorte de sauce épaisse à base de viande finement hachée » est attestée pour la première fois en français en 1542 dans le *Livre fort excellent de cuysine* (*TLF*). Selon A. Vollenweider, il s'agit d'un emprunt à l'ancien provençal (cité par le *TLF*). En effet, la variante *capiloutado* est en usage à Marseille, où elle désigne un ragoût et est aussi employée dans l'expression *mettre en capiloutado*, signifiant « chifonner » (*FEW*, *ibid.*). La graphie *capilotade* est attestée en français en 1555 et celle de *capirotade* en 1588 chez Montaigne. Le *TLF* suppose que le terme est emprunté par l'intermédiaire de l'italien, qui a fortement influencé le *Livre fort excellent de cuysine*, et du catalan, attesté depuis 1494, à l'espagnol *capirotada*. Le substantif espagnol désigne une « préparation à base d'herbes, d'œufs, d'ail, etc., destinée à recouvrir d'autres mets » et est attesté depuis 1343. Il dérive par métaphore de *capirote* « capuchon », lui-même emprunté au gascon *capirot*, « capuchon », dérivé de *capa* « manteau » (*TLF*). Or, comme nous l'avons vu, la cape est un vêtement typiquement gascon. Son dérivé *capirot*, comme l'indique le dictionnaire, a servi à la formation du terme espagnol *capirotada*. Nous pouvons donc supposer que le gascon a lui-même formé le substantif *capirotade*. Il s'agit ainsi d'une formation parallèle dans les deux idiomes.

⁵⁹ Le sens littéral, « qui est sans saveur », de *fade*, est attesté à partir du XIII^e siècle, tandis que le sens métaphorique, « insipide, insignifiant », n'est enregistré qu'au XVII^e siècle (*FEW*, III, 438a). Rabelais utilise le mot de la même famille *fat*, emprunté au provençal et attesté pour la première fois en français dans *Gargantua* (21, p. 16 ; *FEW*, III, 436b). Dans le Prologue du *Cinquième livre*, il explique ce terme : « Fat est un vocable de Languedoc : et signifie non sallé, sans sel, insipide, fade, par metaphore, signifie fol, niais, despourveu de sens, esventé de cerveau » (p. 723).

Si la *capirotade* est un mot gascon, son emploi peut avoir une fonction de précision. Dans le passage cité, Montaigne dialogue avec différentes traditions culturelles, en recourant à l'autorité des Anciens, mais le nom de ce plat évoque une réalité locale spécifique. Ainsi, nous pouvons rapprocher cette utilisation du régionalisme de celles faites par Rabelais dans le *Gargantua*. Tandis que chez Rabelais les dialectalismes contribuent à l'effet réaliste, contrastant avec la dimension légendaire de l'histoire des géants, chez Montaigne le terme *capirotade* sert à la particularisation du discours, qui passe ainsi du plan universel de la réflexion philosophique à une réalité précise, celle de l'auteur et de ses lecteurs. Ce dernier chapitre a d'ailleurs déconcerté les critiques qui s'intéressaient uniquement à la portée idéologique et philosophique dans des *Essais*. En effet, ce chapitre est plein de détails triviaux sur la vie quotidienne de Montaigne. L'auteur justifie sa franchise par le fait que sa vie « obscure et privée, jouit de toute dispense naturelle » et s'autorise à insister sur le sujet des excréments corporelles, car il se considère comme « Soldat et Gascon » (III, 13, p. 1690 ; Villey, p. 1085 [b]). Le dernier essai nous frappe effectivement par son « réalisme » poussé. Cependant, cet enracinement du discours dans l'existence concrète de l'auteur ne doit pas surprendre, car le but de l'œuvre est la peinture du « moi », qui comprend non seulement la vie intellectuelle, mais aussi la vie corporelle. Les déclarations de l'auteur montrent d'ailleurs qu'il accorde au corps une dignité égale à celle de l'âme. Ainsi, Montaigne étale avec sincérité son intimité psychologique aussi bien que son intimité physique.

En conclusion, nous voudrions souligner la fonction des régionalismes dans le projet de se représenter de « façon naturelle et ordinaire », en évitant autant que possible les « finesses verbales ». Leur utilisation contribue, comme celles des proverbes et des expressions proverbiales, issus également du langage populaire simple et sincère, au projet de transmettre au lecteur son visage authentique. Cette idée de naturalité du dialecte se trouve aussi chez Du Bartas qui, en faisant l'éloge du gascon dans son *Dialogue des Nymphes*, oppose le gascon au français, comme la nature à l'art :

Toute boste beutat n'est are que pinture
 Que maignes, qu'affiquets, que retourdils, que fard ;
 E ma beutat n'a punt aute mai que Natura,
 La natura toustem es mès bere que l'art (dans Lafont 1970 : 89).

La simplicité du style permet à son tour d'atteindre la clarté d'expression. Or, nous avons vu que l'exigence du sens et la conscience des faiblesses du français sont

caractéristiques de l'auteur. Fausta Garavini souligne le lien entre la recherche de précision dans l'expression et la méfiance vis-à-vis du langage en général :

Tale affanno di precisazione, le insistenze, e conseguentemente il rilievo enfatico impresso alla parola, altro non indicano che una pregiudiziale sfiducia in essa, e la necessità, quindi, di raggiungerne la massima pregnanza di significato (1967 : 40).

Comme nous l'avons vu, Montaigne a recours aux régionalismes et surtout aux gasconismes, appartenant au « gascon signifiant », afin d'atteindre la plénitude de sens et partant, de cerner au plus près ses pensées. Il faut ajouter qu'en raison de son rejet de l'abstraction, l'auteur donne la prééminence aux métaphores, puisées dans le registre matériel. Or, les dialectes offrent surtout des termes concrets, liés à une réalité précise. En particulier, au moyen des gasconismes, appartenant au domaine militaire, Montaigne transforme ses idées en intuitions sensibles, et avec les occitanismes comme *gambade* et *escapade*, crée l'image du mouvement physique pour définir son propre style. Il exploite donc le fonds dialectal, non seulement en lui empruntant des termes avec leur sens propre, mais en leur donnant des acceptions nouvelles.

En comparant l'écriture de Rabelais et de Montaigne, Mireille Huchon signale que si le texte du premier est surchargé de néologismes formels, celui de Montaigne l'est de néologismes sémantiques (2002 : 147). Nous pourrions également adapter cette remarque à l'usage que font les deux écrivains des dialectalismes. Il est vrai que d'un point de vue quantitatif l'usage des régionalismes chez Rabelais dépasse largement celui des régionalismes chez Montaigne. Cependant, ce dernier s'en sert d'une façon très personnelle, puisque les occitanismes contribuent à la recherche d'un langage personnel pour se représenter. Pour autant, cela ne signifie pas que Rabelais n'utilise pas les régionalismes comme une substance malléable, qu'il adapte aux exigences du texte. En revanche, dans l'expérimentation verbale, il va beaucoup plus loin que Montaigne. Son optique est pourtant très différente, car tandis qu'il exploite la dimension ludique du langage dans une œuvre de fiction, le dernier essaie précisément d'éviter l'ambiguïté et au moyen de métaphores définir le plus exactement possible ses idées. Il reste que, même si le domaine du concret est utilisé différemment et à des fins tout autant différentes, comme le montre l'usage des dialectalismes, sa fonction est fondamentale dans la dimension stylistique de leur œuvre.

Cinquième partie

La langue et la matière dans l'œuvre de Rabelais

I. L'union de l'esprit et de la matière

1. L'interaction de l'âme et du corps

L'œuvre de François Rabelais réalise la concorde entre les opérations intellectuelles et la consommation des biens du monde. Elle réhabilite le corps, elle reconnaît ses lois, elle restaure la légitimité des instincts, en ménageant simultanément une place pour la parole et l'activité intellectuelle. La conception de la nature humaine adoptée par l'auteur est unitaire : ni matérialiste, ni idéaliste, mais au croisement de l'une et de l'autre (Baraz 1983 : 83).

L'intention qu'a Rabelais d'harmoniser les exigences du corps avec celles de l'esprit lui est suggérée à la fois par la philosophie et par la médecine. Cette dernière joue un rôle important dans la vision des fonctionnements de ces deux parties de notre être et de leur interaction. En effet, selon les principes de la médecine antique, les fonctions organiques et les instances psychologiques sont interdépendantes, si bien que l'alimentation n'affecte pas seulement le corps, mais influence aussi les opérations de l'esprit. La théorie hippocratique des humeurs, développée par Galien et très répandue au XVI^e siècle, assimile la santé du corps et de l'esprit au maintien dans l'organisme d'un équilibre constant entre les quatre qualités élémentaires : chaud, froid, sec, humide. Si la médecine classique définit si attentivement le bon usage de la nourriture, de la boisson, des exercices physiques, c'est en vertu des propriétés régulatrices qu'elle leur prête. Les aliments ingérés, eux-mêmes constitués des quatre qualités élémentaires, peuvent remédier aux excès et aux carences qui altèrent le bon équilibre humoral (Jeanneret 1983 : 408). Pour Galien, l'état de l'âme est déterminé par les mécanismes corporels et son bien-être dépend du tempérament humoral. De cette façon, la diète exerce sur les aptitudes intellectuelles une influence déterminante.

Une autre théorie ayant influencé la philosophie unitaire de l'homme chez Rabelais est celle des esprits animaux, elle aussi antique et vouée à une longue postérité. Selon la représentation classique, les esprits circulent et opèrent comme les agents de toutes les activités vitales. Émanant du liquide sanguin, libérés des contraintes de la matière sans être absolument immatériels, ils tiennent à la fois du corps et de l'âme, entre lesquels ils occupent une position intermédiaire. C'est par les impulsions dont ils sont porteurs que le cerveau actionne le système nerveux, enregistre les perceptions sensorielles et orchestre les mouvements des membres. Par eux, dit Panurge, dans l'éloge des dettes, l'homme « imagine, discourt, juge, resoust, delibere, ratiocine, et rememore » (*T.I.*, 4, p. 367). Par une série de

filtrages et de distillations, la digestion extrait des aliments leur substance nutritive et la fait passer dans le sang d'où vont émaner, par affinements successifs, les différents esprits.

La médecine classique en distingue trois espèces, plus ou moins subtiles. Les esprits naturels, produits dans le foie, encore relativement pesants et grossiers, se répandent dans le corps à travers les veines pour y injecter leurs vertus nutritives. Ils subissent ensuite une distillation dans le cœur, en se transformant en esprits vitaux plus légers qui, du cœur, distribuent aux membres la chaleur vitale par le canal des artères. Enfin, les esprits montent au cerveau et, parvenus à un état de subtilité et de fluidité extrêmes, ils deviennent les esprits animaux qui, à partir du cerveau et par la voie des nerfs, communiquent aux membres le mouvement et traduisent en acte les impulsions psychologiques (Jeanneret 1986 : 94). De l'estomac au cerveau, la transformation progressive des esprits établit donc une solidarité étroite. Liées par une succession de causes et d'effets physiques, la digestion et l'activité mentale apparaissent comme les deux pôles d'un processus unique. La rigueur de ces mutations et l'interdépendance qu'elles postulent constituent d'ailleurs, pour Panurge, dans son éloge des dettes, un argument de poids. Il lui suffit de résumer la théorie des esprits pour établir que tout, dans l'organisme, de la fabrication du sang à partir de la nourriture jusqu'aux différentes fonctions de l'âme, s'ordonne comme un système harmonieux d'emprunts et d'obligations réciproques :

La vie consiste en sang. Sang est le siege de l'ame. Pourtant un seul labeur poine ce monde, c'est forger sang continuellement. En ceste forge sont tous membres en office propre : et est leur hierarchie telle que sans cesse l'un de l'autre emprunte, l'un à l'autre preste, l'un à l'autre est debteur (*T.l.*, 4, p. 365).

Pourtant, comme le souligne Roland Antonioli, la physiologie de l'éloge des dettes n'est pas simple, elle élabore une synthèse personnelle au milieu des doctrines de l'époque (1976 : 223). Son importance est considérable puisque Rabelais y rattache sa conception centrale de l'équilibre entre l'âme et le corps. Les organes et les opérations corporelles sont crédités d'une influence directe sur l'âme, car elle celle-ci est localisée dans le sang. Une telle affirmation pose le problème de la nature de l'âme.

À la théorie aristotélico-galénique qui reconnaît trois types d'esprits correspond la tripartition platonicienne et aristotélicienne des trois âmes : le *spiritus naturalis* correspond à l'âme végétative, le *spiritus vitalis* à l'âme sensitive et le *spiritus animalis* à l'âme intellectuelle (Fattori 1984 : 292, Platon, *Timée* 1950 : 494-497). Cette doctrine tend à assimiler l'âme aux esprits. En effet, on constate en latin l'évolution du sens de *spiritus*, qui signifiait à l'origine « souffle, respiration », puis a pris le sens de « souffle vital », se rapprochant ainsi du terme

anima, avant de devenir l'équivalent de *animus*, désignant le principe de la vie intellectuelle et morale (Delatte 1984 : 56).

En ce qui concerne Rabelais, la signification de l'*esprit* et son rapport avec l'*âme* se dérobe à une définition précise. Selon Huguet, *esprit* présente des significations calquées sur celles de *spiritus*, c'est-à-dire d'une part le souffle, d'autre part un élément subtil, principe de vie, de pensée et de l'activité réfléchie de l'homme, et enfin, assez proche de cette dernière signification, les *esprits vitaux* et les *esprits animaux* (Huguet : 2004). En même temps, Nicot témoigne de l'autonomie d'*esprit* par rapport à *spiritus*, en traduisant le terme français par *anima*, *ingenium*, *mens*, *conscientia* (Nicot 1998 ; Ricken 1984 : 388-389).

Quoi qu'il en soit, ce passage de l'éloge des dettes semble affirmer l'unité du principe vital contre la multiplicité psychologique des trois âmes ou des trois parties de l'âme. Les esprits qui servent d'instruments à l'âme sont également réduits à deux. L'auteur adopte la doctrine de Galien selon laquelle le sang est la matière des esprits. Quant à la déclaration que « sang est le siège de l'âme », elle semble signifier que l'âme est incarnée, mais il n'est pas pertinent d'y voir des traces de matérialisme (Antonioli 1976 : 232). Le passage en question montre que le principe immortel et intellectuel de l'âme n'est nullement dégagé pour Rabelais des liens qui l'assujettissent au corps. C'est là le principe fondamental de sa diététique et de son éthique. Non seulement l'âme a besoin, pour toutes les opérations qu'elle effectue dans le corps, de la nourriture sanguine, mais la vie psychologique et intellectuelle dépend de la disposition du corps.

Ainsi, il ne s'agit plus d'entreprendre la séparation du haut et du bas, mais d'analyser l'interaction du spirituel et du matériel. Il en découle que l'une des tâches de la médecine est de mesurer le rapport de l'ingestion et de la digestion avec la réflexion. Tel est le contexte dans lequel les traités de diététique expliquent quelle nourriture est propice aux efforts intellectuels (Jeanneret 1983 : 408). Dans son programme pédagogique, Ponocrates accorde à ce sujet une attention soutenue et, pour assurer à son élève un régime adéquat, il ne manque pas de sources (*G.*, 23, p. 66). La place des repas est nettement marquée dans la journée de Gargantua :

Notez icy que son disner estoit sobre et frugal, car tant seulement mangeoit pour refrener les haboys de l'estomach, mais le soupper estoit copieux et large. Car tant en prenoit que luy estoit de besoing a soy entretenir et nourrir. Ce que est la vraye diete prescrite par l'art de bonne et seure medicine, quoy q'un tas de badaulx medecins herselez en l'officine des Sophistes conseillent le contraire (*G.*, 23, p. 70).

De la théorie humorale et de celle des esprits découle naturellement la prescription suivante : puisqu'il faut manger pour vivre et pour renouveler la masse des esprits, on se gardera des rigueurs du jeûne comme des repas trop copieux. Ainsi Pantagruel, dans ses conseils à Panurge, dénonce l'abstinence et l'inanition comme une cause de débilité intellectuelle :

Nous ne userons de tant extreme, et rigoureuse diaete. Bien croy je l'homme replet de viandes et crapule, difficilement concevoir notice des choses spirituelles : ne suys toutesfois en l'opinion de ceulx qui après longs et obstinez jeusnes cuydent plus avant entrer en contemplation des choses celestes [...] les escriptz de ces hermites jeusneurs autant estre fades, jejunes, et de mauvaïse salive, comme estoit leur corps lors qu'ilz composioient : et difficile chose estre, bons er serains rester **les espritz**, estant le corps en inanition : veu que les Philosophes et Medicens afferment les **espritz animaux** sourdre, naistre, et practiquer par le sang arterial purifié et affiné a perfection : dedans le retz admirable, qui gist sous les ventricules du cerveau. Nous baillans exemple d'un Philosophe, qui en solitude pensant estre, et hors la tourbe pour mieulx commenter, discourir, et composer : ce pendent toutesfois au tour de luy abayent les chiens [...] c'est a dire plus estoit troublé, que s'il feust a la foyre de Fontenay, ou Niort : car la faim estoit on corps : pour a laquelle remedier abaye l'estomach, la veue esblouist, les venes sugcent de la propre substance des membres carniformes : et retirent en bas cestuy **esprit vagabond**, negligent du traictement de son nourrisson et hoste naturel, qui est le corps : comme si l'oïzeau sus le poing estant vouloit en l'aër son vol prendre, et incontinent par les longes seroit plus bas deprimé (*T.l.*, 13, p. 390).

La tradition aristotélico-galénique, qui établit une interdépendance entre l'alimentation et l'activité mentale, trouve son expression dans ce passage. Pantagruel met en valeur le conditionnement physique du travail intellectuel, en établissant une dépendance directe entre la mauvaise qualité des écrits des ermites et leur mauvais état de santé, dû à la sous-alimentation. Il en donne une explication médicale, en s'appuyant sur la théorie des esprits. Il est intéressant d'analyser l'emploi du terme *esprit* dans ce passage. Rabelais l'utilise à la fois au pluriel, dans son sens « médical », précisé par l'épithète *animaux* dans le deuxième emploi, et au singulier en le caractérisant comme *vagabond*. Ce qualificatif fait penser à la nature mobile et volatile des esprits vitaux et animaux. Cependant, l'utilisation du terme au singulier semble témoigner de la volonté de souligner l'unité du principe vital, en le rapprochant ainsi du concept de l'âme, entendu au sens général que les philosophes donnent à ce terme.

Le rapprochement des deux termes s'observe également dans le passage de l'épisode au large de Chaneph, où Pantagruel applique la même image de l'oiseau, en parlant des « espritz des humains » élevés par le vin et où Panurge met en relief les effets bénéfiques exercés par le vin et la nourriture sur l'« ame » (*Q.l.*, 66, pp. 694-695). Ne pouvant pas résoudre l'ambiguïté de la terminologie de l'époque et définir la nature de l'âme dans la

conception rabelaisienne, nous sommes pourtant devant l'évidence d'un lien et d'une dépendance étroite entre le principe matériel et spirituel dans sa vision de l'homme.

Ainsi, comme en témoigne le passage cité ci-dessus, la qualité du travail intellectuel exige qu'on proscrive le jeûne. En défendant les droits du corps, Rabelais se proclame également hostile au carême qui par la mutation brusque du régime alimentaire provoque de nombreuses maladies :

[...] à la suppression d'iceluy [le carême], laquelle me semble estre impendente, s'opposeront tous les medecins : je le sçay, je leur ay ouy dire. Car sans le quaresme seroit leur art en mespris, rien ne gaigneroient, personene seroit malade. **En quaresme sont toutes maladies semees** : c'est la vraye pepiniere, la naifve couche, et promoconde de tous maux : encores ne considerez que **si quaresme faict les corps pourrir, aussi faict il les ames enrager**. Diables à lors font leurs efforts, Caffards alors sortent en place, Cagots tiennent leurs grands jours. Forces sessions, stations, perdonnances, confessions, fouettements, anathematisations (*C.l.*, 27, p. 798)⁶⁰.

Dans son discours ironique, Epistemon met en avant les dégâts causés par le carême sur les corps, mais il souligne également sa mauvaise influence sur les esprits et sur le climat général marqué par une dévotion hypocrite. Ainsi, dans les passages qui s'appuient sur l'expérience médicale de Rabelais, nous remarquons un constant glissement du corps à l'esprit et inversement.

Pourtant, Rabelais ne se limite pas à réhabiliter la vie du corps et son interdépendance avec l'âme sur le seul plan médical. Il faut également considérer les influences philosophiques sur sa vision unitaire de l'homme. La doctrine philosophique qui a attribué la plus grande place aux plaisirs physiques est celle d'Épicure (Brun 1988 : 97). Ses idées connaissent une grande diffusion à partir du XV^e siècle en Italie et du XVI^e siècle en France surtout grâce à la redécouverte et la publication de *De Rerum Natura* de Lucrèce (Saitta 1928, Fraisse 1962, Gambino Longo 2004). En 1514 paraît la première édition française, suivie par cinq rééditions à Lyon, publiées par Sébastien Gryphius. Or ce dernier n'est autre que l'éditeur de Rabelais, qui se trouvait à Lyon à cette époque (Fraisse 1962 : 48). Pourtant notre auteur, dont l'érudition de première et de deuxième main est considérable, ne se réfère jamais au *De Rerum Natura*. Il n'y a que deux allusions à la théorie atomiste (*T.l.*, 12, p. 396 ; *Q.l.*, 2, p. 541), ainsi qu'un passage concernant le plaisir comme bien suprême dans la doctrine épicurienne, dont nous parlerons plus loin. Les *Vies de philosophes* de Diogène Laërce sont une autre source importante des idées de l'école du Jardin. Elles sont publiées en version

⁶⁰ Consulter Antonioli pour la critique du carême par la médecine humaniste (1976 : 210-211) et Jeanneret pour la polémique religieuse (1987 : 20).

intégrale en 1432 (Gambino Longo 2004 : 22). Les humanistes qui aux XV^e et XVI^e siècles se font porteurs de la réhabilitation d'Épicure y sont certes menés par une disponibilité nouvelle des textes, mais en réalité le *De finibus* de Cicéron et les *Lettres* de Sénèque rendent déjà compte d'une manière exhaustive de l'éthique (*ibid.*, 60)⁶¹.

De cette façon, Rabelais était en mesure de bien connaître la philosophie épicurienne, comme en témoigne le passage suivant :

Si repcevez l'opinion de Epicurus, disant le bien souverain consister en volupté, Volupté, diz je, facile et non penible, je vous repute bien heureux. Car vostre vivre qui est de vent, ne vous couste rien ou bien peu, il ne fault que souffler (*Quart livre*, 44, p. 640).

Or, le contexte de cette citation est important, car il met en évidence l'ironie dans la référence à Épicure et à son éthique. Il s'agit en effet des habitants de l'île de Ruach, qui ne se nourrissent que de vent. Le vide éthéré de l'épisode contraste comiquement avec la doctrine selon laquelle le « bien souverain » consiste en plaisirs physiques et notamment alimentaires. Épicure précise bien qu'en parlant du plaisir, il entend le plaisir gastronomique : « Le principe et la racine de tout bien c'est le plaisir du ventre » (Athénée 1956 : XII, 546). C'est naturellement sur des affirmations comme celle-ci, mais détachées de leur contexte, que se sont appuyés ceux qui ont accusé Épicure de gloutonnerie. De même, dans son traité *Que l'on ne sçautoit vivre joyeusement selon la doctrine d'Épicure*, Plutarque reproche à l'épicurisme une trop grande attention portée au ventre, en citant comme exemple la lettre de Métrodore :

O que je suis joyeux, et comme je me glorifie d'avoir appris d'Epicurus à gratifier à mon ventre, ainsi comme il faut ! car à la vérité, le bien souverain de l'homme [...] consiste au ventre (*Œuvres*, trad. Amyot de 1572, rééd. de 1802, 15, p. 437-438).

Une telle critique d'un hédonisme excessif montre une mauvaise connaissance de la doctrine épicurienne. S'il est naturel de désirer manger et boire, il n'est pas nécessaire de rechercher une nourriture raffinée ni des boissons rares. Ainsi, parmi les plaisirs naturels et nécessaires, Épicure place le désir d'une nourriture sobre et d'une boisson qui étanche la soif. Il enseigne au sage à se contenter de peu et à jouir de ce qu'une Nature prévoyante donne à portée de main : « La richesse qui est conforme à la Nature a des bornes et est facile à se procurer » (cité par Brun 1988 : 102). Cette déclaration aide à mieux comprendre l'ironie du passage rabelaisien, car pour les habitants de Ruach « il ne fault que souffler » pour satisfaire leurs

⁶¹ La bibliographie des sources dans Brun (1988 : 8).

désirs alimentaires. La transformation de la nourriture en une substance volatile dans l'épisode pourrait ainsi être interprétée comme une critique de certains courants philosophiques trop idéalistes, qui dévalorisent le monde du concret. Par conséquent, l'insistance d'Épicure sur le plaisir du ventre s'affirme contre les plaisirs purs du spiritualisme. Pour Rabelais, qui ne veut pas séparer les jouissances corporelles de celles de l'esprit, l'ascétisme intellectuel ne saurait convenir. Comme l'a montré le passage du *Tiers livre*, le philosophe doit se nourrir avant de pouvoir penser convenablement. Ainsi, notre auteur devait sympathiser avec la doctrine épicurienne qui réhabilite la vie matérielle. D'ailleurs, en ce qui concerne la relation entre l'âme et le corps, l'école du Jardin considère qu'ils sont mutuellement nécessaires l'un à l'autre (Balaudé 2002 : 9). L'*eustatheia* du corps, harmonieux état d'équilibre, devient en l'âme *eupatheia*, sentiment d'euphorie, grâce à la contiguïté et sympathie qui les unit (Rodis-Lewis, 1975 : 255).

L'interaction de l'âme et du corps se révèle fondamentale pour Rabelais. L'importance du conditionnement de l'esprit par l'alimentation pourrait être suggérée par son expérience médicale ainsi que par certaines idées philosophiques, notamment celles d'Épicure. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, l'homme, étant composé du corps et de l'âme, retrouve son unité dans le banquet, plus que dans aucune autre activité. C'est à table qu'il atteint un équilibre et une plénitude suprêmes.

2. Le banquet au large de Chaneph et la puissance libératrice du vin et de la nourriture

L'idéal du repas comme lieu d'une expérience totale se charge d'une pertinence singulière dans l'œuvre rabelaisienne. Le banquet au large de Chaneph révèle la complexité de significations que revêt un repas collectif. Dans cet épisode la nourriture, en tant que substance lourde, donne paradoxalement aux personnages la légèreté nécessaire pour qu'ils puissent poursuivre leur quête. Analysons ce passage de plus près.

Un calme plat règne devant l'île de Chaneph. Le vent est tombé et le bateau n'avance plus. L'aventure semble suspendue. L'absence de mouvement et d'action est accompagnée par le manque de nourriture, par la carence de la parole et de l'entreprise collective :

Et restions tous pensifz, matagrabolisez, sesolfiez, et faschez : sans mot dire les uns aux autres (*Q.l.*, 63, p. 687).

L'inertie empêche la communication et les personnages se trouvent isolés les uns des autres. Cette situation contraste nettement avec les scènes conviviales surtout dans les deux premiers romans, où le plaisir de manger accompagne celui de parler, et où se renforcent les liens sociaux. Pour conjurer cet état zéro, Pantagruel mobilise la troupe des cuisiniers qui servent ensuite un copieux repas :

Frere Jan associé des maistres d'hostel [...] apporta quatre horribles pastez de jambons si grands, qu'il me soubvient des quatre bastions de Turin (*Q.l.*, 64, p. 691).

L'abondance de la matière alimentaire dénoue la situation. Le repas n'a pas seulement calmé la faim, il a redonné aux personnages l'envie de parler et a fait monter le vent, nécessaire pour poursuivre le voyage : « Continuant le bon vent, et ces joyeux propos [...] » (*Q.l.*, 66, p. 695). L'état d'esprit des personnages, leur bonne humeur et leur activité langagière sont ainsi intimement liés à leur état physique, et plus précisément à l'assouvissement de la faim. En effet, Panurge souligne l'influence bénéfique de la nourriture à la fois sur l'âme et sur le corps, en proclamant de cette façon l'unité de l'homme :

Sans point de faulte nous doibvons bien louer le bon Dieu nostre createur, servateur, conservateur, qui par ce bon pain, par ce bon vin et frays, par ces bonnes viandes nous guerist de telles perturbations tant du corps comme de l'ame : oultre le plaisir et volupté que nous avons beuvans et mangeans (*Q.l.*, 65, p. 694).

Pantagruel reprend l'idée de l'unité du principe spirituel et matériel, en renouvelant les images de la pesanteur et de l'envol :

Car comme le corps plus est poisant mort que vif, aussi est l'home à jeun plus terrestre et poisant, que quand il a beu et repeu. Et ne parlent improprement ceulx qui par long voyage au matin beuvant et desjeunant, puyz disent. « Nos chevaulx n'en irons que mieux ». Ne sçavez vous que jadis les Amycleens sus tous Dieux reveroient et adoroient le noble pere Baccus, et le nommoient Psila [...]? Psila en langue Dorique signifie aeles. Car comme les oyseaulx par ayde de leurs aesles volent hault en l'air legierement : ainsi par l'ayde de Bacchus, c'est le bon vin friant et delicieux, ont hault eslevés les espritz des humains (*Q.l.*, 65, p. 695).

Nous retrouvons, comme dans le chapitre 13 du *Tiers livre*, l'emploi de l'image du vol pour traduire l'affranchissement de l'esprit de toute contrainte corporelle. D'ailleurs, les arguments pour étayer l'affirmation selon laquelle le jeûne fait naître des pensées stériles sont très proches de ceux du *Tiers livre*. Nous pourrions également faire un rapprochement avec le *Problema* dans les *Colloquia* d'Érasme. Les personnages de Curion et Alphius méditent sur les notions de lourdeur et de légèreté. Le dernier les définit de la façon suivante, en s'inspirant d'Aristote : « Graue est quod suapte natura fertur deorsum, leue quod sursum » (1972 : I, 3, p. 713, n. 15 sur Aristote). Ce personnage respecte les canons de la physique scolastique, en affirmant que les corps pesants sont entraînés par un mouvement naturel vers le sol et les corps légers vers le ciel (*ibid.*, 714). Pourtant, cette logique semble être contredite par Curion qui demande pourquoi la même personne est plus lourde à jeun qu'après avoir mangé. Alphius donne une explication « scientifique », en s'appuyant sur la théorie des esprits :

La nourriture et la boisson développent les esprits vitaux qui donnent au corps sa légèreté. De là vient qu'un bout-en-train soit plus léger qu'un mélancolique, et un mort beaucoup plus pesant qu'un vivant (trad. par Estienne Wolff, *Les Colloques d'Érasme*, 1992 : II, p. 372)⁶².

Nous nous rendons compte du fait que l'affirmation de Pantagruel selon laquelle le corps mort est plus lourd que le corps vivant, est tirée directement d'Érasme. Cependant, à la différence de ce dernier et du passage du *Tiers livre*, dans l'épisode de Chaneph, Rabelais ne se sert pas d'arguments physiologiques. Il joue plutôt sur le renversement des notions de légèreté et de pesanteur. En faisant dire à Pantagruel que le corps à jeun est plus pesant que le corps rassasié, Rabelais rejette la tradition millénaire qui attribuait à l'abstinence la capacité de libérer l'esprit. Le mouvement physique et spirituel est favorisé par le poids de la substance

⁶² Cibo potuque spiritus augentur et ii addunt corpori leuitatem. Vnde et hilaris levior est moerente et mortuus viuo longe grauior (*Colloquia*, 1972 : I, 3, p. 718).

matérielle. La pesanteur du corps repu se transforme ainsi en substance volatile. On pourrait rapprocher ce procédé du rabaissement étudié par Mikhaïl Bakhtine, où le bas prend la place du haut sans le nier et où cette permutation des valeurs se réalise autour du thème alimentaire. L'ambivalence du haut et du bas se voit bien dans l'expression *pot au vin*, que nous avons analysé auparavant. Elle révèle la vision unitaire de l'homme, pour qui les exigences de l'estomac non seulement se confondent avec celles de l'esprit, mais revendiquent la même dignité. Ainsi, à la disjonction statique et verticale des pôles adverses, Rabelais substitue un système dynamique (Jeanneret 1984 : 40). En particulier, le discours de Pantagruel témoigne de la volonté de remplacer la structure antithétique habituelle du léger et du lourd par un ensemble qui absorbe les oppositions.

Le mouvement ascendant, qui trouve son expression dans le Bacchus ailé, est également rendu par la formule « hausser le temps ». Celle-ci définit l'action de faire monter le vent en buvant. Pour Lazare Sainéan, il s'agit d'une métaphore appartenant primitivement au langage des marins : ils boivent ferme en attendant que le temps s'éclaircisse (1922-1923 : II, 257 ; 1909 : 93-96 ; Huguet 2004 ; Cotgrave 1998). C'est bien ce qu'entend Frère Jean, lorsqu'il demande quelle est la meilleure « maniere de haulser le temps en calme » (*Q.l.*, 63, p. 688). Il songe à passer le temps agréablement, en buvant et en mangeant. Il se préoccupe peu de la situation météorologique. Pantagruel, de son côté envisage la formule différemment :

Reste doncques à vuidier ce que a frere Jan proposé. Maniere de haulser le temps? Ne l'avons nous à soubhayt haulsé? Voyez le gabet de la hune. Voyez les siflements des voiles. [...] Nous haulsans et vuidans les tasses s'est pareillement le temps haulsé par occulte sympathie de Nature (*Q.l.*, 64, p. 688).

Pour Pantagruel, deux sens fusionnent : se repaître, mais aussi améliorer le temps. Il juge compatibles les emplois propre « lever les verres » et figuré « laisser le temps se lever ». Pantagruel plaide pour le surcroît du sens et, de toute son autorité, cautionne une double lecture (Jeanneret 1994 : 128). Cette expression proverbiale n'est pas univoque, tout comme d'autres expressions dans les romans de Rabelais, dont nous avons analysé l'usage dans la partie précédente. Le langage que pratique l'écrivain n'oblige pas à sélectionner, pour chaque signe, une acception particulière, mais permet au contraire d'embrasser différents sens possibles. On pourrait donc parler de flottement sémantique dans l'œuvre rabelaisienne : les différentes interprétations de la même expression par Pantagruel et Frère Jean montrent que le mouvement que ces personnages ont provoqué n'est pas seulement un mouvement physique, un déplacement dans l'espace, mais aussi le mouvement sémantique. D'ailleurs, en rendant

possible la continuation du voyage des personnages, le vent assure également la poursuite du récit et donc le mouvement textuel.

Comme nous l'avons vu, la pesanteur des substances et la légèreté du mouvement, symbolisé par le vent, coïncident dans la matière alimentaire. Le vent est donc loin d'être l'image de vacuité comme dans l'épisode de l'île de Ruach. Une légèreté pleine et pesante s'oppose à une légèreté inconsistante et négative. Le couple vent/vin n'est plus une homophonie accidentelle comme dans le banquet des habitants de l'île (*Q.I.*, 43, 638). L'association des motifs du vent et de la convivialité devient ici le signe d'une plénitude textuelle et existentielle.

Il faut souligner l'insistance de Rabelais sur la puissance libératrice du vin dans l'épisode de Chaneph. Il reprend la tradition populaire selon laquelle le vin est relié à une force vitale qui réchauffe, entretient et renouvelle (Antonioli 1983 : 133). Il l'associe à la tradition médicale, qui apprécie les vertus thérapeutiques du vin depuis l'Antiquité. En outre, en renouvelant l'image antique du Bacchus ailé, il réconcilie la fureur bachique et l'extase spirituelle avec l'allégresse eucharistique et le concept paulinien de la *sobria ebrietas* (Smith 1987 : 197). Ainsi, les personnages se laissent porter par l'ivresse qui entraîne le mouvement du vent et qui rend possible le mouvement narratif.

Nous analyserons plus avant le rôle du vin comme symbole de l'abondance verbale. Nous voudrions avant tout insister ici sur son association avec le motif du vent, qui est, selon Terence Cave, un signe privilégié de plénitude (1997 : 172). L'idée d'un langage animé par un souffle authentique est l'un des *topoi* qui se manifeste en particulier chez Quintilien, comme en témoigne le passage où ce dernier assimile une écriture spontanée avec un souffle de vent :

Cependant, si le vent souffle en poupe, il faut déferler les voiles, pourvu que cette clémence ne nous abuse pas (trad. par J. Cousin, 1975-80 : X, 3, 7, p. 116-117)⁶³.

Ailleurs, il décrit l'improvisation oratoire à l'aide de l'image d'un navire qui déploie ses voiles pour profiter du vent :

Cela, c'est ce que nous pouvons faire en sortant du port, si le vent nous pousse, alors que notre grément n'est pas encore paré ; ensuite, peu à peu, tout en avançant, nous mettrons les voiles en place et nous disposerons les cordages et nous souhaiterons que s'enfle la voiture (*ibid.*, X, 7, 23, p. 142)⁶⁴.

⁶³ Interim tamen, si feret flatus, danda sunt uela, dum nos indulgentia illa non fallat (*ibid.*).

De cette façon, le souffle du vent anime l'improvisation. D'ailleurs, le souffle est le premier sens de *spiritus*, qui à son tour renvoie à *spirare* et donc à l'inspiration (Cave 1997 : 172).

En dernière analyse, l'épisode de Chaneph montre comment l'auteur reprend et renouvelle les motifs du vin et du vent. Sur le plan du récit, l'action de « hausser le temps » au sens de boire a un effet physique et moral sur les personnages, allégeant leurs corps et leurs esprits du poids du jeûne et de la torpeur. Le vin permet également de « hausser le temps » au sens maritime, en faisant lever le vent et donc en faisant avancer le bateau. De même, sur le plan de l'écriture l'expression « hausser le temps » lance le mouvement textuel, car l'ensemble de l'épisode repose sur sa double compréhension. Cette locution y figure comme « hypogramme », c'est-à-dire élément discursif préexistant dans la langue et dont le texte littéraire est la dérivation (Riffaterre 1977 : 8). L'application de ce procédé est explicitée par son emploi dans le titre du chapitre 65.

⁶⁴ Hoc, dum egredimur e portu, si nos nondum aptatis satis armamentis aget uentus ; deinde paulatim simul euntes aptabimus uela et disponemus rudentes et inpleri sinus optabimus (*ibid.*).

II. Le paradigme symposiaque sur le plan du récit et de sa transmission

1. Le fonctionnement des banquets dans l'œuvre rabelaisienne

Comme l'a montré l'épisode du banquet au large de Chaneph, l'acte de manger et de boire est intimement lié à celui de parler. Le rôle de la conversation à table est fondamental. Celle-ci mobilise à la fois les sens et l'intelligence. L'individu, participant au banquet, partage son plaisir et son savoir, s'agrège à la collectivité. La table est un microcosme du corps social, le lieu idéal de la communication. De même qu'on ne peut pas parler tout seul, on ne peut pas manger et boire tout seul dans les romans de Rabelais. Les géants ne célèbrent pas seulement le plaisir et l'abondance, ils multiplient aussi les représentations de la convivialité comme acte collectif.

En réconciliant la tête et l'estomac, les personnages de l'œuvre rabelaisienne réactivent également la solidarité de la bouche mangeante et parlante. Ainsi, l'initiation linguistique de Gargantua correspond à l'initiation conviviale. Ces premiers mots sont « à boire » (*G.*, 6, p. 22). L'enfant fait son entrée dans la société par la bouche et par le langage. Une pareille contiguïté met en valeur la dimension physique de l'énonciation : parler en mangeant et en buvant, c'est prendre conscience de l'acte verbal comme d'un phénomène physiologique. L'épisode des pèlerins dans la bouche de Gargantua et celui du narrateur dans la bouche de Pantagruel témoignent de l'intérêt pour les organes liés à l'ingestion et à l'articulation. D'ailleurs, comme nous avons pu le voir, les expressions proverbiales telles que « être plus baveux qu'un pot à moustarde », « avoir la bouche fraîche » et « être bien fendu de gueule » mettent l'accent sur la nature physiologique de l'énonciation. L'attention portée au rôle des organes dans le discours se constate non seulement dans la culture populaire, mais également dans la tradition humaniste.

Par exemple, dans *Lingua*, Érasme décrit minutieusement la physiologie de la langue et ses relations avec d'autres parties de la bouche et de la gorge. En analysant les fonctions de la langue, il met également en relief la contiguïté de l'émission de la voix, de l'articulation et du processus d'ingestion :

Puisque la nature ne nous a pas adjoint ce membre en vue d'un usage unique, mais qu'elle a voulu que ce soit l'organe qui nous permette d'abord de prendre la boisson et la nourriture, ensuite de prononcer des vocables, en troisième lieu d'articuler la parole, il vaut la peine de remarquer combien exigüé et

informe est la portion du corps semblable à un bloc de viande fraîche qu'elle a fabriquée pour l'adapter à des opérations à ce point diverses (trad. par G.-P. Gillet, *Langue*, 2002 : 71)⁶⁵.

Ce passage souligne la réalité organique de l'énonciation. Par ailleurs, en mettant en relief l'étroite solidarité des fonctions de la langue, il révèle l'interdépendance entre l'organique et le mental. Nous nous apercevons ainsi comment les vues de Rabelais sont proches de celles d'Érasme.

La matière verbale et la matière alimentaire sont étroitement entrelacées dans l'œuvre rabelaisienne. On pourrait définir comme « banquet littéraire » cette interaction de la nourriture et de la parole. Il existe plusieurs espèces de banquets littéraires que Rabelais exploite parfois à l'état pur, ou plus souvent parodiés. La première variété est le banquet philosophique où les convives s'entretiennent d'un sujet sérieux. L'archétype est bien sûr le *Symposion* de Platon, référence familière pour Rabelais et ses contemporains. L'exemple le plus explicite est le banquet des chapitres 29 à 36 du *Tiers livre*, où Pantagruel réunit quatre savants pour les consulter sur la question du mariage. Il s'agit plutôt d'une parodie, mais ce fait ne diminue pas l'importance du lien entre le discours et le repas.

Un autre type de banquet littéraire que Rabelais exploite dans son état pur est le banquet encyclopédique. Les interlocuteurs sont toujours à table et s'entretiennent de sujets savants, en ajoutant aux plaisirs du ventre ceux de l'esprit, mais ils ont faim de connaissances plus que de vérité (Jeanneret 1988 : 276). Les érudits remplacent ici les philosophes. Le thème du discours est réflexif, il porte sur la cuisine et le régime. On trouve l'application précise de ce modèle dans le programme pédagogique de Ponocrates. Le maître et l'élève s'entretiennent « de la vertus, propriété, efficace, et nature, de tout ce que leur estoit servy à table » (*G.*, 23, p. 66) pour assurer une double ingestion de nourriture et de savoir. On retrouve ce type de conversation portant sur les qualités de la nourriture et de la boisson dans les *Propos de table* de Plutarque. Ainsi, dans le livre III la question V concerne la nature du vin, et les convives se partagent entre ceux qui retiennent que le vin est chaud, et ceux pour qui il est froid (1802 : 18, 130). Cette tradition antique qui consiste à parler des aspects des aliments, que les convives sont en train d'absorber, est reprise par les humanistes et notamment par Érasme dans le *Convivium profanum*. Par exemple, les membres du banquet discutent des critères

⁶⁵ Quoniam autem hoc membrum non in simplicem vsum nobis addidit, sed organum esse voluit, primum sumendi potus ac cibi, deinde vocis proferendae, tertio sermonis articulati, videre est operae pretium quam exiguam et informem corporis portionem, rudique carnis massae similem, ad tam varium ministerium finxerit accommodam (*Lingua*, 1974 : IV, 1, p. 242-243).

pour choisir un bon vin (1981 : 44). Ils en débattent tout en buvant, le vin y étant impliqué à la fois comme référent et comme signe linguistique.

Il ne faut pas oublier que l'attrait du thème convivial tient surtout à son éclectisme : il intéresse la recherche des érudits, mais touche aussi aux traditions populaires. Il outrepassa la délimitation entre le sérieux et le comique. Il s'agit précisément du banquet burlesque qui par ses propos démystifie en riant les détenteurs de l'autorité et le sérieux des discours officiels. La situation conviviale prend alors une tournure parodique. Ainsi, le banquet, organisé par Grangousier, résonne des plaisanteries et des jeux de mots de frère Jean, gourmand et loquace. Il réserve ses meilleures farces et ses plus gros calembours à la vie monacale. Un autre exemple est constitué par le V^e chapitre du *Gargantua, Les propos des bienyvres*. Rabelais s'amuse à parodier les tournures du savoir traditionnel et à installer des sens nouveaux sous des locutions figées. Ce chapitre est un exemple explicite de la solidarité étroite entre l'expression verbale et l'ingestion du vin. La langue sert à parler et à goûter le vin, qui accompagne les propos et en est aussi le sujet. Pourtant le modèle du banquet antique, repris par les humanistes, est altéré. Le discours des convives est en déroute. Buvant, les « bienyvres » parlent du vin par équivoques, au point que leur discours, comme affranchi des contraintes de la communication, en devient à peine compréhensible. Les mots sont pour eux autant de matières dont ils se délectent.

L'idée selon laquelle le vin stimule l'éloquence a un rôle central dans l'épisode des « bienyvres ». Elle remonte à l'Antiquité et est largement exploitée par les humanistes. En effet, dans le *Convivium profanum* d'Érasme, un des personnages souligne le lien entre la consommation du vin et l'expression abondante, en reprenant un vers d'Horace, connu pour sa célébration du vin :

Calice bien rempli rend chacun éloquent (*Cinquets banquets*, trad. par J. Chomar et D. Ménager, 1981, p. 44)⁶⁶.

Pourtant, bu avec excès, le vin risque de provoquer un bavardage intempestif. L'association entre l'ivresse et le discours débridé est explicitée dans *Lingua* :

Rien ne ressemble plus à l'ivresse que le bavardage, au point que le peuple a l'habitude de dire : « cet homme se soûle de parole ». [...] bien mieux, si nous en croyons les philosophes, l'ivrognerie n'est ivresse que si elle s'accompagne d'une langue insolente. Voici en effet leur définition de l'ivresse : c'est

⁶⁶ Nam foecundi calices quem non fece disertum ? (*Convivia*, 1981, p. 44 ; Horace, *Epîtres*, 1934 : I, 5, v. 19, p. 59).

le fait des dire les balivernes à la suite d'une consommation immodérée de vin. Ils ne rejettent donc pas totalement l'ivrognerie, si elle s'accompagne de silence, mais le verbiage stupide, quand il vient s'y ajouter, transforme en ivresse ce qui n'était qu'ivrognerie (trad. par G.-P. Gillet, *Langue*, 2002 : 102-103)⁶⁷.

Ainsi, Érasme fait la distinction entre l'ivrognerie, *vinolentia*, et l'ivresse, *temulentia*, et ce que définit la dernière est précisément l'exubérance verbale qui y est associée.

De son côté, Plutarque souligne également l'ambivalence du vin. Pris avec modération, il stimule la conversation à table. Le surnom de Bacchus en est témoin :

[...] s'il est ainsi que le dieu Bacchus soit à bon droit surnommé *Lysius* ou *Lydius*, c'est-à-dire deslieur de toutes choses, et principalement de la langue, à qui il oste les mors et la bride, et donne toute la liberté à la voix et à la parole, je pense que se seroit une grande sottise de priver le temps, auquel on est plus emparlé et plus abondant en paroles, de bons propos et de fructueux devis (*Les propos de table*, trad. de Amyot, 1802 : 18, p. 7).

Le plaisir procuré par le vin et la parole est pourtant canalisé par une perspective éthique et un projet didactique. Il s'agit des propos utiles et instructifs et non d'un bavardage creux. Pour cette raison, l'ivresse est bannie du banquet :

Mais aussi il y a différence entre bien boire et s'enyvrer : car ceux qui sont yvres, de manière qu'ils ne savent ce qu'ils font ne ce qu'ils disent, nous estimons qu'il les faut envoyer dormir (*ibid.*, p. 365).

Le rôle du maître du festin acquiert ainsi toute son importance, car son devoir est de diriger les propos des convives et de les empêcher de trop boire. Par conséquent, Plutarque propose de réintroduire « l'ancienne coutume de créer un roy ou gouverneur du festin pour y donner l'ordre en toutes choses, et empescher que nul desordre ne s'y meist » (*ibid.*, 31).

Dans l'épisode des « bienyvres » la situation est diamétralement opposée à celle du banquet-modèle chez Érasme et Plutarque. Elle est caractérisée par l'ivresse des convives, explicitée par l'épithète « bienyvres », et le désordre de leurs propos. Il n'y a aucun lien logique entre eux. On ne sait pas si le propos qui suit est indépendant du précédent ou s'il en est une réplique, chacun pouvant être une réponse et un début du nouveau discours. L'ivresse des convives se manifeste ainsi par leur discours débridé qui ébranle l'ordre d'une

⁶⁷ Nihil autem similis ebrietati quam garrulitas, adeo ut vulgus de huiusmodi soleat dicere : « Iste sibi conciliat ebrietatem loquendo ». [...] Imo si philosophis credimus, vinolentia non est temulentia, nisi adsit linguae petulantia. Pronunciat enim definiendo, nihil aliud esse temulentiam, quam nugacitatem ex immodico vino potu. Proinde non omnino reprehendunt vinolentiam, si adsit silentium, verum accedens stulta loquacitas ex vinolentia facit temulentiam. Quin et vulgo qui vino facti sunt hilariores bene poti dicuntur, ebrii non dicuntur, nisi lingua deliret (*Lingua*, 1974 : IV, 1, p. 254).

conversation habituelle. Nous nous demandons si ce n'est pas la culture médicale de l'auteur qui lui aurait suggéré de noter ce symptôme du dérangement du langage sous l'influence du vin. En tout cas, nous pouvons observer dans l'épisode que le vin libère la parole de son usage conventionnel.

Si l'ordre des propos ne suit aucune logique, il existe néanmoins un lien entre les réparties. On pourrait définir ce rapport comme métaphorique. Nous avons déjà montré que c'est surtout le langage proverbial qui contribue à sa création. Le rapport associatif, qui est à son fondement, engendre les propos et leur sert de lien. Ainsi, la parole des « bienyvres » qui ne finit pas de se réinventer doit, en grande partie, sa prolifération à l'actualisation du potentiel proverbial.

Un autre lien qui unit les propos est constitué par des figures rythmiques, par exemple :

- Ainsi se feist Jacques cueur riche.
- Ainsi profitent boys en friche.
- Ainsi conquesta Bacchus l'Inde.
- Ainsi philosophie Melinde (*G.*, 5, p. 19).

Ces propos appartiennent aux différents personnages. Il n'y a pas de suite logique dans leur développement, ni de continuité sémantique. En revanche, la rime AABB et la répétition de *ainsi* créent une unité sonore. L'anaphore peut être perçue comme indice de l'ivresse des personnages. Ces procédés stylistiques contribuent à souligner la fonction autoréférentielle du langage des « bienyvres ». Les propositions sont ainsi saisies moins par le sens qu'elles expriment que par leur forme. Cette indifférence relative à l'égard de la signification des propos explique le fait que des discours tout à fait hétérogènes puissent y voisiner sans conflit. Le signifiant a pour fonction de dévaloriser le signifié et d'interdire de cette façon toute réduction du langage à l'instrumentalisme. L'autonomie du discours manifeste ainsi le caractère matériel et naturel du langage. Il se présente comme matière sonore, privée de fonction référentielle, comme substance malléable, plaisante à goûter comme le vin.

Les équivoques de l'épisode, eux aussi, ne signifient rien d'autre que la possibilité d'une poursuite indéfinie du jeu verbal. Ils n'ont pas à être interprétés, ils ne sont le signe de rien d'autre que d'eux-mêmes. Dans la mesure où le jeu de mots se définit par sa gratuité, il constitue un langage détourné de ses fonctions (Guiraud 1976 : 78). Le jeu verbal postule de la sorte un disfonctionnement de l'activité linguistique normale. La particularité de la parole conviviale consiste précisément dans cette tension entre la norme et la transgression. Elle

renferme une force latente de subversion que l'on peut observer dans les propos des « bienyvres ». Ces propos mettent ainsi en relief la tension entre le code langagier et la liberté que prend l'auteur d'orienter les mots vers les sens voulus. Le vin transmet à la parole son caractère ambivalent : la sagesse et la folie, l'ordre et le désordre, la mesure et l'excès. La parole conviviale a aussi une double nature : sobre, rationnelle, didactique comme dans les banquets organisés par Ponocrates, ou ivre et délirante comme dans le banquet des « bienyvres ». Rabelais y met en valeur la dimension ludique du langage. Pourtant, l'incohérence des propos, qui provoque le rire du lecteur, n'empêche pas la communication des convives. Comme l'affirme François Chatelain :

Ainsi, c'est dès le départ l'absence de sens qui forme l'horizon de ce banquet : contrat hautement paradoxal selon lequel l'effacement des contraires liés à la communication -partage des codes culturels, établissement d'un langage commun, écoute et interprétation du sens individuel recelé dans chaque propos- devient précisément la condition de possibilité de la communication (Chatelain 1998 : 39).

À bien y regarder, les propos ne sont pas si discordants qu'ils le paraissent, car ils concernent tous l'acte de boire. Il faut souligner la fonction sociale du vin. Il dissout les barrières qui séparent l'individu du groupe, crée une atmosphère où la collectivité s'organise. Le partage du plaisir de boire du vin porte au partage de la parole, et établit ainsi la communication. Le vin a une fonction phatique, étape initiale de toute communication linguistique qui établit un contact entre les interlocuteurs (Kittay 1977 : 139). Son aspect le plus important est sa réciprocité, le récepteur attendant que l'émetteur finisse son discours pour que les rôles puissent être échangés. La fonction phatique crée une atmosphère de sociabilité, une communion linguistique (Jakobson 1971 : 357). Les propos des « bienyvres » sont des énoncés réagissant les uns aux autres, libérés de toute situation extérieure, ils accomplissent la communication. Il ne s'agit pas de la communication fondée sur un modèle linéaire, mais sur un modèle orchestral, où tous les interlocuteurs participent dans l'interaction⁶⁸.

En introduisant les scènes de banquet dans son œuvre, Rabelais s'inspire du banquet antique et humaniste. Il porte surtout attention à l'interaction de l'aspect de l'émission et de l'absorption, en soulignant la réalité organique de l'énonciation. Tout en reprenant le modèle

⁶⁸ A la communication appréhendée sur le modèle du télégraphe de Shannon et donc conçue comme un schéma linéaire s'oppose le schéma circulaire de Weiner, que celui-ci décrit avec la notion de feed-back. Les sociolinguistes de l'école de Palo Alto développent cette conception circulaire de la communication, et pour illustrer leur nouvelle approche, ils utilisent la métaphore de l'orchestre, chaque participant faisant partie de la communication de l'ensemble (*La nouvelle communication* : 1981).

symposiaque, il s'amuse à l'altérer, en posant ainsi le problème de la communication et de la tension entre l'innovation individuelle et la norme collective dans le domaine linguistique.

2. Le narrateur et le narrataire comme convives-interlocuteurs

Le banquet est le cadre privilégié de la narration dans l'œuvre rabelaisienne. Dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*, les événements importants sont accompagnés de repas abondants, et, dans les trois derniers livres, les scènes conviviales ne manquent pas non plus. Rabelais utilise également l'isotopie du banquet pour assurer la continuité entre le plan du récit et celui de sa transmission. Du banquet des « bienyvres » à la fin du prologue de *Gargantua*, par exemple, l'homologie de ton et de thèmes efface le décalage. Les personnages de l'œuvre se rattachent ainsi aux partenaires de l'échange narratif, car le modèle convivial sert à définir le rapport entre le narrateur et le lecteur (Jeanneret 1987 : 114). Dans chacun des prologues, un décor imaginaire est posé, pour la production et la réception du texte.

Le prologue du *Gargantua* nous montre comment s'effectue le passage du narrateur-conteur au narrateur-locuteur. Au début du prologue, Rabelais utilise une image silénique et invite le lecteur à ne pas s'arrêter sur l'apparence trompeuse, mais à retrouver le message voilé. L'écriture et la lecture sont nettement séparées, car dans le premier cas il s'agit de cacher un message sérieux sous l'apparence comique et dans le deuxième de déchiffrer ce message. Ainsi se crée une distance entre le narrateur, qui détient le savoir, et le narrataire qui doit réussir à se l'approprier. Mais lorsque le narrateur s'adresse directement à son public : « Croiez vous? » (*G.*, Prologue, p. 7) le ton du discours change radicalement. Non seulement parce que le narrateur démentit ce qu'il vient de dire et se prononce contre l'interprétation allégorique, mais aussi parce qu'il s'agit d'une vraie question qui exige une réponse du narrataire et non des questions rhétoriques comme avant : « Veistes? », « Crochetastes? » (*ibid.*, p. 6). Si le narrataire répond « oui », il est insulté par le narrateur, s'il répond « non » à la question, s'il ne cherche pas d'interprétations allégoriques, alors il partage l'attitude du narrateur à son texte, qui affirme ne pas y dédier plus de temps qu'à ses repas. La distance entre le narrateur et le narrataire disparaît, il ne s'agit plus de révélation d'un message caché par l'auteur, mais d'un discours spontané, comme si le narrateur n'était plus en train d'écrire son prologue, mais parlait directement à son public. Le climat fraternel, où le narrateur et le narrataire sont égaux, est renforcé par l'échange des toasts :

Mais escoutez vietz d'azes, que le maulubec vous trousque : vous soubvienne de boyre à my pour la pareille : et je vous plegeray tout ares metys (*G.*, Prologue, p. 8).

Il faut ajouter que la familiarité du rapport entre le narrateur et le narrataire et le caractère oral de l'énonciation sont mis en valeur par l'appartenance au dialecte gascon des expressions « vietz d'azes », « maulubec vous trousque » et « ares metys ». D'ailleurs, le fait que les deux premières sont des insultes et des jurons renforce la grossièreté et l'oralité du passage, en l'éloignant davantage du début érudit du prologue. Rabelais introduit ainsi dans la prose écrite le style oral, en se transformant et en transformant ses lecteurs en interlocuteurs. C'est autour de la table que se situera la narration. Dans le prologue du *Gargantua*, le vin sert donc d'image pour les deux types de discours. Mais tandis que pour le premier, l'ouverture de la bouteille contenant le vin, associée au dévoilement du sens caché dans le texte, symbolise le travail solitaire du lecteur, pour le deuxième, le vin est le symbole du rapport amical et immédiat entre le lecteur et le narrateur, comme s'ils étaient des figures réelles en train de boire et de parler. La sphère du matériel accompagne donc la transformation du narrateur-conteur en narrateur-locuteur.

Le prologue du *Gargantua* nous montre ainsi que le paradigme du banquet intervient dans la structure de la communication narrative. Au moment d'ouvrir le livre, le lecteur est invité à boire. Pour pénétrer dans l'univers de la fiction, le rite de passage est un simulacre de convivialité (Jeanneret 1984 : 35). Dans tous les prologues, un *je* interpelle son auditoire à la deuxième personne, comme s'il était présent. Dans trois d'entre eux, les destinataires sont désignés comme des buveurs : « Beuveurs tresillustres » (*G.*, Prologue, p. 5), « Beuveurs de la prime cuvée » (*T.L.*, Prologue, p. 352), « Beuveurs infatigables » (*C.l.*, Prologue, p. 724). Dans le cas du *Gargantua* et du *Cinquiesme livre* ces interpellations ouvrent les prologues.

La fiction de l'allocutaire-buveur dépasse les prologues et s'étend à toute l'œuvre afin de maintenir le lecteur dans l'ordre du gustatif et du physiologique :

Avés vous bien le tout entendu ? Beuvez donc un bon coup sans eau (*P.*, 1, p. 222).

À maintes occasions, reprenant le ton oral caractéristique des prologues, le narrateur interrompt le récit en cours pour donner une information complémentaire au narrataire. Par exemple, en exposant sa théorie de la conquête sans violence, il commence sa digression par un appel au lecteur qualifié de buveur :

Noterez doncques icy Beuveurs, que la maniere d'entretenir et retenir pays nouvellement conquetez, n'est (comme a esté l'opinion erronée de certains espritz tyrannicques a leur dam et deshonneur) les peuples pillant, forçant, angariant, ruinant, mal vexant, et regissant avecques verges de fer [...]. Comme enfant nouvellement né, les fault alaicter, berser, esjouir (*T.L.*, 1, p. 354).

Par ailleurs, le narrateur interpelle brusquement les lecteurs-buveurs afin de prévenir les réserves que les derniers pourraient émettre quant à la véracité de son histoire :

Je croy que persone de vous aultres, Beuveurs, n'en doubte (*T.l.*, 51, p. 506).

Le même vocatif revient lorsqu'il prête à ses lecteurs une certaine incrédulité, en les invitant à vérifier les informations après avoir bu du vin :

Vous truphez ici Beuveurs, et ne croyez que ainsi soit en verité comme je vous raconte. Je ne sçauois que vous en faire. Croyez le si voulez : si ne voulez, allez y veoir [...] Si ces discours ne satisfont a l'incrudulité de vos seigneuries, praesentement (j'entends apres boyre) visitez Lusignan, Partenay, Vovant, Mervant, et Ponzauges en Poictou (*Q.l.*, 38, p. 628).

L'association des lecteurs aux buveurs se poursuit également par le biais de la comparaison :

Comme vous Beuveurs par les banquetz philosophez en matiere de vins [...] comme vous Beuveurs allans par pays portez flacons, ferrieres, et bouteilles (*Q.l.*, 43, pp. 638-639).

Le narrateur, lui aussi, se présente en buveur :

Icy je feray fin à ce premier livre : la teste me fait un peu de mal et sens bien que les registres de mon cerveau sont quelque peu brouillez de ceste purée de Septembre (*P.*, 34, p. 336).

En insistant sur la sphère du concret, Rabelais transforme l'échange littéraire en un acte physique, un face-à-face de deux interlocuteurs. Le texte s'approprie les vertus de l'oral, à tel point que le lecteur entendrait parler l'auteur, comme s'il était présent, avec sa voix et ses gestes. La voix, en tant que support matériel du signifiant oral, est avant tout un son qui signale la présence corporelle du locuteur. En deçà du discours, elle peut être une vocalisation sans parole exprimant des émotions. Les cris inarticulés renvoient directement au langage parlé et Rabelais les introduit dans ses prologues pour transformer ces derniers dans un échange verbal direct avec le lecteur-allocutaire. Ainsi, dans le prologue du *Tiers livre*, l'exaspération contre les éventuels agélastes s'achève avec le cri « gzz », utilisé d'habitude par les bergers pour inciter les chiens à courir :

Pourtant arriere Cagotz. Aux ouailles : mastins. Hors d'icy Caphards de par le Diable hay. Estez vous encores la? Je renonce ma part de Papimanie, si je vous happe. Gzz. gzzz. gzzzzzz. Davant davant (*T.l.*, Prologue, p. 352, n. 18, 1370).

Le contact immédiat avec le narrataire est également mis en valeur dans le prologue du *Quart livre* par l'interjection « ha, ha » exprimant le rire du narrateur :

Gens de bien, Dieu vous saulve et guard. Ou estes vous? Je ne vous peuz veoir. Attendez que je chausse mes lunettes. Ha, ha. Bien et beau s'en va Quaresme, je vous voy. Et doncques ? (Prologue de 1552, p. 523)

À côté de la volonté de feindre la présence réelle du narrateur-locuteur, nous pouvons aussi remarquer la simulation de celle du narrataire-allocutaire. Nous la trouvons déjà dans l'ancien prologue, où Rabelais s'adresse à son public comme à des buveurs :

Beuveurs tresillustres, et vous goutteurs tres precieux [...] O gens de bien, je ne vous peulx voir (Prologue de 1548, p. 715).

Le paradigme symposiaque renforce davantage la dimension dialogique du prologue. En accompagnant l'ouverture du *Quart livre*, les invitations à boire effectuent également sa clôture : « Sela, Beuvons » (67, p. 701).

L'action de boire devient ainsi un critère dans le choix du public. En interpellant ses lecteurs comme des buveurs, le narrateur précise à qui sont destinés ses livres. Ces vocatifs sont d'ailleurs redoublés par ceux des « gens de bien ». L'affinité des deux est ainsi mise en évidence. En effet, l'association du bon vin au hommes de bien est un *leitmotiv* qui revient constamment dans l'œuvre rabelaisienne (Desrosiers-Bonin 1992 : 76). Par exemple, Frère Jean invoque l'« apophthegme monacal », selon lequel « jamais homme noble ne hayst le bon vin » (G., 27, p. 78). Le motif du vin permet donc d'identifier les hommes de bien. Pourtant, il ne suffit pas de boire pour rejoindre les rangs des gens de bien et des lecteurs bienveillants, à qui s'adresse le narrateur. Comme l'indique clairement la conclusion du prologue du *Tiers livre*, les « cafards », qui boivent avec excès sans jamais parvenir à éteindre leur soif, sont bannis de l'auditoire :

Notez bien ce que j'ay dict, et quelle maniere de gens je invite [...] je ne l'ay persé que pour vous Gens de bien, Beuveurs de la prime cuvée, et Goutteurs de franc alleu [...] Des Caphars encores moins : quoy que tous soient beuveurs oultrez : tous verollez : croustelevez : guarniz de alterationin extinguable, et manducation insatiable. Pourquoi? Pource qu'ilz ne sont de bien, ains de mal : et de ce mal duquel journallement a Dieu requerons estre delivrez : quoy qu'ilz contrefacent quelquesfoys des gueux. Oncques vieil cinge ne fait belle moue. Arriere mastins. Hors de la quarriere : hors de mon Soleil Cahuaille au Diable (T.l., Prologue, p. 352).

Toutefois, boire modérément ne suffit pas. Ce geste doit résulter d'un libre choix, non de la contrainte. Ainsi, le narrateur invite ses lecteurs à boire, mais sans les y obliger :

Enfans beuvez a pleins guodetz. Si bon ne vous semble, laissez le. Je ne suys de ces importuns Lifreloufres, qui par force, par oultraige et violence, contraignent les Lans et compaignons trinquer, voire caros et alluz, qui pis est. Tout beuveur de bien, tout Goutteux de bien, alterez, venens à ce mien tonneau, s'ilz ne veulent ne beuvent : s'ilz veulent, et le vin plaist au guoust de la seigneurie de leurs seigneuries, beuvent franchement, librement, hardiment, sans rien payer, et ne l'espargnent. Tel est mon decret (*ibid.*, p. 351).

De cette façon, ceux qui boivent modérément et de leur propre initiative font partie du public privilégié.

Comme le suggère Roland Antonioli, l'exhortation à boire dans les prologues rabelaisiens vient peut-être du rite narratif, de la *captatio benevolentiae* du conteur des chroniques gargantuines (1983 : 131-132). Quoi qu'il en soit, dans le dispositif narratif, l'acte de boire est intimement associé au modèle dialogique, comme à celui d'une récitation qui tout les deux renforcent l'oralité et l'immédiateté du contact avec le lecteur. Pour suivre le récit qui s'annonce, l'auditoire est invité à se mettre à table, car écouter et boire coïncident :

Si n'en avez ouy parler, de luy (Diogène) vous veulx presenter une histoire narrer, pour entrer en vin, (beuvez doncques) et propous, (escoutez doncques) (*T.I.*, Prologue, p. 346).

Il faut souligner que Rabelais invite à écouter ses histoires et à ne pas les lire. Elles se présentent ainsi comme produit d'un acte oral dans un milieu concret. Cette image fictive du conteur est tributaire de la tradition médiévale, où le texte est lu à haute voix et son écoute est souvent accompagnée par un repas. En effet, Paul Zumthor souligne que la performance d'un texte médiéval est « concrètement réalisée par et dans une production sonore [...] au sein d'une situation transitoire et unique » (1987 : 248). Par ailleurs, dans le prologue du premier livre, l'auteur insiste sur l'importance d'apprendre par cœur les histoires des géants afin d'être capable de les raconter à son tour devant ses amis. Cette pratique est également illustrée par l'épisode où Grangousier narre des contes à sa famille, en attendant que les châtaignes cuisent dans le feu (*G.*, 28, p. 82).

La coutume d'écouter une histoire au cours d'un repas remonte d'ailleurs à l'Antiquité, comme en témoigne Plutarque dans *Les règles et préceptes de santé* (1802 : 17, 94). Cette coutume sert de modèle à Érasme dans son *Convivium fabulosum*, où un des personnages, en se chargeant du rôle du conteur, déclare qu'il est plus facile et profitable d'écouter et manger simultanément que de parler et de manger :

Eh bien, vous êtes capables, je ne dirais pas d’avalier et de parler, chose difficile selon Plaute, mais de manger et d’écouter simultanément, chose très facile, je commencerai sous de bons auspices ma charge de conteur (*Cinq banquets (Convivia)*, 1981, p. 116-117)⁶⁹.

Ainsi, le livre relève de la diffusion orale dans la tradition médiévale aussi bien que dans celle des humanistes. De même, chez Rabelais il est perçu comme un message sonore absorbé avec le repas. L’auteur insiste sur ce rapprochement dans le prologue du *Tiers livre* et pour mieux se démarquer du rôle de l’écrivain, il se présente comme un organisateur de festins :

Et me auront, puyz que compaignon ne peuz estre, pour Architriclin loyal rafraischissant a mon petit povoir leur retour des alarmes : et laudateur, je diz infatiguable, de leurs prouesses et glorieux faicts d’armes (*T.L.*, Prologue, p. 350).

Le terme *architriclin* provient du latin chrétien *architriclinus*, qui s’applique dans la Vulgate au maître d’hôtel des noces de Cana (Cooper 1994 : 63). Il est également employé par Rabelais à la fin de sa lettre à Antoine Hulot, où il invite ce dernier, en mettant l’accent sur le menu qui l’attend :

Vostre humble architriclin, serviteur et amy Franc. Rabelais medecin (p. 1019).

Rabelais y joue donc le rôle de celui qui organise un banquet, qui convie les invités et qui s’occupe du vin et des plats. Par ailleurs, en se fondant sur le manuscrit de Leroy, *Rabelaesiana elogia*, Richard Cooper émet l’hypothèse que Rabelais était un grand ordonnateur de fêtes à Rome au profit du cardinal du Bellay (1994 : 70-76). En effet, Rabelais publie en 1549 *La Sciomachie*, où il décrit une fête à Rome, organisée par le cardinal et dont le point culminant est constitué par un banquet. Par conséquent, il a probablement rempli les fonctions d’ »architriclin », annoncées dans le prologue du *Tiers livre*.

Dans ce dernier, Rabelais met en valeur deux fonctions simultanées de l’architriclin, celle d’échanson, qui donne à boire aux guerriers, et celle de chantre qui narre leurs exploits. Il se présente donc comme ordonnateur de festins littéraires. Pour mieux comprendre cette image, il faut ajouter que le terme *architriclin* apparaît dans le titre de la *Pantagrueline Prognostication* : « par maistre Alcofribas architriclin dudict Pantagruel » (923). Or, dans le prologue du *Pantagruel*, le narrateur déclare avoir connu en personne Pantagruel et l’avoir

⁶⁹ Age, si simul potestis, non dicam sorbere et flare, quod Plautus ait esse difficile, sed edere et audire, quod est perfacile, bonis auibus auspicabor fabulandi munus (*ibid.*).

servi. Par ailleurs, l'un des objectifs principaux des festins tels qu'ils se présentent dans l'œuvre rabelaisienne est de consacrer une entreprise, qu'il s'agisse d'un exploit déjà accompli ou bien d'un exploit toujours à réaliser (Bamforth, 1994 : 87). Ainsi, l'image de l'architriclin du *Tiers Livre* s'articule sur deux plans, celui de la fiction où le narrateur-personnage organise le banquet de son maître Pantagruel et celui de sa transmission, où le narrateur-conteur raconte les exploits guerriers des géants, en offrant à boire à son public.

De cette façon, Rabelais s'inspire du paradigme symposiaque pour son dispositif narratif, en instituant dans ses prologues et en maintenant au cours de la narration le rapport auteur-lecteur soit comme locuteur-allocutaire, soit comme conteur-écouté. Dans les deux cas le registre du concret, évoqué par l'action de boire ensemble, contribue à feindre une présence réelle des participants de l'échange énonciatif et l'immédiateté du contact entre eux. Une telle stratégie narrative peut être dictée par le désir de diminuer la distance qui sépare la production du message de sa réception dans le domaine de l'écrit. En outre, l'imprimerie qui reproduit les livres à des centaines d'exemplaires voue à l'anonymat l'auteur aussi bien que le lecteur. Pour remédier à cette situation Rabelais établit alors comme canon, pour la transmission de l'histoire, la pratique des propos de table.

III. Le transfert de l'ensemble de l'opération littéraire dans le domaine matériel

1. L'inspiration bachique

Non seulement le fait de boire du vin joue un rôle important dans la stratégie narrative de Rabelais, mais il est également associé à l'acte même de l'écriture. Tout en affectant la figure du narrateur et sa relation au public, l'isotopie alimentaire détermine un réseau de métaphores qui s'applique à la fabrication du livre. En qualifiant ses lecteurs de buveurs, le narrateur se représente lui aussi sous ces traits. Dans les prologues du *Gargantua* et du *Tiers livre*, écrire, boire et manger s'inscrivent dans le même ordre référentiel, dans le même registre spatio-temporel (Jeanneret 1987 : 120). Dans le premier, Alcofribas Nasier fait allusion aux conditions de la rédaction de son livre, en citant les auteurs de l'Antiquité, dont il suit l'exemple :

Car à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne empliay onques plus ny aultre temps, que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle : sçavoir est, beuvant et mangeant. Aussi est ce la juste heure, d'escire ces haultes matiers et sciences profondes. Comme bien faire scavoit Homere paragon de tous Philologes, et Ennie pere des poetes latins, ainsi que tesmoigne Horace, quoy q'un malautru ait dict, que ses carmes sentoient plus le vin que l'huile. Autant en dict un Tirelupin de mes livres, mais bren pour luy. (*G.*, Prologue, p. 7).

Il s'inscrit ainsi dans la tradition des poètes inspirés par le vin, en reprenant le *topos* horatien selon lequel le poète travaille davantage en buvant du vin qu'en se servant de l'huile. En effet, le vin tient une place importante dans l'œuvre d'Horace. Il en parle toujours avec respect et ferveur, exprimant à maintes reprises sa joie de boire du vin, auquel il assigne principalement deux fonctions, celle de célébration et celle de consolation (Calvani 1983 : 35). Ainsi dans l'Ode III, 21, véritable hymne de reconnaissance à la liqueur de Bacchus, Horace attribue au vin plusieurs vertus, parmi lesquelles celle de donner l'inspiration :

Tu fais, à un esprit d'ordinaire dur à produire, une douce violence (*Odes*, 1927 : III, 21, v. 13-14, p. 133)⁷⁰.

De même, dans les *Épîtres*, le vin est considéré comme source d'éloquence :

⁷⁰ Tu lene tormentum ingenio admoues
Plerumque duro (*ibid.*).

Quand je viens près de la mer, il me faut un vin généreux et doux, propre à chasser les soucis, à couler dans mes veines et dans mon cœur avec la riche espérance, à me fournir des paroles (*Épîtres*, 1934 : I, XV, v. 19-21, p. 103)⁷¹.

Les humanistes portent un grand intérêt à l'inspiration bachique. Ainsi, dans son *Convivium profanum*, Érasme s'interroge sur cette tradition :

Quant à savoir pourquoi les Anciens ont consacré les poètes à Bacchus, je suppose qu'ils ont voulu dire que le vin excite l'esprit et donne l'éloquence, deux qualités qui conviennent parfaitement aux poètes. C'est si vrai que les vers composés par les buveurs d'eau sont froids. Bacchus, par sa nature, est ardent comme le feu, mais il est tempéré par les Nymphes, auxquelles on l'unit (*Cinq banquets (Convivia)*, 1981, p. 45)⁷².

Le rapprochement entre Bacchus, dieu du vin, et Bacchus, dieu des poètes vient probablement d'Horace, qui chante ce dieu sous ces deux aspects. Juste avant ce passage, Érasme cite l'Épître XV du poète. Pourtant, Érasme reste en deçà de la théorie néo-platonicienne de l'ivresse comme possession divine. Ce qui l'intéresse surtout c'est le rapport entre l'ivresse et l'éloquence, la *facundia*.

Quand Rabelais rappelle les circonstances dans lesquelles il compose, le vin est pris dans sa dimension concrète et triviale. Comme le souligne Richard Regosin : « the wine of Bacchic inspiration and of the origin of poetic truth is demythologized as a *vin de table*, still *celeste*, but returned to earth as a metaphor for bodily pleasure – *celeste et délicieux* – and drunkenness as the new source of writing » (1986 : 66). Rabelais joue sur l'ambiguïté de la notion d'ivresse. Pour les poètes néo-platoniciens, elle est sensée stimuler leur créativité, mais elle peut aussi transformer l'homme en ivrogne, qui a perdu le sens du réel et divague pauvrement.

Ainsi, la tradition antique qui considère l'acte de boire comme source de l'inspiration est reprise sur le mode comique. La création littéraire, qui a toujours été considérée comme l'un des plus hauts degrés de l'activité intellectuelle et associée à la possession divine, perd sa noblesse et est rabaisée au rang gastronomique. Ce renversement des concepts est souligné par l'opposition entre *refection corporelle* et *livre seigneurial, hautes matieres, sciences*

⁷¹ Ad mare cum ueni, generosum et lene requiro,
Quod curas abigat, quod cum spe diuiti manet
In uenas animumque meum, quod uerba ministret (*ibid.*).

⁷² Nam quod huic poetas dicarunt deo, id significatum voluisse suspicor, quod vinum et ingenium excitat et facundiam ministrat quae duo poetae sunt aptissima. Vnde frigent carmina, quae scribuntur aquae potoribus. Est quidem igneus suapte natura Bacchus, sed adhibitis Nymphis redditur temperatior (*ibid.*).

profundes. Les adjectifs *seigneurial*, *haultes* et *profundes* mettent en relief l'importance du livre et l'exclusivité de l'écriture. Leur emploi renforce ainsi le contraste avec les fonctions vulgaires du corps.

Cependant, le rabaissement de l'écriture au domaine du concret n'a pas de valeur négative. Rabelais ne nie pas que la nourriture et le vin donnent l'impulsion à la créativité littéraire. Au contraire, il insiste sur le fait que la « refection corporelle » est « la juste heure, d'écrire ». Ce rapprochement pourrait être dicté par l'importance du conditionnement physiologique de l'activité intellectuelle. En effet, le terme *refection* pris au sens d' « action de réparer » signale la nécessité de renouveler la masse des esprits en mangeant et en buvant.

À côté des raisons médicales, qui préconisent la satisfaction des besoins corporels pour assurer la réussite du travail littéraire, ce passage met également l'accent sur la conception hédoniste de l'action de composer. La « refection corporelle » renvoie aussi au plaisir de boire et de manger. Ainsi, en plaçant le temps de l'écriture dans le moment dévolu au plaisir physique, Rabelais souligne le caractère plaisant du travail littéraire. Il est d'ailleurs mis en valeur par l'opposition entre le vin et l'huile. Le vin est qualifié de « riant », en représentant ainsi l'écriture comme un passe-temps joyeux, tandis que l'huile symbolise un dur effort, sans aucun agrément. La dévalorisation du dernier est relevée par les épithètes dépréciatives de « ord et sale » :

L'odeur du vin o combien plus est friant, riant, priant, plus celeste, et delicieux que d'huile? Et prendray autant a gloire qu'on die de moy, que plus en vin aye despendu que en huyle, que fist Demosthenes, quand de luy on disoit, que plus en huyle que en vin despendoit. A moy n'est que honneur et gloire, d'estre dict et reputebon gaultier et bon compaignon : et en ce nom suis bien venu en toutes bonnes compaignies de Pantagruelistes : a Demosthenes fut reproche par un chagrin que ses oraisons sentoient comme la serpilliere d'un huillier (*G.*, Prologue, p. 8).

De cette façon, dans le prologue du *Gargantua*, le narrateur se glorifie que ses livres sentent le vin plus que l'huile.

Dans celui du *Tiers livre*, nous observons également l'association de l'action de boire à celle d'écrire :

Ennius beuvant escrivoit, escrivant beuvoit. Æschylus (si à Plutarche foy avez in *Symposiacis*) beuvoit composant, beuvant composoit. Homere jamais n'escrivit à jeun. Caton jamais n'escrivit que après boyre (*T.l.*, Prologue, p. 349).

Le narrateur insiste sur la simultanéité des deux actions, en employant le verbe « boire » et le participe présent des verbes « écrire » et « composer », puis les inversant. En citant en

exemple Esquilles, Rabelais indique comme source *Les propos de table* de Plutarque. C'est un précieux témoignage du fait que Rabelais connaissait cette œuvre, fondamentale pour la littérature symposiaque. Il faut remarquer que Plutarque donne des explications « scientifiques » à l'influence du vin sur l'activité créatrice, en soulignant l'interaction de l'âme et du corps :

Et y en a plusieurs à qui le vin adjouste une assurance et hardiesse guaye et deliberée qui leur aide à bien faire leurs actions, non fascheuse ny insolente, mais gracieuse et plaisante, comme l'on dit qu'Æschylus escrivoit ses tragædies en buvant à bon esciant, de sorte que toutes estoient de l'influence du bon Baccus [...] car ayant le vin vertu d'eschauffer non le corps tant seulement, mais aussi l'ame, comme dit Platon, il rend le corps penetrable et ouvre tous les pores, de sorte que les imaginations le courent facilement, attirans quant et l'assurance la raison : car il y en a qui ont bien l'invention bonne, mais quand ils sont sobres ou à jeune, elle est froide, craintive et figée, et quand ils ont beu, ils evaporent comme fait l'encens par la chaleur du feu (*Les propos de table*, 1802, 18, p. 365-366).

En réchauffant l'âme et le corps, le vin stimule l'imagination et en désinhibant, il favorise l'expression. Nous pourrions supposer que Rabelais a été influencé par cette vision physiologique et rationnelle du processus de composition chez Plutarque. Quoi qu'il en soit, l'écriture se révèle indissociable de l'acte de boire dans son œuvre et Rabelais souligne que le vin est la seule source de son inspiration :

Attendez un peu que je hume (boive) quelque traict de ceste bouteille : c'est mon vray et seul Helicon : c'est ma fontaine Caballine : c'est mon unicque Enthusiasme. icy beuvant je delibere, je discours, je resoulz et concluds. Après l'epilogue je riz, j'escriz, je compose, je boy (*T.I.*, Prologue, p. 349).

Nous remarquons que Rabelais substitue le vin à l'Hélicon, montagne où habitaient les Muses, et à Hippocrène, fontaine consacrée aux Muses qui a jailli sous le sabot de Pégase, et où les poètes étaient supposés puiser leur inspiration. L'auteur préfère ainsi l'inspiration bachique à celle des Muses, et souligne sa prédilection par des termes restrictifs : « mon vray et seul », « mon unicque ». Tout en insistant sur la nature matérielle du vin et donc sur l'aspect physique de l'ivresse, il emploie pourtant le terme « enthusiasme », qui renvoie à la théorie platonicienne et néo-platonicienne de la possession divine. C'est d'ailleurs la première attestation du terme en langue française. Il est emprunté au grec *enthousiasmos*, qui signifie « transport divin » (*TLF, FEW*, 3, 227b). Festugière témoigne de l'emploi de ce mot en Grèce pour définir le délire sacré des adeptes de Dionysos (1972 : 14). Dans le contexte du passage, le terme désigne l'exaltation du poète sous l'effet de l'inspiration (Huchon, n. 11, 1367) et précisément celle de Bacchus. À la fin du *Cinquiesme livre*, dans l'épisode de la consultation de l'oracle de la Dive Bouteille, l'emploi par Pantagruel de l'expression

« enthousiasme Bacchique » (45, p. 834) explicite la préférence du narrateur pour ce type d'inspiration.

L'expression « fureur poétique », (*T.l.*, 22, p. 418) fait également allusion à la théorie platonicienne de l'inspiration, développée par Platon dans l'*Ion* et le *Phèdre*, puis vulgarisée par les commentaires de Ficin (Huchon 1994 : n. 12, 1407). En 1546, l'année de la publication du *Tiers livre*, l'acception poétique du terme *fureur* est encore récente. Selon Mireille Huchon, la première attestation date de 1542 chez Heroët dans la *Parfaicte amye* (1986 : 238). Ce n'est qu'à partir de la traduction de Richard Le Blanc, *Le dialogue de Plato, philosophe divin, intitulé Io : qui est de la fureur poetique et des louanges de poesie*, parue en 1546, que le thème de la fureur, introduit par les Italiens dans la poésie néo-latine, se répand en français (Huchon, *ibid.*). L'expression « fureur poétique » apparaît également dans le *Cinquiesme livre*, figurant dans le titre du chapitre 46 « Comment Panurge et les autres Rithment, par fureur poétique » (p. 835), et au début des vers prononcé par Pantagruel : « Croyez que c'est la fureur poétique Du bon Bacchus : ce bon vin eclyptique Ainsi ses sens, et le fait cantiqueur » (p. 836). Ainsi, la verve poétique des personnages s'explique par leur état d'exaltation, défini comme *fureur*. L'auteur souligne que cette fureur vient de Bacchus qui influence les esprits de Pantagruel, Panurge et Frère Jean par le vin du temple de la Dive Bouteille. En effet, la théorie néo-platonicienne des fureurs en distingue quatre : celle venue des Muses, de Bacchus, d'Apollon et de Vénus. Dans son *De occulta philosophia*, Cornelius Agrippa définit de la façon suivante la fureur bachique :

Pour le second Furor, il procède de Dionysius ; celui-ci, par des expiations extérieures et intérieures, par des exorcismes, par des cérémonies, par des consécrationes, par des observances, conduit l'âme à la pensée sa partie suprême, et en fait comme au temple impollué et digne de la préférence des dieux, où les divins esprits habitent : alors l'âme les ayant comme compagnons de vie, est remplie par leur présence de bonheur, de sagesse et d'oracles (*De occulta philosophia*, 1984, p. 216)⁷³.

Ainsi, l'emploi du terme *fureur* par Rabelais indique que l'inspiration poétique des personnages à la fin du *Cinquiesme livre* prend place dans un contexte platonicien et néo-platonicien (Weber 1956 : 1, 110). Néanmoins se pose le problème de savoir si Rabelais veut initier le lecteur à la notion de l'inspiration poétique ou s'il s'agit plutôt de la parodie de la fureur bachique.

⁷³De même, dans le *Solitaire premier ou Prose des Muses et de la fureur poétique* publié en 1552, Pontus de Tyard fait la description des quatre fureurs (1950 : 53).

Pour éclaircir ce problème, il faut d'abord essayer de définir l'attitude de Rabelais envers Platon et le néo-platonisme. Si Platon est souvent cité, Pic de la Mirandole n'apparaît qu'une fois (*P.*, 18, p. 282), et Ficin n'est jamais mentionné. En ce qui concerne le terme *platonique*, il désigne les philosophes platoniciens antiques et dans un des passages, Epistemon, qui est souvent le porte-parole de Rabelais, les désavoue nettement :

Aulcuns Platoniques disent que qui peut veoir son Genius, peut entendre ses destinées. Je ne comprends pas bien leur discipline, et ne suys d'avis que y adhaerez. Il y a de l'abus beaucoup (*T.l.*, 24, p. 426).

Ce terme n'apparaît qu'avec le *Tiers livre* et on pourrait y voir la réaction à la vogue que connaît le néoplatonisme en France après 1540. Selon Emile V. Telle, avec l'éloge des dettes, « Rabelais interprète dans un sens matérialiste et franchement moderne le mythe platonicien de la naissance de l'Amour, fils d'Abondance (Poros) et de Pauvreté (Poenie) » (1937 : 188). Pourtant, comme le montre Robert Marichal, ce n'est pas Platon que Rabelais parodie, mais le *Commentaire* de Ficin sur le *Banquet* (1953 : 186). De même, dans le *Quart livre*, en affirmant que Gaster est « le premier maistre es ars du monde » (*Q.l.*, 57, 671), Rabelais prend, selon la critique, le contre-pied de l'idée ficinienne que l'Amour est *magister artium et gubernator* (*ibid.*). Déclarer que ce n'est pas l'Amour, mais le ventre et donc le besoin matériel, qui a créé notre civilisation, c'est très évidemment opposer une explication matérialiste de celle-ci à une théorie idéaliste sur sa nature (Baraz 1983 : 97). Sans doute le matérialisme unilatéral est étranger à Rabelais. Cependant, son œuvre révèle l'intention de réhabiliter le monde matériel et d'harmoniser la vie du corps avec celle de l'esprit. Dans un tel contexte, l'idéalisme excessif de la théorie des fureurs, qui fait résulter la verve créative du poète de l'intervention divine, en lui attribuant un rôle entièrement passif, contraste avec les vues de l'auteur.

En outre, à regarder de plus près l'épisode de la fureur bachique à la fin du *Cinquiesme livre*, nous remarquons le ton moqueur de l'auteur dans le traitement du sujet. Ainsi, pris par le délire poétique, Panurge déclare :

[...] de par le bon Bacchus
Ha, ho, ho, je voiray bas culs (*C. l.*, 45, p. 834).

En faisant rimer *Bacchus* avec *bas culs*, Panurge fait un rapprochement entre la divinité, de laquelle est sensée venir la fureur, et le bas corporel. Cette rime a déjà été utilisée par Panurge dans son trophée, parodie explicite du style épique (*P.*, 27, 309). La grossièreté du dithyrambe avec les allusions aux parties sexuelles contraste avec le sujet, auquel conviendrait un style élevé. La portée comique de l'épisode se remarque encore mieux dans les vers de Frère Jean :

O dieu pere Paterne,
Qui muas l'eau en vin,
Fais de mon cul lanterne,
Pour luire à mon voisin (*C. l.*, 46, p. 836).

Ainsi, l'influence divine est rabaissée dans le domaine matériel par les vers des personnages. Le rabaissement est le principe du burlesque, qui n'est pas forcément critique. Pourtant, vu la récurrence de ce procédé dans le contexte néo-platonicien, il pourrait manifester les réserves de l'auteur vis-à-vis de la conception purement spirituelle de l'inspiration.

Après avoir analysé l'assimilation de l'écriture à l'acte de boire dans l'œuvre rabelaisienne, nous pouvons observer que la vision de l'auteur au regard de la création littéraire ne semble pas correspondre à celle qui était couramment admise à l'époque. Rabelais emploie des termes habituels pour parler de l'inspiration, en les détournant pourtant de leur sens. Le ton du discours est comique. Le vin est perçu comme une substance organique, réelle et non pas comme source de fureur divine. Par conséquent, la métaphore de l'ivresse est désacralisée et la production de l'esprit semble se ramener à un processus physiologique. Une œuvre littéraire ne se présente donc pas comme quelque chose d'achevé et de parfait, donné a priori par l'assistance divine, mais comme un texte qui se fait et se produit grâce à un certain travail. Ainsi, à l'idée d'inspiration au sens des poètes néo-platoniciens s'oppose l'idée de fabrication. Néanmoins, le travail littéraire est perçu non comme un dur effort, mais comme une activité plaisante et spontanée, d'où résultent la nature matérielle et ludique de l'écriture et la réfutation de la lecture allégorique de l'œuvre.

2. Le vin comme métaphore de la fécondité inépuisable de l'œuvre

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le motif du vin reproduit métaphoriquement le processus de l'écriture. Si le vin s'apparente à une source d'où jaillit la verve créatrice de l'auteur, et donc d'où naît son œuvre, cette dernière se transforme elle-même en vin, qui sert également de métaphore à sa fécondité inépuisable. Ainsi, dans le prologue du *Tiers livre*, en présentant son nouveau livre, Rabelais développe l'image du tonneau intarissable :

Tout beuveur de bien, tout Goutteux de bien, alterez, venens a ce mien tonneau, s'ilz ne veulent ne beuvent : s'ilz veulent, et le vin plaist au guoust de la seigneurie de leurs seigneuries, beuvent franchement, librement, hardiment, sans rien payer, et ne l'espargnent. Tel est mon decret. Et paour ne ayez, que le vin faille, comme feist es nopces de Cana en Galilée. Autant que vous en tireray par la dille, autant en entonneray par le bondon. Ainsi demeurera le tonneau inexpuisible. Il a source vive, et vene perpetuelle [...]. C'est un vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie. Si quelque foys vous semble estre expuysé jusques a la lie, non pourtant sera il a sec. Bon espoir y gist au fond, comme en la bouteille de Pandora : non desespoir, comme on bussart des Danaïdes (*T.I.*, Prologue, p. 351-352).

Le caractère inépuisable de l'œuvre repose sur ses facultés potentielles à produire le sens. L'écrivain compare la lecture et l'interprétation de son livre par les lecteurs à l'acte de boire par le trou du tonneau, qu'on bouche par un fausset, une « dille », et la créativité ainsi que la manipulation sémantique avec l'acte de remplir le tonneau par la bonde, bouchée par un « bondon ». L'œuvre reste toujours ouverte, en mouvement continu et dialogique avec le lecteur. Le registre matériel permet de surmonter la nature artificielle de la langue et conjure la peur du vide du sens. Le danger de la non-communication et de la non-compréhension est ainsi exorcisé par l'image de l'absorption du vin, assimilé par l'organisme comme le texte doit l'être aussi par son destinataire.

Les épithètes « inexpuisible » et « perpetuelle » mettent en relief le caractère intarissable de l'œuvre-tonneau, en soulignant la productivité du texte au moment où il commence à s'écrire. Le terme « cornucopie » sert également à célébrer la plénitude de l'œuvre. C'est une figure mythologique à connotations positives, qui évoque l'idée d'abondance. L'expression latine *copiai cornu*, « corne d'abondance » a été rapidement adoptée par les humanistes (Cave, 1997 : 197). Chez Rabelais, la forme « cornucopie » fait plutôt penser à un emprunt à l'italien *cornucopia* (Battaglia 1961 : III, 792). Il s'agit de la première attestation du terme en français. Même s'il n'a pas connu une grande diffusion

(employé par André Thevet et Béroalde de Verville, cités par Huguet 2004), on peut voir dans ce calque de l'italien une volonté de l'auteur d'enrichir son vocabulaire et donc de mettre en pratique l'idée de l'abondance, suggérée par le terme.

Le passage cité montre que l'acte d'écrire est supposé jaillir de la source intarissable figurée par la corne d'abondance et par le tonneau. Cette source est censée garantir la plénitude du texte. Le vin du tonneau symbolise, comme la corne, l'abondance matérielle. Il tient du monde concret et par sa réalité même s'oppose aux vains discours. Au début du prologue, Rabelais explicite cette opposition : « en vin, non en vain, ains plus que physiquement philosopher, et desormais estre du conseil Bacchicque » (*T.l.*, Prologue, 345). Ainsi, le motif du vin contraste nettement avec les images de vanité, du vide et de la répétition stérile, laquelle est évoquée par le contre-exemple de la besogne infernale des Danaïdes.

L'abondance du vin assure donc l'abondance verbale. Le prologue du *Tiers livre*, qui développe cette image, donne également un exemple de la pléthore langagière de l'auteur avec la liste des verbes qui décrivent l'activité de Diogène. Dans cette liste, le mouvement de plénitude repose sur la productivité lexicale. Le vin du tonneau engendre un assortiment exubérant de verbes. Leur énumération procède par association d'ordre phonologique. Les verbes sont empruntés, pour l'essentiel, aux vocabulaires de l'agriculture, de l'équitation et des armes (Huchon 1994 : n. 9, 1366). Ils sont appliqués métaphoriquement au tonneau, qui est qualifié de « fictil » (*T.l.*, Prologue, p. 347). Cet adjectif signifie « fait d'argile », mais il peut également faire penser à la fiction par le jeu de mots (Cave 1997 : n. 9, 215). Par l'adjonction de cette épithète, le narrateur établit un parallèle entre le tonneau de Diogène et le sien propre, qui est une métaphore de l'écriture de l'œuvre. En effet, ailleurs dans le prologue, il assimile explicitement son entreprise romanesque au tonneau de Diogène :

Prins ce choys et election, ay pensé ne faire exercice inutile et importun, si je remuois mon tonneau Diogenic (*T.l.*, Prologue, p. 349).

Le mouvement de narration est de la sorte rapproché du mouvement du tonneau diogénique. Par conséquent, les actions multiples du philosophe reflètent la productivité de l'œuvre.

Considérons de plus près cette énumération. Bien que les verbes soient classés selon différents métiers (Cohen 1912 : 249-250), nous ne sommes pas conscients de cet ordre, car notre attention est attirée par leur aspect phonique. La succession des verbes de la même terminaison crée un effet sonore, qui est renforcé par des allitérations, par exemple, *brouilloit*, *barbouilloit*. Le sens des verbes est subordonné à leur forme, car l'énumération procède par des correspondances phoniques et non par un enchaînement logique et sémantique. Ainsi,

lavoit mène à levoit, bracquoit à briquoit et à bloquoit. Ces procédés font partiellement perdre au langage sa fonction référentielle. Une telle illustration de la notion d'abondance dans l'écriture contraste avec la théorie classique de la *copia*, qui par opposition à la *loquacitas*, est assurée lorsque les *res* garantissent les *verba*. Ainsi, Cicéron préconise la priorité des *res* :

L'abondance des choses produit en effet l'abondance des mots, et, s'il y a de la noblesse dans les choses mêmes dont il est parlé, il en rejailit sur les mots une sorte d'éclat naturel (*De l'orateur (De oratore)*, 1922-1930 : III, XXXI, 125, pp. 48-49)⁷⁴.

Comme le souligne Terence Cave, *De Copia* d'Érasme développe également l'idée selon laquelle la véritable plénitude linguistique est atteinte lorsque les *verba* se fondent dans les *res* pour indiquer une *sententia*, une idée (1997 : 48). Rabelais semble ainsi s'émanciper du modèle humaniste, en poussant à l'extrême l'exubérance verbale, libérée de la nécessité de produire du sens.

En modifiant l'appréhension ordinaire de l'œuvre littéraire et du rôle qu'y joue le langage, Rabelais met également en relief son choix d'écrire en français. Dans le prologue du *Cinquiesme livre*, qui peut être considéré comme une esquisse de celui du *Tiers livre* (Huchon 1981 : 451-456), l'auteur fait l'éloge des poètes et des prosateurs français, en exposant son propre projet de composer en langue vulgaire :

Prins ce chois et eslection ay pensé ne faire œuvre indigne si je remuois mon tonneau Diogenic a fin que ne me dissiez ainsi vivre sans exemple. Je contemple un grand tas de Collinets, Marots, Drouets, Saingelais, Sallets, Masuels, et une longue centurie d'autres poètes et orateurs Galliques. Et voy que par long temps avoir en mon Parnase versé à l'escole d'Apollo, et du fons Cabalin beu à plein godet entre les joyeuses Muses à l'eternelle fabrique de nostre vulgaire, [...] par leurs escrits ne produisent que nectar divin, vin precieux, friand, riant, muscadet, delicat, delieieux (*Cinquiesme livre*, Prologue, p. 726).

Dans ce passage, le vin sert de métaphore pour les écrits des « poètes et orateurs Galliques », mais il renvoie aussi à ceux de l'auteur au moyen de l'image du tonneau. Le transfert métaphorique du vin à une œuvre littéraire est accompagné par celui du vin à la langue utilisée pour la composition, et précisément à la langue française. Le rapprochement entre le vin et le français utilisé par Rabelais met l'accent sur sa matérialité. Comme l'a montré la liste des actions de Diogène, il se laisse manipuler comme une matière sonore. Le motif du vin permet également de voir le fonctionnement du langage au cœur même de la création

⁷⁴ Rerum enim copia uerborum copiam gignit ; et, si est honestas in rebus ipsis, de quibus dicitur, existit ex re naturalis quidam splendor in uerbis (*ibid.*).

littéraire. En dernière analyse, c'est le langage-vin qui se révèle être la source inépuisable de l'écriture. Les mots ne sont plus des véhicules passifs du sens, mais ce sont eux qui prennent l'initiative créatrice. Ainsi, le langage dans l'œuvre rabelaisienne ne cesse jamais de se réinventer, tout comme les processus organiques ne cessent jamais dans le vin.

3. Le livre comme produit de consommation

Dans le prologue du *Tiers livre*, si remuer son tonneau diogénique signifie pour Rabelais écrire son livre, boire le vin de son tonneau équivaut à lire son œuvre. Ainsi, de son tonneau contenant le vin de ses œuvres, le narrateur du prologue tire un « guallant tiercin » et un « joyeux quart » de sentences, c'est-à-dire des mesures de liquides qui désignent respectivement le *Tiers* et le *Quart livre* :

Et de la traicte (laquelle par deux praecedens volumes (si par l'imposture des imprimeurs n'eussent esté pervertiz et brouillez) vous feust assez congneue) leurs tirer du creu de nos passetemps epicenaires, et consecutivement un de sentences Pantagrueliques. Par moy licite vous sera les appeller Diogenicques (*T.L.*, Prologue, p. 350).

Le tonneau percé désignant le livre, l'acte de boire s'associe par conséquent à celui de lire. Dans le premier chapitre du *Gargantua*, la définition que le narrateur donne à l'action de « pantagrueliser » renforce ce rapprochement :

Pantagruelisant, c'est à dire beuvans à gré, et lisans les gestes horrificques de Pantagruel (*G.*, 1, p. 10).

De cette façon, les actions d'avalier le vin et de lire l'œuvre rabelaisienne coïncident. Dans le prologue qui précède le chapitre, l'auteur invite également le lecteur à ouvrir le livre comme s'il débouchait une bouteille :

Crochetastes vous oncques bouteilles? (*G.*, Prologue, p. 6)

Rabelais établit donc un parallélisme entre le sens renfermé dans l'œuvre et le vin contenu dans la bouteille.

Les comparaisons de l'œuvre avec le vin et de la lecture avec l'acte de boire étendent le plaisir intellectuel à celui qui concerne le corps. La difficulté majeure que suscite le prologue est précisément l'impossibilité de fixer les limites que Rabelais assigne au plaisir de la lecture, et donc de dégager la méthode de lecture prônée. En effet, le prologue est centré sur l'opposition entre la lecture allégorique comme plaisir subtil d'une compréhension « en plus hault sens » et la lecture comique comme plaisir immédiat du divertissement.

Dans les deux cas, le livre se présente comme un produit de consommation. Le vin, la graisse et la moelle fournissent le répertoire de métaphores qui font du livre un objet à

incorporer par le lecteur. Le transfert imaginaire du livre dans l'ordre de la nourriture s'observe également dans le prologue du *Cinquiesme livre* :

Pourtant beuveurs je vous advise en heure oportune faictes d'iceux (livres) bonne provision soudain que les trouverez par les officines des libraires, et non seulement les egoussez mais devorez, comme opiatte cordiale, et les incorporez en vous mesmes (*C.l.*, Prologue, p. 728).

Ainsi, les prologues de Rabelais présentent une sorte de mode de consommation de l'œuvre (Mc Mahon 1992 : 189).

Par ailleurs, il faut souligner que l'activité du lecteur est associée à l'acte d'avalier, ainsi que celle de l'écrivain. Le fait que les membres de l'échange narratif appartiennent à une sorte de chaîne alimentaire peut s'expliquer par la réutilisation de la théorie de l'*imitatio*, selon laquelle l'écriture est la suite logique de la lecture. Le lecteur-mangeur assimile de la sorte une matière étrangère pour la transformer en lui. La lecture devient un processus de nutrition, dont le but est d'assimiler des textes antérieurs afin de produire une œuvre nouvelle (Jeanneret 1987 : 121). Rabelais reprend ce lieu commun d'appropriation plutôt dans le cadre de la théorie de l'*interpretatio*. Les deux théories sont intimement liées, car l'interprétation peut devenir un mode particulier d'imitation si le travail de lecture engendre un nouveau texte, comme dans le cas des commentaires des Écritures par Érasme (Cave 1997 : 106). Chez Rabelais, ainsi que le montrent les prologues, le sujet de l'interprétation de son œuvre est traité au moyen des images alimentaires. La compréhension du texte en tant qu'assimilation est également illustrée dans l'épisode de la Dive Bouteille, où Panurge avale littéralement la glose, contenue dans un livre d'argent en forme de bréviaire (*C.l.*, 45, pp. 833-834). En effet, le procédé souvent utilisé par Rabelais est de se servir des métaphores courantes et de les prendre au sens propre.

De même, dans l'ancien prologue du *Quart livre*, l'auteur joue sur le double sens du terme *breviaire* qui désigne à la fois un livre et une bouteille de cuir en forme de livre (Huchon 1994 : n. 6, 1592). Le narrateur décrit le bréviaire sur la couverture duquel sont peints des « crocs et pies ». Ces figures renvoient à l'expression proverbiale « croquer pie » qui signifie « boire d'autant et à grands taictz » (p. 717). Le sens de l'expression ainsi que la double signification du bréviaire, offert par les lecteurs, suggèrent que le livre contient du vin blanc et du vin claret : « Doncques vous voulez qu'à prime je boive vin blanc : à tierce, sexte et nonne, pareillement : à vespres et comlies, vin claret. Cela vous appelez croquer pie » (*ibid.*). D'ailleurs, le narrateur identifie également son livre précédent au vin :

Plus dictes que le vin du tiers livre ha esté à vostre goust (*Q.l.*, Prologue, p. 717).

En analysant l'aspect externe et le contenu du bréviaire, Rabelais donne l'exemple à suivre dans l'interprétation de la propre œuvre. En comparant les illustrations de la couverture aux « lettres hieroglyphiques », l'auteur signale la correspondance entre le contenant et le contenu. En effet, le sens figuré de l'expression proverbiale, signalée par les images, renvoie directement au vin, renfermé dans le bréviaire. En outre, ce rapprochement entre les images sur la couverture et les hiéroglyphes met en relief l'univocité de la lecture. L'interprétation devient ainsi la recherche d'un sens caché bien précis qu'il faut découvrir.

Cependant, à bien y regarder, cette méthode herméneutique est minée par le fait que les figures se laissent lire comme un rébus et non comme des hiéroglyphes. Si le rébus n'est pas condamné ici comme dans le neuvième chapitre du *Gargantua* (p. 28), c'est qu'il semble suggérer à notre avis un autre type d'interprétation de l'œuvre. À la différence des hiéroglyphes, un rébus ne peut pas se passer du langage, car les images doivent correspondre à des mots. D'ailleurs, tandis que les hiéroglyphes offrent d'habitude une interprétation monovalente, le rébus se fonde sur le jeu de mots, et donc sur l'homonymie, en révélant ainsi la nature équivoque du langage. En effet, les « crocs » de la couverture sont à la fois des crochets et la première syllabe du verbe « croquer ». L'expression proverbiale « croquer la pie » montre également sa duplicité, car Rabelais exploite à la fois son sens littéral et son sens figuré.

En ce qui concerne la vraie étymologie de l'expression, le verbe *pier* est déjà attesté au XIII^e siècle au sens de « boire » (Giordani 1998 : 847 ; *FEW*, VIII, 422b). L'origine de ce verbe est métaphorique. La réputation qu'a la pie de se gorger de raisins au point de s'enivrer a engendré la comparaison proverbiale « ivre comme une pie » (Sainéan 1922-1923 : II, 255). Le jeu sur l'ambivalence du terme *pie* semble s'être répandu dans le vocabulaire populaire à partir de l'argot (Sainéan 1912 : I, 29-32, II, 418-420)⁷⁵. Coquillard en offre un exemple : « pier de la plus gourde pie » (Sainéan 1912 : I, 20). Quant à l'expression « croquer la pie », elle désigne l'acte de boire copieusement et se diffuse à partir du XV^e siècle. Elle est surtout employée par des auteurs dramatiques. Par exemple, on la trouve dans la *Farce d'un Chodronnier* :

⁷⁵ Le *FEW* atteste à la fin du XV^e siècle le terme *pie*, au sens de « boisson », celui de *piarde*, « bonne boisson » et l'expression *entretient la pie*, « boir beaucoup » (VIII, 422b ; Cotgrave 1998 ; Godefroy 2002). D'ailleurs, à Angers, où le peintre Frapin a peint les pies (*Q.l.*, Prologue, p. 717), on emploie l'expression *soupe-à-pie*, qui désigne soit « une sorte de soupe faite avec de la galette à la *fouée*, mise toute chaude à tremper dans du vin froid, quelque fois sucré », soit « soupe ordinaire et surtout potage gras mélangés de vin froid », soit « soupe de pain et de cidre » (Verrier et Onillon 1908 : II, 256).

Allons jouer de la maschouère
et à l'hostel croquer la pie (cité par Sainéan, *ibid.*, I, 22).

L'étymologie de la formule donnée par Rabelais est donc tout à fait fantaisiste. D'ailleurs, la remotivation étymologique est un procédé fréquent dans ses romans, appliqué surtout aux noms propres, par exemple aux noms des capitaines de Pantagruel dans la guerre avec les Andouilles (*Q.l.*, 37, p. 624-629). Le narrateur inverse le lien entre nature et langage en créant une « nature » adaptée au mot. Le cratylisme devient de la sorte un dispositif fictionnel (Cave 1997 : n. 2, 209). Au lieu de rechercher des correspondances entre la nature des choses et leur expression verbale, la méthode étymologique se transforme en jeu. De même, tout le processus interprétatif devient un libre jeu, une activité divertissante et non un pénible travail d'exégèse. Par conséquent, la conception de la lecture, comme celle de l'écriture, placées toutes les deux sous le signe du vin et donc du plaisir, se révèle hédoniste. En rejetant les interprétations monovalentes et en préservant le dynamisme du texte, l'auteur met également l'accent sur la participation du lecteur dans la production du sens. Les prologues présentent de la sorte l'œuvre comme une matière à façonner par l'acte de la lecture. Si le destinataire est convié à boire le texte, c'est parce que le vin fonctionne comme l'image adéquate de la liberté interprétative.

IV. La mise en valeur de l'utilité pratique de l'œuvre

1. Le discours du présentateur-bonimenteur dans les prologues du *Pantagruel* et du *Gargantua*

Nous avons vu que le motif du vin reproduit métaphoriquement l'ensemble de l'activité littéraire (la production, la réception du texte et le texte lui-même). Un tel rapprochement tend à placer l'échange littéraire dans le domaine du concret. Pourtant, le paradigme symposiaque n'est pas le seul modèle que Rabelais utilise dans sa stratégie narrative. Dans le prologue du *Pantagruel*, afin de mettre en relief l'immédiateté du contact avec le lecteur, le narrateur se présente comme bonimenteur de foire. En effet, les ouvrages rabelaisiens paraissent à l'occasion des foires (Antonioli 1983 : 131). Le narrateur du prologue du *Pantagruel* assume le rôle d'un marchand de livres ambulant, comme s'il était réellement présent au moment de la vente de son premier roman. Pour relever sa valeur exceptionnelle, il montre sa filiation aux *Grandes Chroniques*, qui ont connu un important succès éditorial. En faisant les louanges des *Chroniques*, il assure donc la promotion de son propre ouvrage.

La fonction publicitaire est essentielle dans un discours préliminaire. Parmi les arguments de la topique préfacielle, deux principes fondamentaux reviennent inlassablement : l'utilité et l'agrément de l'histoire. Il est difficile de séparer le traitement accordé à chacun, car ils sont analysés ensemble dans les arts poétiques classiques, par exemple chez Aristote (*La Poétique*, 4, 48b, 1980 : 43-44) et chez Horace :

Il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire (*De Arte poetica*, dans *Epîtres*, 1934 : v. 343-344, p. 220)⁷⁶.

La fiction narrative sommée de répondre de fausseté et de futilité, se dote d'un vocabulaire renvoyant aux vertus de l'utilité et du plaisir. Ainsi, le dizain préliminaire, composé par Hugues Salel et publié avec la troisième édition du *Pantagruel* en 1534, met l'accent sur ces deux vertus :

Si, pour mesler profit avec douceur,
On met en pris un aucteur grandement,

⁷⁶ Omne tulit punctum, qui miscuit **utile dulci**
Lectorem delectando pariterque monendo (*ibid.*).

Prisé seras, de cela tient toy *sceur* ;
Je le congnois, car ton entendement
En ce livret, soubz plaisant fondement
L'utilité a si très bien descrite (*P.*, p. 211).

Le poète reprend l'image horacienne de l'*utile dulce* et souligne la subordination de l'agrément de l'histoire à son utilité morale. Dans le prologue qui suit, le narrateur fait également référence à ces valeurs traditionnelles, en faisant l'éloge des *Grandes Chroniques* :

Et le monde a bien congneu par experience infallible le **grand emolument et utilite** qui venoit de ladicte chronicque Gargantuine (Prologue, *P.*, p. 215).

En outre, il utilise le terme « fruict » (p. 213) qui renvoie à la fois à un contenu didactique et au plaisir gustatif, en alliant ainsi les notions de l'utilité et d'agrément.

Cependant, le narrateur modifie les délimitations conventionnelles de l'*utile dulce*. Il opère un déplacement du *topos*, car l'agrément esthétique de la fiction est transféré dans le domaine du plaisir physique par l'association de la lecture à l'acte de boire, et le didactisme moral est transformé en une utilité pratique. Cette dernière est fortement relevée dans le prologue du *Pantagruel*. En effet, dans son discours élogieux des *Chroniques*, le narrateur souligne sa valeur extralittéraire. Sur le ton du bonimenteur, il présente le livre comme une drogue, une médecine prodigieuse de l'âme et du corps. Les *Chroniques* procure ainsi un réconfort moral aux chasseurs ainsi qu'un soulagement physique à ceux qui souffrent d'un mal de dents. D'ailleurs, il faut remarquer que la matérialité du livre est mise en valeur dans le traitement de la rage de dents :

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

La croyance en un pouvoir magique du contact, qui implique que les « propriétés occultes » du livre – expression utilisée dans le prologue – soient diffusées à travers sa couverture et les linges, relève explicitement d'une technique de charlatan qui exploite la crédulité populaire. De cette façon, en faisant l'éloge des vertus curatives des *Chroniques*, le narrateur imite les propos, débités par les charlatans pour convaincre et attirer la clientèle. L'emploi du terme *oribus* met l'accent sur les prétentions abusives de la médecine de foire. C'est un terme appartenant au latin macaronique, composé de *or* et *ibus*, à valeur péjorative (Huchon 1994 :

n. 5, 1236). Selon Oudin, il désigne un « remède sans valeur » (1971 : 382). Roland Antonioli souligne l'importance prise dans l'œuvre rabelaisienne par les divers aspects du charlatanisme médical (1976 : 18-26). Par ailleurs, la poudre d'« oribus » fait penser à la poudre de « diamerdis », utilisée également sous forme de sinapisme dans l'épisode de la résurrection d'Epistemon (*P.*, 30, p. 321). De même, il s'agit d'un mot burlesque, formé avec la particule *dia-* à l'imitation de nombreux termes pharmaceutiques et de *merdis*, qui renvoie au domaine scatologique. Cet élément incongru provoque un effet comique. La référence aux excréments peut aussi servir de critique des alchimistes, qui en tiraient des onguents (Antonioli 1976 : 148). En outre, la précision des détails chirurgicaux fait contraste avec l'invraisemblance de la résurrection, et transforment ainsi l'épisode en une parodie médicale. Dans le prologue du *Pantagruel*, l'éloge des *Chroniques* en tant que remède miraculeux prend également un caractère ironique.

Afin de revendiquer davantage leurs vertus thérapeutiques, sur un ton ludique, le narrateur donne en exemple leur effet bénéfique produit sur des vérolés et des malades de la goutte :

Mais que diray je des pauvres verolez et goutteux ? [...] toute leur consolation n'estoit que de ouyr lire quelques page dudict livre. Et en avons veu qui se donnoyent à cent pipes de vieulx diables, en cas que ilz n'eussent senty allegement manifeste a la lecture dudict livre, lorsqu'on les tenoit es lymbes (Prologue, *P.*, p. 214).

La lecture peut réellement apporter au malade une distraction et un allègement à son mal. Pourtant, le narrateur crédite la lecture d'une influence directe sur l'organisme du malade, en confondant volontairement la diversion et l'amélioration effective de l'état physique (Antonioli 1976 : 24). Par conséquent, le livre est réputé pour soulager les douleurs d'une nature très différente. En faisant l'éloge de multiples usages des *Chroniques*, le narrateur se fonde sur le principe qui caractérise le discours de charlatan, lequel prétend détenir un remède universel, agissant sur toutes les maladies.

Le prologue du *Pantagruel* a de la sorte une explicite portée comique. Il reprend la fonction publicitaire, typique d'un discours préliminaire, mais en fait un usage parodique, car l'éloge des *Chroniques* est hyperbolique. Le narrateur n'emploie pas de termes neutres et objectifs, mais uniquement louangeurs :

Trouve moy livre en quelque langue, en quelque faculte et science que ce soit, qui ayt telles vertus, proprietes, et prerogatives, et je poieray chopine de trippes. Non messieurs non. Il est sans pair, incomparable et sans parragon (*P.*, Prologue, p. 215).

De cette façon, le narrateur insiste sur la valeur exclusive des *Chroniques*. En outre, il passe des louanges démesurées de la vertu curative du livre aux imprécations non moins exagérées, dont cinq sont des menaces de maladies. En mettant en relief le registre corporel, le narrateur détourne la notion d'utilité de son usage traditionnel. Ainsi, le critère d'utilité morale de l'œuvre est relégué à l'arrière-plan, tandis que le critère d'utilité pratique, et en particulier thérapeutique, est fortement valorisé. Par conséquent, le livre se présente comme une substance organique, sensée soulager les souffrances du corps. D'ailleurs, l'effet comique, produit par le déplacement de la sphère de l'intellectuel à celle du physiologique dans la réception du livre, est accentué par la nature des maladies. La goutte et la vérole sont des « joyeuses maladies », résultant d'un abus immodéré de nourriture, de boisson et de plaisirs sexuels. Elles sont donc substantiellement liées au bas matériel et corporel (Bakhtine 1970 : 164). Le bas matériel et corporel, qui a une fonction dévalorisante très prononcée dans l'œuvre rabelaisienne, est également évoqué par le plat de tripes et par la référence aux « trippes et boyaulx » du narrateur.

S'il est aisé d'identifier la voix du bonimenteur dans le prologue du *Pantagruel*, il n'en est plus de même dans celui du *Gargantua*. Pourtant, la donnée érudite sérieuse reste narrée par le charlatan de la foire (Rigolot 1982 : 145). En effet, le prologue s'adresse aux malades de la vérole. L'épithète « tresprecieux » contraste comiquement avec la nature de la maladie. En outre, cette interpellation renvoie au style louangeur des propos du bonimenteur. Aussi bien que l'ouverture, la clôture du prologue a des aspects communs avec le prologue du *Pantagruel* et son narrateur comme crieur de foire. Ainsi, l'invitation faite au lecteur à lire l'ouvrage qui suit « tout a l'aise du corps, et au profit des reins » (*G.*, Prologue, p. 8) transforme l'utilité morale en utilité pratique. Le « profit » que le lecteur tire de l'œuvre est de nature physiologique. Le livre est associé de la sorte à un remède, qui a un effet bénéfique sur l'organisme et en particulier sur les reins.

L'image de drogue est explicitement évoquée dans le prologue. En empruntant à Platon le motif silénique, Rabelais le modifie considérablement. Il ne s'agit plus de statuettes, renfermant une divinité, mais des « petites boites telles que voyons de present es boutique des apothecaires pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles » qui contiennent « les fines drogues, comme Baulme, Ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries : et aultres choses precieuses » (*G.*, Prologue, p. 5). L'expression « fines drogues » désigne des ingrédients qui servent aux préparations pharmaceutiques des apothicaires (Huchon 1994 : n. 12, 1062). Or, au XVI^e siècle la profession d'apothicaire n'est pas encore organisée, car l'édit de Fontainebleau de 1556 la compte au nombre de celles qui « donnent ordinairement médecines

mortifères pour salutaires » (cité par Antonioli 1976 : 21). L'apothicaire se distingue bien mal du guérisseur de carrefour. Par conséquent, en faisant correspondre les « fines drogues » au contenu de son propre livre, le narrateur semble suggérer l'idée suivante : étant donné que les précieuses drogues peuvent être une supercherie de charlatan, l'invitation à interpréter l'œuvre « à plus haut sens » peut aussi se révéler être un leurre du narrateur qui exploite la crédulité de ses lecteurs. Par ailleurs, le prologue est bâti comme une conversation du bonimenteur avec son public, et l'emploi des expressions proverbiales d'origine populaire témoigne de son style familier.

Les prologues des deux premiers romans de Rabelais sont traités à la fois sur le ton du marchand de remèdes prodigieux et du vendeur de livres, dont le but est de promouvoir la marchandise. En outre, le corps et ses maladies rapprochent le livre de la sphère du naturel, et contribuent ainsi au projet burlesque de rabaisser les notions de l'utilité et d'agrément au domaine matériel. Ils perturbent de la sorte le modèle traditionnel de la réception de *Gargantua* et de *Pantagruel*.

2. La fiction littéraire comme une action curative à distance

Dans le prologue du *Pantagruel*, nous avons vu que, sous le masque du bonimenteur, le narrateur fait l'éloge des propriétés curatives des *Grandes Chroniques*. En soulignant la filiation de son propre livre, il suggère que ce dernier a également des vertus thérapeutiques. De même, dans l'ancien prologue du *Quart livre* et dans l'épître dédicatoire de 1552, le narrateur utilise l'image du livre/remède. Cependant, tandis que dans le prologue du *Pantagruel* cette métaphore sert à définir le rapport entre le livre comme remède et les lecteurs comme patients, elle est employée dans celui du *Quart livre* pour rapprocher l'activité littéraire du narrateur de celle d'un médecin, qui prend soin de ses patients à distance grâce à la fonction médiatrice du livre. Le ton du prologue et de l'épître est aussi changé. Aux boniments du charlatan succède le discours d'un médecin humaniste. L'auteur ne s'approprie plus une identité imaginaire, mais signe l'œuvre de son nom, en ajoutant son titre de docteur en médecine (depuis l'édition de 1546 du *Tiers livre*, Huchon 1994 : n. 2, 1360). Rabelais revendique sa paternité de l'œuvre et souligne le fait qu'il est médecin.

En se présentant comme écrivain/médecin, le narrateur insiste sur l'importance de la relation intersubjective du médecin à son patient. L'aspect physique du médecin y joue le rôle central, et en particulier l'expression de son visage :

[...] du médecin la face joyeuse, seraine, gratuite, ouverte, plaisante resjouist le malade (Épître, p. 517 ; voir aussi le prologue de 1548, p. 719).

Le médecin transmet la bonne humeur à son patient. Or, la gaieté constitue un des trois principes sur lesquels l'école de Salerne et les ouvrages consacrés aux régimes de santé fondent le recouvrement et la conservation de la santé (Antonioli 1976 : 278).

Cependant, sollicité par un grand nombre de malades, le narrateur ne peut pas satisfaire tout le monde. Il a donc recours à la fiction littéraire afin de donner « alairesse et consolation » (Épître, p. 517). L'œuvre est de la sorte conçue comme une action curative à distance, un soin donné en différé aux malades :

[...] seulement avois esguard et intention par escript donner ce peu de soulagement que povois es affligez et malades absens, lequel volontiers, quand besoing est, je fays es presens qui soy aident de mon art et service (Épître, p. 517 ; la même idée dans le prologue de 1548, p. 719).

L'emploi de l'adjectif « absens » et de l'adverbe « presens », à valeur antinomique dans la même phrase, met l'accent sur le rôle médiateur du livre. Le temps de l'écrivain/médecin est dissocié du temps du lecteur qui doit retrouver l'intention bénéfique de l'auteur. Cependant, en tant que substitut de la présence physique du médecin, qui engendre la gaieté du patient, le livre révèle sa consubstantialité avec l'auteur et sert de la sorte à remédier à la distance qui sépare le narrateur de son public.

En revendiquant la valeur thérapeutique de ses livres, Rabelais signale que divertir son lecteur, c'est lui rendre la santé. En effet, les romans rabelaisiens constituent une œuvre comique. Rabelais invoque ainsi la tradition du rire médical, exposée de la façon la plus complète par Laurent Joubert dans son *Traité du ris, contenant son essence, ses causes et merveilleux essais, curieusement recherchés et observés* (1579 : 1973). Si le rire suscite la joie, le vin y contribue aussi. Ainsi, en soulignant le lien intime entre la vie psychologique et physiologique, Galien soutient que le vin produit une influence bénéfique sur l'état d'âme, et prône en particulier sa consommation dans le traitement de la mélancolie :

Ceux qui admettent une substance particulière pour l'âme seront donc forcés d'avouer qu'elle est l'esclave des tempéraments du corps, attendu que ces tempéraments peuvent la chasser du corps, la priver de mémoire et d'intelligence, la rendre triste, timide, abattue, comme cela se voit dans la mélancolie, et ils reconnaîtront que le vin bu modérément produit les effets opposés (*Que les moeurs de l'âme sont la conséquence des tempéraments du corps*, 1854, I, p. 59).

L'influence néfaste du chagrin sur l'organisme et sa dissipation par le vin sont illustrées par l'épisode où Gargantua perd sa femme :

[...] je deviens vieulx le temps est dangereux, je pourray prendre quelque fiebvre, me voyla affole. Foy de gentil homme il vault mieulx pleurer moins et boire davantage. [...] je me sens bien fort altere, et serois en danger de tomber malade, mais beuvez quelque bon traict devant : car vous vous en trouverez bien et m'en croyez sur mon honneur. (*P.*, 3, p. 226).

Ce passage reflète la pensée médicale de l'époque. Les dangers des afflictions d'une part, et de l'autre la gaieté comme fondement de la santé, procurée par le vin, sont exposés dans le *Regime de santé* d'Arnaud, publié en 1501 :

L'homme qui veut vivre en santé doibt fuyr et eviter les grandes charges et sollicitudes [...]. Soubz ceste premiere doctrine doivent comprendre les melancolies et marissemens lesquelles semblablement font grans dommaiges au corps humain [...] l'homme doit vivre joyeusement, car joye et liesse rend l'aage de l'homme florissant [...] ce peult estre joye moderee acquerir par usage de boire et manger viandes delectables (cité par Antonioli, *Rabelais et la médecine*, 1976, p. 278-279).

En mettant la joie au service de la santé, Rabelais en fait un des principes du pantagruélisme :

Et si desirez estre bons pantagruelistes (c'est à dire vivre en paix, joye, santé, faisans toujours grand chere) (*P.*, 34, p. 337).

Il faut souligner qu'il y associe les plaisirs alimentaires. De même, dans le prologue du *Quart livre* de 1552, l'éloge de la santé s'ouvre par l'invitation à la gaieté et est lié à l'acte de boire :

Je suys, moiennant un peu de Pantagruelisme (vous entendez que c'est certaine gayeté d'esprit conficte en mespris des choses fortuites) sain et degourt : prest a boire, si voulez (*Q.l.*, Prologue, p. 523).

Ainsi, ce qui caractérise le pantagruélisme comme philosophie de vie pratiquée par l'auteur et proposée aux lecteurs, c'est d'être en bonne santé grâce à la gaieté, favorisée par le vin et par le rire, lequel est provoqué par la lecture des romans rabelaisiens. L'œuvre s'affirme donc davantage comme un remède efficace.

Nous voudrions signaler que les prologues de l'auteur se présentant à partir du *Tiers livre* comme un docteur en médecine, s'adressent aux malades ainsi qu'aux buveurs, en soulignant par là-même la valeur thérapeutique du vin. En outre, comme nous l'avons vu, Rabelais fait correspondre son œuvre à la fois au vin et à une cure. De cette façon, du prologue du *Gargantua* à celui du *Quart livre*, la même logique associative fondée sur le motif du vin comme médecine de l'âme et du corps préside à l'organisation des réseaux métaphoriques.

La tradition du vin comme remède remonte à l'Antiquité. Ainsi, Platon le définit explicitement comme *pharmakon* :

Pour ce qui est du vin, en particulier, l'opinion courante, à ce qu'il paraît, le prétend donné aux hommes pour leur châtement, afin de les égarer ; celle que nous défendons, au contraire, en fait un remède (*φάρμακον*) qui facilite à l'âme l'acquisition de la pudeur et au corps celle de la santé et de la force (*Les Lois*, 1951 : II, 672d, p. 67).

De cette façon, Platon souligne l'effet positif produit par le vin sur l'esprit et l'organisme humain. Cependant, le philosophe suggère aussi la nature ambiguë du vin, bénéfique et maléfique à la fois, capable d'asservir le buveur à ses instincts aussi bien que de lui inculquer la maîtrise de soi.

Le vin transmet également son caractère ambivalent aux ouvrages auxquels il est associé. Si, considéré comme remède, il sert à affirmer la valeur thérapeutique des romans rabelaisiens, il peut aussi se révéler comme poison, dont l'épisode des Papimanes donne un

exemple. Les Décrétales idolâtrées par ces derniers sont rapprochées dans le discours dithyrambique d'Homenaz d'une substance organique liquide, et en particulier au vin, que les fidèles doivent assimiler. Les témoignages des invités au banquet sur les utilisations matérielles du livre manifestent sa nature hautement toxique.

Cependant, le discours que tient Homenaz sur les vertus des Décrétales frappe par sa ressemblance avec celui du narrateur rabelaisien. Il semble que le langage du bonimenteur soit passé dans la bouche d'Homenaz. En effet, on retrouve chez lui des traits stylistiques employés par le narrateur des premiers prologues. Par exemple, l'évêque, comme le narrateur/charlatan dans le prologue du *Pantagruel*, insiste sur l'exclusivité des Décrétales :

Helas quand sera ce don de grace particuliere faict es humains, qu'ilz desistent de toutes aultres estudes et neguoces pour vous lire, vous entendre, vous sçavoir, vous user, practiquer, incorporer, sanguifier, et incenteriquer es profonds ventricules de leurs cerveaulx, es internes mouelles de leurs os, es perples labyrintes de leurs arteres ? (*Q. l.*, 51, p. 657).

En outre, nous remarquons dans ce passage que le livre est ramené à une substance liquide qui s'infiltré partout dans l'organisme. La force de pénétration des Décrétales est proche de l'idée que Rabelais se fait lui-même de l'efficacité de la fiction littéraire. Dans le prologue du *Pantagruel* par la métaphore des drogues médicinales, dans ceux du *Gargantua* et du *Tiers livre* par le motif du vin, et dans celui du *Cinquiesme livre* par l'image d'incorporation, c'est toujours le pouvoir d'infiltration organique du texte qui est valorisé.

Dans l'épisode des Papimanes, nous observons également un rapprochement entre le vin et les Décrétales. Dans le contexte du banquet, Homenaz voit dans ce livre canonique un exhausteur de goût :

A ces motz une des filles promptement luy praesenta un grand hanat plein de vin Extravagant. Il le tint en main, et soupirant profondement dist a Pantagruel. Mon Seigneur, et vous beaulx amis, je boy a vous tous de bien bon coeur. Vous soyez les tresbien venuz. Beu qu'il eut et rendu le hanat a la bachelette gentile, feist une lourde exclamation, disant. O dives Decretales, tant par vous est le vin bon bon trouvé (*Q. l.*, 51, p. 657).

En qualifiant le vin d'« Extravagant », Rabelais renvoie par un jeu de mots aux Extravagantes, un recueil de textes faisant partie des Décrétales et publié en 1500 (Huchon 1994 : n. 1, 1564). Ainsi, la proximité entre le discours élogieux d'Homenaz et celui du narrateur des prologues consiste non seulement dans l'image de l'assimilation de l'ouvrage, mais également dans l'association de ce dernier au vin. De plus, le rapprochement du plaisir

du texte au plaisir gustatif dans le passage cité ci-dessus n'est pas sans rappeler la vision hédoniste de l'écriture et de la lecture des prologues du *Gargantua* et du *Tiers livre*.

Comme dans le boniment du prologue du *Pantagruel*, l'éloge des Décrétales transforme les vertus morales et spirituelles de la lecture en utilité pratique du livre en tant qu'objet. Cependant, si la proximité des deux discours est soulignée par la ressemblance stylistique et par un mode d'action similaire des ouvrages en question, leurs utilisations concrètes révèlent un écart fondamental. Ainsi, les invités du banquet témoignent de la nocivité du papier des Décrétales. Rhizotome, un des convives, raconte par exemple comment lors d'une fête de mariage, lui et ses amis ont confectionné des masques avec les feuillets d'un recueil du Sexte :

En faulte de Colocasie, Bardane, Personate et de papier : des feueilletz d'un vieil Sixieme, qui la estoit abandonné, nous feismes nos faulx visaiges, les descouppans un peu a l'endroit des oeilx, du nez, et de la bouche. Cas merveilleux. Nos petites caroles et pueriles esbatemens achevez, houstans nos faulx visaiges appareumes plus hideux et villains que les Diableteaux de la passion de Doué : tant avions les faces guastees aux lieux touchez par les dictz feueilletz. L'un y avoit la picote, l'autre le tac, l'autre la verolle, l'autre la rougeolle, l'autre gros froncles. Somme celluy de nous tous estoit le moins blessé, a qui les dens estoient tombees. Miracle (s'escria Homenaz) miracle (*Q. l.*, 52, p. 661).

Comme le montre le passage, les Décrétales engendrent des maladies de visage. Leur pouvoir miraculeux contraste nettement avec celui des romans, dont le narrateur revendique les vertus antalgiques. De cette façon, tandis que le transfert de l'œuvre rabelaisienne dans le domaine du concret contribue à valoriser le livre comme cure, dans l'épisode des Papimanes, il s'agit de la satire de la matérialisation idolâtre des livres canoniques. L'assimilation des Décrétales à un produit toxique est donc utilisée comme procédé comique. Rabelais s'en sert pour critiquer cet ouvrage, qui affirme le pouvoir temporel des papes. En attaquant les Décrétales, il accomplit une démarche très appréciée dans les cercles gallicans, au moment où le cardinal de Châtillon et d'autres poussent Henri II à rompre définitivement avec Rome (Screech 1992 : 521 ; Marichal 1968 : 100-142).

Ainsi, en introduisant le thème du vin dans l'éloge des Décrétales, l'auteur montre sa nature ambiguë. À travers son abus, ce sont les mœurs de la cour papale qui sont stigmatisées, tandis que son usage modéré par les pantagruelistes est fortement valorisé, car il stimule avec les histoires comiques la gaieté des lecteurs. L'ambivalence du vin est explicitée dans le dernier chapitre du *Pantagruel*. En effet, juste avant de donner la définition du pantagruelisme, qui légitime la morale de la joie au service de la santé, l'auteur attaque virulemment les hypocrites qui, tout en prêchant l'ascétisme, pèchent par l'excès :

Toutesfoys sy pour passetemps joyeux les lisez, comme passant temps les escripvoys, vous et moy sommes plus dignes de pardon q'un grand tas de Sarrabovittes, Cagotz, Escargotz, Hypocrites, Caffars, Frapars, Botineurs et aultres telles sectes de gens, qui se sont desguizez comme masques pour tromper le monde. Car donnans entendre au populaire commun, qu'ilz ne sont occupez sinon a contemplation et devotion, en jeusnes et maceration de la sensualite : sinon vrayement pour sustenter et alimenter la petite fragilite de leur humanite : au contraire font chiere dieu scait quelle, et Curios simulant, *sed Bacchanalia vivunt*. Vous le pouvez lire en grosse lettre et enlumineure de leurs rouges muzeaulx, et ventre sa poulaine, sinon quand ilz se parfument de Soulphre (*P.*, 34, p. 337).

En ce qui concerne les prologues, la comparaison de l'œuvre à une substance organique, que ce soit le vin ou les drogues, montre que Rabelais a une idée précise de la réception de ses romans. Pour lui, le texte ne s'adresse pas uniquement à l'intellect, mais également au corps. La communication narrative est perçue sous la forme d'impulsions concrètes, qui modifient la personne entière et relèvent ainsi du processus physiologique. Celui qui lit transporte un objet tangible du dehors vers le dedans et s'accroît de ce qu'il recueille.

V. Le rôle prépondérant du thème alimentaire chez Rabelais et Folengo

1. La matière verbale et la matière alimentaire

La raison, pour laquelle nous avons décidé de faire une étude comparative de Rabelais et de Folengo, est la centralité du thème alimentaire dans leurs œuvres. En effet, une des caractéristiques les plus frappantes des deux auteurs est la valorisation du monde matériel. L'utilisation du domaine du concret a des affinités, et la fonction de celui-ci est fondamentale dans le style de Rabelais et de Folengo.

Avant d'analyser les ressemblances dans le traitement de ce thème, nous voudrions aborder la question de l'influence sur Rabelais de l'œuvre de Folengo, et en particulier du *Baldus*. Les quatre éditions italiennes du *Baldus* sont la « Paganini » de 1517, la « Toscolana » de 1521, la « Cipadense » de 1530-1540 et la « Vigaso Cocaio » de 1552. Les deux premières sont antérieures à la publication du *Gargantua* et du *Pantagruel*. Le débat sur l'influence de Folengo sur Rabelais remonte à la traduction anonyme du *Baldus*, intitulée *Histoire maccaronique de merlin Coccaie, prototype de Rabelais*, parue en 1606. Tandis que les critiques italiens soulignent les analogies entre les œuvres de ces deux écrivains (Luzio 1899 : 11-52 ; Mosele 1992 : 331-348 ; Faini 2001 : 121-166 ; Ferroni 1999 : 51-59), les critiques français, tels Lazare Sainéan et Abel Lefranc, minimisent toute influence de Folengo sur Rabelais (Sainéan 384-410 ; Lefranc 1905 : 309-312). Loin de vouloir affirmer que Folengo représente un modèle pour Rabelais, nous voudrions analyser quelques affinités concernant l'isotopie alimentaire dans leurs œuvres.

Rabelais a très probablement lu le *Baldus*, car il mentionne Fracassus, un des compagnons du héros folenguien, parmi les ancêtres de Pantagruel. Il signale également l'auteur sous son pseudonyme de Merlin Coccaie (*P.*, 1, p. 220). Par ailleurs, à deux reprises, Rabelais lui attribue l'ouvrage intitulé *De patria diabolorum*. La première allégation figure dans le dernier livre cité dans la bibliothèque de Saint-Victor (*P.*, 7, p. 241), et la deuxième dans le *Tiers livre*, lors de l'épisode de la divination par les dés (11, p. 383). Il s'agit d'un titre imaginaire. Il peut cependant renvoyer à *Baldus*, car le dernier chant est entièrement consacré à la narration de la descente aux Enfers de Baldus et de ses compagnons. En outre, dans les pièces liminaires de l'édition parue en 1517 de *Baldus*, Folengo évoque Merlin Coccaie comme auteur de *quinque libros de diabolorum patria* (Huchon 1994 : n. 9, 1268). Dans

l'édition de 1521, le texte change en *de stanciis diabolorum* (*Le Maccheronee*, éd. A. Luzio 1928 : II, 280). Or, à la fin du *Pantagruel*, le narrateur promet au lecteur de raconter dans les livres à venir « comment il [Pantagruel] combatit contre les diables, et fist brusler cinq chambres d'enfer » (34, p. 336). La référence aux « chambres d'enfer » renvoie probablement à *stanciis diabolorum* (le terme *stancia* fait penser à *stanza* « pièce, chambre » en italien) et le nombre cinq aux *quinque libros*.

D'ailleurs, les pièces liminaires de la « Toscolana » ont d'autres ressemblances avec l'œuvre rabelaisienne, et notamment avec la découverte de la généalogie de *Gargantua*. Cette dernière est trouvée dans « un grand tombeau de bronze long sans mesure » sur lequel est représenté un « goubelet » et est écrit « *Hic bibitur* ». À l'intérieur se trouvent « neuf flacons » ainsi qu' « un gros, gras grand, gris, joly, petit, moisy, livret » (*G.*, 1, p. 10). Le motif du vin accompagne ainsi la découverte de la généalogie. Il est également associé à la découverte des livres de Merlin Coccaie. Dans les *Laudes Merlini* de Folengo, l'herboriste Aquarius Lodola trouve dans une île les tombeaux de Baldus et de ses compagnons. Le narrateur y souligne comme Rabelais la grandeur des tombeaux :

Ulterius procedentes ecce (mirabile dictu) marmoricias undecim adnumeravimus sepulturas, quarum granditudinem non meum est calamo distorchiare (*Le Maccheronee, Laudes Merlini*, 1928, II, p. 277).

La description des tombeaux de Cingar et de Bocalus est particulièrement intéressante pour nous. Celui de Cingar est tout enveloppé par des vignes :

[...] apud quem pulcherrimum saxum, totum vignarum maderis circumtorchiatum (*ibid.*, p. 278)

Quant au deuxième compagnon de Baldus, ses restes reposent dans une urne, dont l'épithaphe est écrite avec du vin :

In aliam quoque bandam in urna vel potius in maximo botazzo prosam istam vidimus inscriptam vino, ut ab odoratu pensari poterat (*ibid.*, p. 279).

D'ailleurs, l'urne ressemble à un tonneau, car elle est fermée par un *cocai*, qui signifie « bondon » en dialecte mantouan (Jeanneret 1984 : 27). Ce terme renvoie également à Merlin Coccaie, le narrateur - personnage du *Baldus*. En effet, à côté des tombeaux, Aquarius Laudola et ses compagnons de voyage trouvent le trésor de Merlin, ses livres parmi lesquels *De gestis e facendis Baldi*. Ses ouvrages sont décrits comme « libros, librettos, libricolos, librazzos et mille alios scartafacios » (*ibid.*, 280). Le jeu phonique de cette énumération, fondé sur la

répétition de la racine *libr-*, de la terminaison *-os* fait penser à celle de Rabelais, centrée sur *gris*, les trois premiers termes commençant par *gr*, les trois derniers se terminant par *i*. De plus, les deux auteurs appliquent le même procédé comique, consistant dans le contraste entre la grandeur et la petitesse des manuscrits trouvés.

Nous nous apercevons ainsi qu'il existe des analogies dans la narration de la découverte du *Baldus* chez Folengo et celle de la généalogie gargantuine chez Rabelais. *Laudes Merlini* est antérieur à la publication du *Gargantua*. Cela nous fait supposer que le texte folenguien a pu exercer une certaine influence sur notre auteur. Cependant, il faut souligner l'originalité de ce dernier dans le traitement de la découverte fictive associée au motif du vin, et surtout dans l'emploi du « cacephaton ».

La matière verbale et la matière alimentaire sont étroitement entrelacées chez les deux auteurs. L'acte d'écrire et l'inspiration sont constamment transférés dans le domaine matériel. Ainsi, dans l'ouverture du *Baldus*, le narrateur qualifie son style comme « ars macaronæa », et invoque les Muses grasses pour chanter les exploits de Baldus :

Phantasia mihi plus quam fantastica venit
Historiam Baldi grassis cantare Camoenis (*Baldus*, 1989, I, v. 1-2, p. 66)⁷⁷.

Dans la *Merlini Cocaii Apologetica in sui escusationem*, Folengo donne la définition suivante de l'art macaronique :

Ars ista poëtica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivat, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginatum, grossum, rude et rusticanum (*Le Maccheronee*, 1928, II, p. 284).

Le rapprochement de l'écriture avec la nourriture est donc explicite. Les Muses sont également représentées comme nourricières, car elles donnent à manger au poète des macarons :

Pancificae tantum Musae doctaeque sorelle [...] imboccare suum veniant macarone poëtam (*Baldus*, I, v. 13-15, p. 68)⁷⁸.

⁷⁷ Une fantaisie plus-que-fantastique m'est venue de chanter avec mes grasses Camènes l'histoire de Balde (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 1).

⁷⁸ Que donc les pansifiques Muses, les doctes sœurs [...] viennent abecquer leur poète de macaronis (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 1).

Si les Muses sont qualifiées de « pancificae », le poète l'est aussi (*ibid.*, v. 63, 74). De cette façon, le souffle créateur insufflé par les Muses est identifié aux macarons, et l'inspiration est ramenée au plan alimentaire.

Non seulement à l'ouverture, mais tout au long de l'œuvre, au début et à la fin des chants, l'invocation aux Muses et l'acte d'écrire sont associés à la nourriture ou au vin. Ainsi, Folengo souligne la contiguïté du repas et de la narration du cinquième chant. De plus, l'inspiration que donne la muse Gosa est comparée aux soupes qu'elle a préparées pour le narrateur et la lecture par les narrataires à l'action de lécher les plats :

Sat fladonorum mihi praestitit illa suorum
Satque menestrarum smaltivit panza suarum.
Venimus ad finem mangiaminis, omnia pleno
Ventre governantur, vos ergo lecate scudellas (*ibid.*, V, v. 469-472, p. 270)⁷⁹.

Au début du chant suivant, la muse est également représentée comme experte en préparation des tripes milanaises : »Gosa, Milanesas peritissima condere trippas » (*ibid.*, VI, v. 3, 272)⁸⁰.

À la fin du même chant, c'est toujours elle qui prépare un goûter et une soupe pour le poète et la muse Comina :

Tunque, Comina, satis cantasti ; Gosa merendam
Ecce parecchiavit pro te pro meque modernam.
Iam dudum pleno fumat bona suppa cadino (*ibid.*, VI, v. 560-562, p. 310)⁸¹.

Tandis que dans le chant V, l'acte de manger accompagne celui d'écrire, le repas sert ici de prétexte pour clore la narration. L'accent est donc mis sur la dépense d'énergie au cours de la narration, comme si chaque chant était un réservoir de paroles susceptible de s'épuiser, un estomac menacé par le vide. Le narrateur justifie la pause qu'il opère par sa propre faim et par celle de sa muse. De même, à la fin du seizième chant, une domestique l'invite à arrêter son récit et passer à table :

Me dudum a studio chiamat fantesca : Patrone,
Iam depone cito pennam, calamaria, cartam ;
Coena parecchiatur, frigescit calda polenta,

⁷⁹ Elle m'a servi assez de ses pâtés, ma panse a digéré assez de ses potages. Nous sommes parvenus à la fin de la mangerie, tout est bien rangé dans mon ventre plein. Quant à vous, léchez donc les écuelles (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 86).

⁸⁰ Goise, si experte à accommoder les tripes à la milanaise (*Baldus*, 2006, vol. II, p. 1).

⁸¹ Toi aussi Jaquette, tu as assez chanté ; voici que Goise a apprêté pour toi et pour moi une toute nouvelle collation. Depuis longtemps déjà dans le poëlon bien plein fume une bonne soupe (*Baldus*, 2006, vol. II, p. 19).

Compagni totam iam mangiavere salattam.

Iste liber vobis finit, mihi coena comenat (*ibid.*, XVI, v. 629-633, p. 682)⁸².

Dans ce passage, le narrateur attire l'attention sur le processus de l'écriture de son poème. Il mentionne le papier, le plumeau et l'encrier, en mettant l'accent sur le support matériel et les outils impliqués dans l'écriture. D'ailleurs, il précise qu'il se trouve dans son bureau. Ainsi, le lecteur, auquel il s'adresse directement à la fin du passage, peut voir le narrateur en train d'écrire son poème. Au moyen de la concrétisation de l'acte de composer, Folengo réduit la distance entre lui et le lecteur, comme si l'œuvre venait juste d'être écrite. Ce procédé nous fait penser au prologue du *Gargantua*, où Rabelais se représente en train d'écrire et de manger, et engage ensuite un dialogue avec son lecteur/convive. Nous pouvons donc observer la volonté des deux auteurs de rapprocher le livre de la sphère du naturel, et de feindre un contact immédiat avec le lecteur. Ainsi, Rabelais, dans ses prologues, et Folengo, à la fin des chants, se servent du domaine alimentaire pour simuler leur présence et résister à l'impersonnalité du rapport avec le lecteur due au domaine écrit. D'ailleurs, les deux s'inventent des pseudonymes, et tout en attirant l'attention sur la figure du narrateur par ses interventions au cours du récit, ils en font aussi un personnage qui participe aux aventures des personnages de leurs fictions.

Parmi les analogies dans la stratégie narrative, à côté de la nourriture, il faut également souligner la thématique du vin. Ainsi, chez Folengo, le narrateur donne comme prétexte à la fin du chant non seulement la faim, mais aussi la soif de sa muse :

Sed iam nostra sitit chiamatque Camoena bocalum

Inchistroque liber primus calamare vodavit (*ibid.*, I, v. 580-581, p. 116)⁸³.

Nous pouvons également remarquer le rapprochement entre les deux liquides, l'encre et le vin, comme si les deux représentaient des moyens nécessaires à la production écrite. Le vin est d'ailleurs explicitement évoqué comme la source de l'inspiration du poète, que ce dernier préfère aux eaux froides du Parnasse et de l'Hélicon :

Non ego frigidibus Parnassi expiscor aquabus,

Ceu Maro castronus, quo non castronior alter

Dum gelidas Heliconis aquas in corpora cazzat,

⁸² La servante m'invite déjà à laisser le bureau. Patron, laissez vite la plume, l'encrier, le papier ; le dîner est prêt, la polenta chaude se refroidit, les amis ont déjà mangé toute la salade. – Pour vous, ce livre se termine, pour moi, commence le dîner (ma traduction).

⁸³ Mais déjà notre Camène a soif et réclame le pichet, et puis ce premier livre a vidé mon encrier de son encre (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 18).

Agghiazzatque sibi stomachum vinumque refudat,
[...] Malvasia mihi veniat : non altra miora est
Manna, nec ambrosiae nec nectaris altra bevanda (*ibid.*, XIX, v. 5-13, p. 758)⁸⁴.

Ce passage fait penser au prologue du *Tiers livre*, où Rabelais déclare que le vin est son « vray et seul Helicon » (p. 349). D'ailleurs, la comparaison au nectar dans l'éloge du vin chez Folengo rappelle l'adjectif « nectarique » qui qualifie le vin dans l'éloge que Rabelais fait du vin et de la vigne, plantée par Noé (*P.*, 1, p. 218). En faisant ces rapprochements, nous sommes loin de vouloir démontrer la dette de Rabelais envers Folengo. Il s'agit plutôt de signaler des affinités dans le traitement du thème alimentaire qui a un rôle prépondérant dans leurs œuvres, et qui les distinguent de leurs contemporains.

Ainsi, les deux auteurs s'amuse à parodier l'invocation traditionnelle des Muses, en ramenant l'inspiration au plan matériel. Comme Folengo qui demande assistance aux Muses pour chanter « horrenda facta balenae », et donne après la Malvoisie comme source de l'inspiration, Rabelais s'adresse d'abord aux Muses pour qu'elles l'aident à décrire « l'horrible bataille » entre Pantagruel et Loupgarou, et exprime ensuite son envie de boire du vin :

O ma muse, ma Calliope, ma Thalie inspire moy a ceste heure, restaure moy mes esperitz, car voicy le pont aux asnes de Logicque, voicy le trebuchet, voicy la difficile de pouvoir exprimer l'horrible bataille que fut faicte. A la mienne volonte que je eusse maintenant un boucal du meilleur vin que beurent oncques ceulx qui liront ceste histoire tant veridicque (*P.*, 28, p. 315).

En invoquant la muse épique, Calliope, pour chanter les exploits guerriers de Pantagruel, Rabelais imite le style de l'épopée antique. Cependant, il invoque aussi Thalie, la muse de la comédie, en suggérant la portée ludique du passage. En effet, l'effet comique est produit par le contraste entre le style élevé et l'épisode burlesque du déluge urinal qui précède l'invocation des Muses. Nous pourrions supposer que l'épopée parodique du *Baldus* de Folengo lui a servi d'exemple.

Quoi qu'il en soit, le travail littéraire des deux auteurs est transféré dans le domaine alimentaire. Tandis que dans l'œuvre rabelaisienne, on trouve surtout des métaphores d'ingestion pour l'acte d'écrire et pour la réception du texte, il s'agit chez Folengo autant de consommation que de cuisine. Ainsi, dans l'ouverture du *Baldus*, les Muses sont représentées

⁸⁴ Je ne puis pas l'inspiration dans les eaux froides du Parnasse, comme le bête Maron, il n'y en a pas de plus bête, car il incorpore les eaux gelées de l'Hélicon, en gelant son estomac, et il méprise le vin [...]. Que la malavasia vienne à moi, il n'existe pas de meilleure manne, ni de meilleure boisson d'ambrosie ou de nectare (ma traduction).

en train de préparer à manger pour le poète (I, v. 47-61, 72-74). Dans la diégèse, ainsi que dans le métadiscours sur les Muses, les mets intéressent moins comme produits finis que saisis dans le processus de fabrication. Par exemple, dans le premier chant, en décrivant le banquet à la cour de France, le narrateur porte un grand intérêt aux cuisines royales (I, v. 394-433, 100-102). Cependant, dans le cas de Rabelais et de Folengo, la matière alimentaire, représentée soit dans son stade final, soit dans le stade de cuisson, a la fonction bien précise d'assurer l'abondance verbale. Les *regna lasagnarum* dans le *Baldus* et le tonneau inépuisable dans le *Tiers livre* garantissent tout les deux la productivité littéraire et la plénitude textuelle, en faisant face, comme nous le verrons plus loin, au vide menaçant représenté par la citrouille vide ou par Quaresmeprenant.

2. La fusion des registres du « haut » et du « bas »

La nourriture et le vin s'inscrivent dans des registres stylistiques traditionnellement vulgaires. Lorsque Rabelais et Folengo les associent à l'invocation des Muses et à la topique de l'épique, ils déclassent le haut par le bas et brouillent le rapport usuel entre la forme et le contenu. Ainsi, dans l'épisode de la guerre des Dipsodes, au trophée militaire érigé par Pantagruel, pour commémorer leur victoire, Panurge oppose le sien qui célèbre les plaisirs du banquet. La juxtaposition des deux trophées provoque le choc entre deux ordres conventionnellement séparés, l'épique et le trivial. La forme rigoureusement symétrique du trophée de Panurge accentue son caractère parodique (*P.*, 27, p. 309-310). En outre, le discours militaire de Pantagruel qui suit : « Il n'est ombre que d'estandartz, il n'est fumee que de chevaulx, et clicquetys que de harnoyx » est repris sur le mode gastronomique par Epistemon : « Il n'est ombre que de cuisine, fumee que de pastez, et clicquetys que de tasses », et par Panurge sur le plan érotique : « Il n'est ombre que de courtines, fumee que de tetins, et clicquetys que de couillons » (*ibid.*, 310). D'ailleurs, le pet de ce dernier et celui de Pantagruel accentuent la portée parodique de l'épisode.

La nourriture fournit un ressort privilégié à la dissonance entre l'épique et le trivial. Ce mécanisme détermine, systématiquement chez Folengo, et sporadiquement chez Rabelais, le fonctionnement du discours (Jeanneret 1984 : 39). Dans les romans rabelaisiens, certains passages sont inspirés par les plus célèbres épisodes des épopées antiques, et l'auteur prend soin de suggérer au lecteur les réminiscences littéraires. Ainsi, la grande truie où s'enferment les cuisiniers dans l'épisode de la guerre des Andouilles rappelle le cheval de Troie de l'*Illiade*. Rabelais qualifie les cuisiniers de « preux et vaillans », en rapprochant comiquement les caractéristiques guerrières du domaine alimentaire. D'ailleurs, l'auteur s'amuse de la fonction du héros principal de l'épopée antique, et notamment de l'*Odyssee*. Dans le *Pantagruel*, les références à Ulysse sont multiples. Par exemple, Panurge compare ses aventures avec celles du héros grec : « Et volontiers vous racompteroys mes fortunes qui sont plus merveilleuses, que celles de Ulysses » (9, p. 249)⁸⁵.

Dans le *Tiers livre*, Panurge tient également la place d'Énée, dont la consultation de la Sibylle de Cumès est parodiée. La vieille sorcière de Panzoult est explicitement désignée comme une « sibylle tresinsigne », et l'auteur n'oublie pas de mentionner le « rameau d'or »,

⁸⁵ La fonction épique du personnage de Panurge dans le roman a été soulignée par Edwin M. Duval (1991 : 65).

en jouant ainsi sur les superpositions intertextuelles (16, p. 399). Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, des éléments empruntés à la réalité chinonaise, ainsi que les régionalismes employés pour la description de la Sibylle, servent à souligner le contraste entre la rusticité de la sorcière rébarbative et les pouvoirs extraordinaires d'une illustre vaticinatrice de l'Antiquité. Par leur connotation stylistique, les dialectalismes contribuent à mettre en relief la discordance entre le modèle littéraire à résonances graves et sacrées et la trivialité de son domaine d'application.

Quant à Folengo, on observe un constant rabaissement des modèles littéraires. Les *topoi* épiques du poème chevaleresque, ainsi que ceux de l'épopée antique et notamment de l'*Enéide*, sont repris sur le mode burlesque dans le *Baldus* (Barberi Squarotti 1979 : 175). Folengo adopte le dispositif stylistique, rhétorique et prosodique du poème latin, tout en le contaminant avec des éléments étrangers. Afin de matérialiser et de vulgariser le modèle classique virgilien, l'écrivain italien emploie principalement deux stratégies. Sur le plan thématique, il se sert du registre alimentaire et scatologique, et sur le plan lexical, il mélange le latin classique avec l'italien littéraire et les formes dialectales. Les deux stratégies sont intimement liées, car dans la définition de l'art macaronique, Folengo insiste sur le caractère hétérogène de son style au moyen de l'image des macarons, un mets composé de différents ingrédients. D'ailleurs, l'auteur souligne la grossièreté de son style par celui du mets qui lui donne le nom, et rapproche dans cette même catégorie le parler vulgaire et l'aspect gras des macarons :

[...] ideo maraconices nil nisi grassedinem, ruditatem et vocabulazzos debet in se continere (*Merlini Cocaii Apologetica in sui escusationem in Le Maccheronee*, 1928, II, p. 284).

Par ailleurs, l'art macaronique est en perpétuelle élaboration. Les *regna lasagnarum*, d'où le poète tire son inspiration, n'offrent pas une nourriture toute prête, mais font voir les Muses qui ne cessent pas de cuisiner. Ainsi, le thème alimentaire et sa variante culinaire reflètent le travail sur la langue (Jeanneret 1984 : 27). La métaphore de la préparation des macarons montre que ce qui se cuisine sont les divers ingrédients qui composent l'idiome de Folengo. En effet, à partir de bases morphologiques, syntaxiques et lexicales latines, et par prélèvements au toscan et à des dialectes du Nord, l'auteur obtient des hybrides linguistiques, dont le trait le plus remarquable réside dans une extrême flexibilité. Comme le souligne Laura Goggi Carotti, le procédé typique de Folengo consiste à mettre ensemble des éléments de nature hétérogène, appartenant aux registres lexicaux et stylistiques différents (1979 : 192). Ainsi, au latin classique et au style élevé correspondant à l'invocation des Muses, succède un

brusque changement de ton, marqué par l'emploi d'une expression populaire au caractère grossier :

Terra tremat baratrumque metu sibi cagat adossum (*Baldus*, I, v. 4, 66)⁸⁶.

Dans l'*Apologetica in sui escusationem*, Folengo explique la préférence de cette expression au verbe latin *timere* :

Dicimus « se cagat adossum », melius (fateor) dici potuerat « timet ». Sed cur, inquam, fuit repertum macaronicon ? causa utique ridendi ; ergo « se cagat adossum » positum est causa ridendi et non orandi, nam vulgariter dicimus : « el si caga adosso di paura », quando quidem vulgare eloquium est macaronicis poetae latinizare (*Le Maccheronee*, 1928, II, p. 285)⁸⁷.

De cette façon, l'auteur souligne que l'action de mélanger le latin avec le parler vulgaire est caractéristique de l'art macaronique. Il signale également qu'une telle discordance de registres produit un effet comique et fait rire le lecteur.

De même, nous pouvons observer un contraste entre un paradigme noble et son application triviale, lorsque Folengo qualifie Jupiter de « merdipotens » (*Baldus*, XX, v. 641, 834). L'effet burlesque consiste ici dans la substitution du terme « omnipotens », qui qualifie traditionnellement la divinité suprême de l'Olympe, par une épithète qui se réfère au registre scatologique. Cet appellatif nous fait penser au « Dieu Ventripotent » qui désigne Gaster chez Rabelais dans le titre du chapitre 59 du *Quart livre*. Ce dernier se sert également du participe présent latin « potens », en le francisant. Comme Folengo, il joue sur la juxtaposition du domaine divin à celui du bas corporel. D'ailleurs, dans la première phrase du chapitre qui suit le titre, il emploie l'italianisme « poltron » (Henri Estienne dans Huguet 2004), et le régionalisme « magnigoule »⁸⁸. Ainsi, comme Folengo, Rabelais utilise des termes d'origines diverses. Plusieurs critiques soulignent que la manipulation linguistique est ce qu'ils ont de plus en commun (Tetel 1963 : 362 ; Mosele 1992 : 345 ; Bowen 1993 : 143).

De plus, en insistant sur l'association de l'ingestion à l'écriture dans ses romans, l'auteur français opère un rapprochement entre la matière alimentaire et la matière verbale. Le travail de l'écrivain se transforme en art du mélange, et la langue est de la sorte traitée comme

⁸⁶ (La retantissante renommée et le gaillard renom) font la terre trembler et l'abîme de crainte se conchier (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 1).

⁸⁷ On dit « se cagat adossum », ça serait mieux (j'admets) de dire « timet ». Mais je me demande, pourquoi le macaronique a-t-il été créé ? Surtout pour rire ; c'est pour cette raison que « se cagat adossum » a été employé là pour rire et non pour faire un discours solennel ; en effet, on dit en langue vulgaire : « el se caga adosso di paura », et latiniser la langue vulgaire est le but du poète macaronique (ma traduction).

⁸⁸ C'est un terme normand pour Cotgrave (1998), languedocien pour Sainéan (1922-1923 : II, 187).

une substance malléable. Rabelais va plus loin que Folengo dans l'expérimentation linguistique, en créant un nombre considérable de néologismes, qui, à la différence de ceux de Folengo, sont incompréhensibles et perdent toute fonction référentielle. Par exemple, dans le chapitre 33 du manuscrit du *Cinquiesme livre*, les noms des plats du pays des Lanternes sont entièrement fantaisistes : « des corneabotz, de la mapsopige, des brebabesas » (904). De cette façon, il s'agit de la cuisine verbale plus que de mets.

Les deux auteurs choisissent le plan alimentaire afin de revendiquer la spontanéité de leur écriture. En inscrivant leurs œuvres dans le registre vulgaire, et en déclassant le haut par le bas, ils ne se limitent pas à parodier les modèles classiques, mais contestent l'emprise de la tradition littéraire. Cette volonté de dépasser le modèle, de s'en servir comme cadre pour actualiser son propre texte se remarque chez Folengo vis-à-vis de Virgile. L'isotopie alimentaire joue un rôle fondamental dans l'émancipation de la subordination à la poésie classique. Elle est signalée par l'auteur comme source alternative de l'inspiration, le vin de Malvoisie en s'opposant aux eaux froides du Parnasse (*Baldus*, XIX, v. 5-13, 758). Folengo réagit contre la pression exercée par les *topoi* littéraires, et pose ainsi le problème de l'imitation et de l'écriture authentique. En effet, dans le chant XXII, il raconte la rivalité entre deux villes, Pietola, qui a donné naissance à Virgile, et Cipada, sans poète, mais qui veut lui opposer un génie supérieur. Dans ce but elle envoie un ambassadeur à Apollon. Fèbe déclare que Homère et Virgile ont épuisé tout l'or de Parnasse, et que la poésie des modernes n'est qu'une mauvaise imitation : « crede mihi, alchimia est quidquid dixere moderni » (*Baldus*, XXII, v. 79, 880). Il est donc impossible de s'approcher de la grandeur des Anciens dans le même domaine, car l'imitation se révèle être une copie nettement inférieure à l'original. Par conséquent, le dieu conseille à l'ambassadeur de Cipada d'aller aux *regna lasagnarum*, car personne n'a encore excellé dans ce nouvel art :

Nullus adhuc praecellit in arte novella,
Prima manet siquidem macaronum palma Cipadam (*Baldus*, XXII, v. 90-91, p. 882)⁸⁹.

Ainsi, grâce au nouveau poète, Cipada peut rivaliser avec Pietola, son poète Virgile et même avec Homère :

Ergo novam tandem tulit hinc Cipada recettam,
Per quam trippiferum valet aquistare poetam,
Cui Maro sit zagus et mularae striggiator Homerus (*ibid.*, XXII, v. 102-104, p. 882)⁹⁰.

⁸⁹ Encore personne n'excelle dans cet art nouveau, de cette façon, la palme des macaronis est disponible pour Cipada (ma traduction).

Le néologisme folenguien « trippiferum » renvoie aux tripes, plat grossier, qui contient des excréments restés dans les intestins après leur lavage. Cette épithète contraste comiquement avec l'évocation des deux plus grands poètes de l'Antiquité. Folengo ne se fait pas intimider par l'illustre exemple d'Homère et de Virgile, mais affirme la valeur de son propre ouvrage. En outre, il réutilise le *topos* de la naturalisation d'un discours étranger dans la théorie de l'*imitatio*, en faisant de l'isotopie alimentaire une garantie de son originalité. La référence aux grands classiques reste incontournable, mais la réélaboration des modèles littéraires sur le plan matériel écarte le danger de l'imitation servile et donc stérile. De même, comme ses contemporains, Rabelais a une conscience aiguë du problème de l'imitation, son œuvre étant saturée de réminiscences littéraires. Nous remarquons comme chez Folengo une attitude ambivalente envers les modèles littéraires dont il se réclame et dont il veut se distinguer à la fois. En les reprenant, Rabelais donne libre cours à sa fantaisie et les rénove, en les transposant dans l'ordre de la matière. Ainsi, les deux auteurs préfèrent à l'imitation qui respecte le modèle la démesure, l'in vraisemblance et la vulgarité. Ils ne se limitent pas à mettre ensemble des éléments disparates, mais ils insistent sur le contraste, jusqu'à faire éclater les fondements mêmes de la convention littéraire.

⁹⁰ Ainsi, Cipada reçoit une nouvelle recette avec laquelle elle peut trouver un poète, mangeur de tripes, à qui Virgile servira d'enfant de chœur et Homère de bouvier de mules (ma traduction).

3. La vanité de la fiction

Comme nous avons pu le voir, à l'ouverture du *Baldus*, Folengo dépeint le pays de l'art macaronique, qui symbolise un lieu d'abondance alimentaire et assure la plénitude textuelle. En faisant la description du pays des Muses nourricières, l'auteur met l'accent sur l'aspect merveilleux. Ainsi, le moment de la *captatio benevolentiae* s'écarte de toute vraisemblance et associe l'invention du style macaronique à un monde de pure fantaisie. En effet, dès le premier vers, Folengo donne comme source de son art la « phantasia plus quam fantastica » (*Baldus*, I, v. 1, 66). La fantaisie est, dans la conception renaissante, une puissance imaginative qui permet de percevoir des phénomènes subtils échappant habituellement aux sens (Dubois 1992 : 22). Dans la médecine classique, la *mens fantastica* avoisine également la folie (Jeanneret 1987 : 213). Par l'utilisation de l'adjectif « fantastica », Folengo met en relief cette acception du terme « phantasia ». Ainsi, cette dernière est une source de déception dans la mesure où ce qu'elle présente comme réalité s'évanouit aussitôt. Le style macaronique relève alors à la fois d'une cuisine substantielle, d'une cuisine « grassa », et de la légèreté comique et évanescente.

À la fin du *Baldus*, les personnages sont conduits par un fou à une immense citrouille, qui jadis « certe omni mundo potuisset fare menestram » (*Baldus*, XXV, v. 605, 1040), mais qui maintenant est légère et creuse. Folengo la qualifie de « levis, sbusata » (*ibid.*, v. 621, 1040). Conformément à la loi qui veut que le vide attire le vide, « sic leve cum levibus meschientur vanaque vanis » (*ibid.*, v. 626, 1040), la citrouille est le séjour naturel des poètes qui remplissent leurs livres d'histoires futiles : « stanza poëtarum est [...] complevere libros follis, vanisque novellis » (*ibid.*, v. 608-610, 1040). Pour Merlin Coccaie, c'est l'aboutissement logique de son parcours poétique :

Zucca mihi patria est ; opus hic perdere dentes
tot quot in immenso posui mendacia libro (*Baldus*, XXV, v. 649-650, p. 1042)⁹¹.

De cette façon, il rejoint les poètes-menteurs, et se fait arracher les dents par les barbiers pour les mensonges qu'il a écrits. Il faut remarquer que Folengo exploite dans l'épisode final la polysémie du terme latin « vanus », qui désigne à la fois une chose vaine, creuse, vide et trompeuse, afin d'évoquer l'inconsistance et l'invraisemblance de son œuvre.

⁹¹ La citrouille est ma patrie ; il est nécessaire d'y perdre autant de dents que de mensonges, que j'ai mis dans mon livre immense (ma traduction).

À l'abondance du pays macaronique, dans les vers liminaires, s'oppose la vacuité de la citrouille, à la clôture de l'œuvre. Pourtant, l'affirmation que la citrouille dépasse en hauteur le mont Olympe (*ibid.*, v. 601, 1040) pose un rapport de symétrie avec l'ouverture où le Parnasse Macaronique est également comparé à l'Olympe (*ibid.*, I, v. 23, 70). D'ailleurs, comme il n'y a pas de vrai prologue, il n'y a pas d'épilogue à proprement parler. À la fin comme au début de l'œuvre, nous observons la transformation de la fiction diégétique en fiction métatextuelle. Le narrateur fait aboutir l'intrigue du poème dans le lieu d'où il parle, en tant que narrateur-présentateur, lorsqu'il prend congé de ses lecteurs. La fiction des personnages et la fiction du narrateur se rejoignent de la sorte. Par ce rapprochement, Folengo met l'accent sur le caractère fictionnel de son œuvre. Les personnages apparaissent comme fruit de l'invention poétique, appartenant uniquement à l'univers imaginaire de Merlin sans aucune relation au monde réel. Ce sont les personnages des histoires fantaisistes, des « *vanae novellae* » pour lesquels le poète est puni dans la citrouille, la punition étant elle-même fictive.

La descente aux enfers, pleine de réminiscences virgiliennes, s'achève de la sorte dans la frivolité. La gratuité prend le dessus sur le projet héroïque (Barberi Squarotti 1979 : 161). Le narrateur avoue avoir raconté des mensonges. D'ailleurs, les derniers vers pourraient être considérés comme la contestation des canons classiques de la vraisemblance, car, en reprenant un passage des *Bucoliques* de Virgile (1933 : II, v. 58-59, p. 31), ils font également allusion au *De Arte poetica* d'Horace. Ce dernier conseille d'éviter les épisodes merveilleux, car le poète risque de dépeindre un dauphin dans la forêt et un sanglier dans les vagues (*Épîtres* 1934 : v. 29-30, p. 203). Or Folengo finit son poème par les vers suivants :

He heu, quid volui, misero mihi ? perditus, Austrum
floribus et liquidis immisi fontibus apros ! (*Baldus*, XXV, v. 657-657, p. 1044)⁹².

De cette façon, en plaçant son œuvre sous le signe de l'irrationnel, de l'arbitraire, de l'imaginaire et de l'incongru, Folengo assume la fiction comme pure fantaisie. Sommé de répondre de fausseté et de futilité, il ne se justifie pas par des *topoi* classiques d'agrément, d'utilité et de vraisemblance, mais relève au contraire l'inconsistance de la fiction. Ainsi, après avoir exhibé les bizarreries de sa langue, le poète suggère que la plus grande vanité consiste précisément à jouer avec les mots et donner libre cours à la fantaisie créatrice.

⁹² Oh, moi misérable, qu'est-ce que j'ai tenté de faire ? Le fou, j'ai mis l'Austre parmi les fleurs et les sangliers dans les sources limpides (ma traduction).

L'épisode de la *Phantasiae domus* thématise également la vanité de l'écriture et de l'activité intellectuelle. À peine les personnages sont-ils entrés dedans qu'ils sont gagnés par le vide ambiant. Ils deviennent infiniment légers et se mettent à flotter dans l'air. À côté d'eux volent des arguments dialectiques et des sophismes de la scolastique, des concepts et des méthodes des logiciens, en révélant ainsi leur inconsistance. C'est le monde des philosophes, des grammairiens, des théologiens et de leur vain langage. Alessandro Luzio suggère un rapprochement entre cet épisode et l'*Éloge de la folie* d'Érasme (1899 : 149-150). Ce dernier consacre le chapitre 49 aux grammairiens, le chapitre 52 aux philosophes et le chapitre 53 aux « subtilissimas subtilitates » des théologiens. Cependant, plus qu'une critique de la réduction de la pensée à un vain jeu, il s'agit chez Folengo d'y participer. En effet, les personnages essaient d'attraper des « phantasiae tenues » qui leur voltigent autour. Cingar réussit à en avaler quelques unes comme si c'était des dragées (*Baldus*, XXV, v. 523, 1034). Il entame ensuite une discussion avec Falchetto qui répond en bon logicien (*ibid.*, v. 526, 1034). Pourtant, ils ne s'entendent pas du tout, et l'échange verbal se réduit en un simple plaisir d'énonciation, en perdant toute fonction communicative. De cette façon, Folengo met en relief la dimension ludique du langage, perçu comme une matière inconsistante dont la seule fonction est le divertissement gratuit.

Dans l'édition de la « Toscolana », la *Phantasiae domus* est aussi le séjour des poètes (n. 476, 1031), et la chimère qui résorbe dans sa nullité désigne dans l'*Orlandino* le poète lui-même (n. 552, 1037). D'ailleurs, l'épisode entier, où Folengo met l'accent sur l'inanité et la légèreté, pourrait symboliser l'activité littéraire, qui procède précisément de la « phantasia plus quam fantastica ». Ainsi, Folengo souligne la vanité de l'imagination artistique et associe une *levitas* à son style fantaisiste. Cette légèreté donne l'impulsion créatrice et est la source du jeu verbal. Cependant, elle rejoint finalement une vacuité coupable, thématisée par la *Phantasiae domus* et la citrouille. Pourtant, à la différence des théologiens et des philosophes, dont les arguments volent dans la *domus*, le poète macaronique est conscient de la futilité de son œuvre :

O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt
 talibus atque suos credunt sic spendere giornos
 utilius quam qui macaronica verba misurant [...] !

Isti nempe sua tandem levitate recedunt,
vos ad Nestoreos semper stultescitis annos (*Baldus*, XXV, v. 574-579, p. 1038)⁹³.

De cette façon, l'interruption de la geste de Baldus et de ses compagnons est plus qu'un lieu commun des poèmes chevaleresques, où à la fin de l'œuvre, le narrateur passe le devoir de raconter l'histoire à un autre (n. 651, 1043). C'est plutôt la conséquence de la prise de conscience de l'inconsistance de l'ouvrage et de la nécessité d'y mettre fin, et donc de « levitate recedere ».

La tension entre la fausseté creuse et l'abondance verbale et alimentaire s'aperçoit également dans l'œuvre rabelaisienne. Cependant, dans sa confrontation à un mode de pensée dominant qui veut que la fiction justifie son existence par le dévoilement d'un sens moralement profitable, au lieu de se condamner au silence, Rabelais maintient la force subversive en déplaçant l'enjeu de la fiction d'un contenu sémantique à une légitimité en terme d'effets. Nous avons vu que Rabelais substitue l'utilité morale par l'utilité pratique. En le faisant, il adopte dans ses prologues le ton du charlatan de foire. L'identification du narrateur à un menteur est donc une manière paradoxale de louer et de défendre les vertus de la fiction. Dans cette démarche, Rabelais s'inspire, comme probablement le fait Folengo, au prologue de Lucien à son *Histoire véritable*. Ce dernier y met en valeur le témoignage fallacieux des poètes, des historiographes et des philosophes qui sont tous des menteurs. Cela lui donne donc le droit de mentir à son tour (1977 : 3). Cependant, si Lucien prend le parti de revendiquer le mensonge dans son prologue, il ne cesse de souligner la vérité de son propos au cours du récit, par exemple : « Si quelqu'un ne me veut croire, quand il y aura été il me croira » (1977 : 16). Rabelais et Folengo font de même dans leurs œuvres. Si Folengo avoue avoir raconté des mensonges à la clôture du poème, on trouve cependant de nombreuses protestations de véracité au cours de la narration. Ainsi, en décrivant le pays de l'art macaronique et en insistant sur son caractère merveilleux, il exige d'être cru par le lecteur :

Crédite, quod giuro, neque solam dire bosiam
possem, per quantos abscondit terra tesoros (*Baldus*, I, v. 30-31, p. 70)⁹⁴.

À la différence de Folengo, Rabelais ne dit pas explicitement qu'il raconte des mensonges, mais le suggère par sa stratégie narrative dans les prologues et surtout dans celui du

⁹³ Ces connards qui perdent tout leur temps à des bêtises et croient tirer plus de profit de leur journée à la différence de ceux qui composent des vers macaroniques [...] ! Ces derniers au moins, à la fin, se retirent de leur légèreté ! Vous, vous insistez sur vos sottises jusque l'âge de Nestor (ma traduction).

⁹⁴ Croyez m'en, car j'en jure et je ne serais dire une seule menterie pour tout ce que la terre recèle de trésors (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 2).

Pantagruel. Il joue en fait sur le rapport entre la vérité et le mensonge. Comme Folengo, il insiste sur sa véracité en faisant des affirmations incroyables. Ainsi, lorsqu'il soutient que les *Grandes Chroniques* soulagent le mal de dents, il ajoute entre parenthèses que « ce ne sont fariboles » (*P.* éd. de 1532, Prologue, p. 2 ; *P.*, Prologue, éd. Pléiade de 1542, p. 214). Il faut remarquer qu'il s'agit de la première attestation du terme « faribole » en français. Il signifie « propos sans valeur, sornette, plaisanterie », et est répandu dans les dialectes du Sud de la France, en provençal sous la forme de « faribolo » et en béarnais sous celle de « faribole » (Sainéan 1922-1923 : II, 191 ; *FEW*, 22, 163a). À la fin du *Pantagruel*, Rabelais utilise également son synonyme « baliverne », qui est aussi d'origine provençale (Sainéan, *ibid.*, 189 ; *FEW*, 22, 162b). Cette fois pourtant, au lieu de ramener l'in vraisemblable au vraisemblable, il affirme le caractère frivole de son livre :

Si vous me dictes. Maistre, il sembleroit que ne feussiez grandement saige de nous escrire ces balivernes et plaisantes mocquettes (moqueries). Je vous responds, que vous ne l'estes gueres plus, de vous amuser a les lire (*P.*, 34, p. 336).

D'ailleurs, il faut souligner que Rabelais met l'accent sur l'aspect divertissant de la lecture, en la définissant dans la phrase qui suit comme un « passetemps joyeux ». Ainsi, le livre produit par l'inventivité de l'écrivain est caractérisé par un trait de légèreté comme chez Folengo. Pourtant, si le terme « baliverne » renvoie à un objet vide de substance, les épithètes « plaisantes » et « joyeux » lui donnent une valeur positive. Il est intéressant de remarquer que ce terme est également employé par l'auteur pour désigner les propos des bateleurs que va voir Gargantua :

Alloit veoir les basteleurs, trejectaires et theriacleurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaulx, et beau parler : singulierement de ceulx de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs et beaulx bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds (*G.*, 24, p. 72).

Les bonimenteurs débitent des propos pour attirer et persuader le public, mais Rabelais signale que leurs « balivernes » servent à promouvoir des objets sans valeur par la référence aux « cinges verds », des animaux fantastiques donc inexistantes. En le faisant, l'auteur dénonce leur tromperie. Ainsi, l'emploi du terme « baliverne » pour son propre livre semble relier la figure du charlatan de foire à l'invention fictive.

C'est surtout dans le prologue du *Gargantua* que le narrateur joue sur les rapports entre les propos vrais, sérieux et la dimension ludique de la fiction qu'il propose aux lecteurs.

Au début du prologue, il nie explicitement la portée uniquement comique de l'œuvre et revendique un sens profond caché sous l'apparence amusante :

Par autant que vous mes bons disciples, et quelques aultres foulz de sejour lisans les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention [...] jugez trop facilement ne estre au dedans traicte que mocqueries, folateries (propos plaisants), et menteries joyeuses : veu que l'enseigne exteriore (c'est le titre) sans plus avant enquerir, est communement receue a derision et gaudisserie. Mais par telle legierete ne convient estimer les œuvres des humains [...] C'est pourquoy fault ouvrir le livre [...] Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur, que ne promettoit la boite (G., Proplogue, p. 6).

Pourtant, la comparaison du livre avec une « drogue » mine la portée sérieuse de son éloge. Comme nous l'avons vu, la référence aux remèdes miraculeux fait penser à un boniment de charlatan. Ainsi, ce qui peut servir à tout peut de manière parfaitement réversible ne servir à rien. Cette réversibilité de l'utile et du vain est signalée à la fin du prologue par l'emploi de l'expression dialectale « billes vezees », d'origine poitevine, qui désigne primitivement le boyau dégraissé et soufflé, d'où le sens figuré des paroles vides de sens (Sainéan 1922-1923 : II, 163 ; Baldinger 1990 : 103 ; *FEW*, 14, 675a). Cette métaphore contraste de la sorte avec celle de la moelle, utilisée pour souligner la haute valeur du livre. Les deux images proviennent du domaine alimentaire, mais tandis que la moelle désigne une substance nourrissante, les « billes vezees » présentent un objet creux, rempli uniquement de vent. Ainsi, comme chez Folengo, qui oppose les gras macarons à la citrouille vide, le registre alimentaire offre un champ privilégié où se joue le rapport entre la plénitude supposée et la vacuité du simple divertissement. Les deux auteurs essaient à la fois de neutraliser la méfiance du lecteur et de suggérer l'invraisemblance et la gratuité de leurs œuvres, en posant donc le problème du statut de la fiction.

Si la nourriture et la sexualité fournissent un cadre de référence constant aux pouvoirs générateurs du texte chez Rabelais, ils suggèrent également la hantise du vide. Ainsi, comme l'a montré Terence Cave, la braguette de Gargantua s'affirme comme une puissante médiation, tout en invitant le lecteur à considérer son vide potentiel (1997 : 215). Le renversement de la plénitude et de la créativité verbale en vacuité et en énumération gratuite s'observe dans les épisodes des Andouilles et de Quaresmeprenant. Les premières renvoient à la matière alimentaire nourrissante et elles symbolisent également la fécondité, étant phalliques, comme l'indique le nom de leur reine (*Q.I.*, p. 709). Ce sont aussi des femmes, puisqu'elles accomplissent la fonction spécifiquement féminine de l'enfantement. Leur

capacité à procréer est soulignée à la fin de l'épisode, par l'évocation de la fille de leur reine (*Q.l.*, 42, p. 637).

La fertilité des Andouilles aussi bien que leur appartenance au domaine alimentaire servent de cadre adéquat à la créativité verbale de l'auteur. Les mots prennent l'initiative dans l'épisode. Comme le souligne Michel Jeanneret, le champ linguistique de la nourriture, en tant qu'il échappe à l'institution littéraire, présente une richesse et une plasticité dont Rabelais profite pleinement (1987 : 97). Ainsi, la guerre avec les Andouilles est une guerre de mots. Pantagruel s'amuse à rompre les Andouilles au genou, son action guerrière dérivant du jeu de mot avec l'expression proverbiale « rompre l'anguille au genou » (*Q.l.*, 42, p. 635 ; Giordani 1988 : 342). Puisqu'il s'agit d'andouilles, nourriture par excellence, on n'engage contre elles que des cuisiniers et des armes culinaires. Le chef de l'armée n'est pas Pantagruel, comme à l'habitude, mais Frère Jean, amateur de bonne chère et personnage le plus apte à conduire la guerre des cuisiniers. Les noms des combattants sont des créateurs de scènes : Tailleboudin taille les boudins, Riflandouille rifle les andouilles, et Rabelais joue sur la polysémie du verbe *rifler*, « rafler » et « dévorer », et du verbe *tailler*, « mettre en pièces », dans un contexte à la fois guerrier et culinaire. L'italianisme *cervelas* (*TLF*) donne également l'occasion d'un jeu de mot : « le Cervelat ecervelé » (*Q.l.*, 41, p. 634).

La représentation auditive et visuelle d'un corps d'armée en ordre de marche est surtout relevée dans l'énumération des cuisiniers. Le rythme est ici créé par le triple procédé de l'allitération, de l'assonance et de la juxtaposition. Une partie de cette liste est construite, par exemple, sur l'élément phonique *vit* : « vitneuf, vistempenard, victorien, vitvieulx, vitvelu » (*Q.l.*, 40, p. 633), qui inclut la famille du *vit-* : « vitel, vitault, vitvain » (*Q.Ll.*, 40, p. 632). Les noms des cuisiniers font donc partie de cette guerre sonore. Cette armée naît musicalement par leurs noms dont la plupart désigne leur matière culinaire. Le lard offre la source la plus abondante. Il y a 28 termes, dont l'intérêt linguistique n'est pas mince, plusieurs de ces termes n'étant pas attestés ailleurs. Le lard est la thématique la plus importante, car c'est la partie essentielle des Andouilles.

L'auteur se sert donc de la langue comme d'une matière malléable, molle et plastique comme la chair des Andouilles. Nous avons d'ailleurs analysé auparavant l'enrichissement sémantique de l'adjectif *farfelu* à partir du rapprochement phonique avec d'autres termes, et la contribution des dialectalismes à la mise en valeur de la nature hybride des Andouilles. Si ce monde relève de pure fantaisie, il reste néanmoins tangible et consistant grâce à la référence constante au domaine alimentaire.

En revanche, dans l'épisode de Quaresmeprenant, la fantaisie de l'auteur relève de la vacuité négative. À la fertilité des Andouilles, qui reflète la créativité des mots, s'oppose l'anatomie du monstre, qui évoque la vaine génération et qui consiste en une énumération monotone. L'abondance alimentaire, suggérée par l'épisode des Andouilles, contraste avec les rigueurs du jeûne de Quaresmeprenant. En ce dernier tout est signe d'inanité. Le menu est composé de mets indigestes provenant partiellement des jeux de mot : « aubers sallez, casquets, morrions sallez, et salades sallees » (*Q.l.*, 29, p. 66). En ce qui concerne la description anatomique, chaque partie du corps est déformée par une comparaison avec un objet inanimé. Ce procédé donne au Quaresmeprenant une rigidité impressionnante et le transforme en un véritable monstre. D'ailleurs, par Pantagruel, il est rattaché à l'Anti-Nature (*Q.l.*, 32, p. 615). En effet, la description du géant l'oppose à la sphère du naturel, de l'organique et donc à la vie en général, en manifestant de la sorte son caractère purement artificiel.

Son inanité se transmet également à l'écriture qui devient une répétition stérile. Par exemple, l'énumération de ses actions forme une suite de négations, d'inversements et de tautologies :

Travailloit rien ne faisant : rien ne faisoit travaillant. Corybantioit dormant : dormoit corybantiant [...] Rioit enmordant, mordoit en riant. Rien ne mangeoit jousnant : jousnoit rien ne mengeant (*Q.l.*, 32, p. 614).

La prolifération lexicale se révèle extrêmement gratuite. Les mots s'accumulent comme des signes vides, ne contribuant à exprimer que le néant (Glauser 1966 : 99). De cette façon, tandis que les Andouilles évoquent une matière abondante et consistante, Quaresmeprenant se donne comme une enflure vide. Cependant, les deux épisodes reposent sur la décomposition du langage et sur le détournement de sa fonction référentielle. Rabelais y montre à la fois le pouvoir créateur des mots et l'inanité du jeu verbal, en suggérant que l'*uber*, terme sémantiquement proche de *copia*, est indissociablement lié à *tuber*, une excroissance maligne. En parlant de la double nature du langage, Érasme explicite ce rapport à l'aide du proverbe suivant :

Là où il y a miel, il y a fiel ; où il y a plénitude, il y a enflure (*Langue*, trad. par Gillet, 2002 : 78)⁹⁵.

⁹⁵ Ubi mel, ibi fel, ubi uber, ibi tuber (*Lingua*, 1974 : IV, 1, p. 240).

Ainsi, l'œuvre rabelaisienne semble s'articuler entre la promesse de plénitude, symbolisée par le domaine alimentaire, en particulier par le mot-vin de la Dive Bouteille, et la menace du vide, de l'impuissance, du manque thématized par le motif de la soif.

Sixième partie

Le langage du corps et sur le corps chez Montaigne

I. La notion de plaisir dans les *Essais*

1. La typologie des plaisirs

La conception unitaire de la nature humaine adoptée par Rabelais est partagée également par Montaigne. L'épicurisme a beaucoup influencé ce dernier. *De Rerum Natura* de Lucrèce est une œuvre qui a largement contribué à la diffusion de la philosophie épicurienne au XVI^e siècle (Gambino Longo 2004). A la différence de Rabelais, Montaigne la cite souvent et les nombreuses annotations marginales sur son exemplaire attestent un grand intérêt pour le poème (Screech 1998). Par ailleurs, les écrits de Plutarque, Sénèque et Cicéron, que Montaigne connaît bien, constituent aussi des sources importantes pour la pensée épicurienne. Cette dernière a exercé une influence considérable sur la conception du plaisir chez notre auteur. Même si cette influence se fait surtout sentir dans les derniers essais, déjà dans l'édition de 1580 Montaigne emprunte au philosophe la classification des désirs :

Les cupidités sont ou naturelles et nécessaires, comme le boire et le manger ; ou naturelles et non nécessaires, comme l'accointance des femelles ; ou elles ne sont ni naturelles ni nécessaires : de cette dernière sorte sont quasi toutes celles des hommes ; elles sont toutes superflues et artificielles. Car c'est merveille combien peu il faut à nature pour se contenter, combien peu elle nous a laissé à désirer. Les apprêts à nos cuisines ne touchent pas son ordonnance. Les Stoïciens disent qu'un homme aurait de quoi se sustenter d'une olive par jour. La délicatesse de nos vins n'est pas de sa leçon, ni la recharge que nous ajoutons aux appétits amoureux (II, 12, p. 737-738 ; Villey, p. 471[a]).

La doctrine épicurienne enseigne en effet de simplifier la vie, en renonçant à tout ce qui est vain et superflu. Le philosophe conseille de réduire les exigences, en bornant les désirs à ce qu'il y a en eux de strictement naturel. En outre, parmi les désirs naturels il distingue les désirs naturels et nécessaires, tel que la faim et la soif, des désirs simplement naturels, comme le désir sexuel, dont la non-satisfaction est compatible avec la vie heureuse (Conche 1979 : 15). Montaigne adopte également l'idée épicurienne selon laquelle le désir naturel et nécessaire se satisfait aisément, car il est le signe de la vie conforme à la nature (Rodis-Lewis 1975 : 176-177). Il n'a rien en soi de désordonné et de déraisonnable. En revanche, les désirs ni naturels, ni nécessaires comportent toujours un excès, car ils dérivent de la vaine opinion et contrastent ainsi avec les lois de la nature :

Les lois de nature nous apprennent ce que justement il nous faut. Après que les sages nous ont dit que selon elle personne n'est indigent et que chacun l'est selon l'opinion, ils distinguent ainsi subtilement les désirs qui viennent d'elle de ceux qui viennent du dérèglement de notre fantaisie : ceux desquels on

voit le bout sont siens, ceux qui fuient devant nous et desquels nous ne pouvons joindre la fin sont nôtres (III, 10, p. 1568-1669 ; Villey, p. 1009[b]).

Dans ce passage, Montaigne reprend à Sénèque l'opposition épicurienne entre les désirs finis et illimités :

Les désirs de la nature ne s'étendent pas loin ; ceux de l'opinion à l'infini. [...] Les désirs de la nature ont leurs bornes ; ceux qui naissent d'une fausse opinion n'ont pas de limite (*Lettres à Lucilius*, 16, 8-9, 1945, I, p. 66)⁹⁶.

En effet, la Maxime 29 déclare que les désirs qui ne sont « ni naturels, ni nécessaires, naissent d'une opinion vide » (cité par Rodis-Lewis 1975 : 174). Montaigne montre de la sorte que les désirs insatiables qui dérivent d'une opinion et d'une imagination dérégées ne correspondent pas aux véritables besoins, qui, en revanche, ont des bornes. Il précise son idée, en opposant ailleurs dans les *Essais* les biens illusoires comme la science et l'honneur à la santé :

Nous nous attribuons des biens imaginaires et fantastiques des biens futurs et absents, desquels l'humaine capacité ne se peut d'elle même répondre, ou des biens que nous nous attribuons faussement par la licence de notre opinion, comme la raison, la science et l'honneur ; et à eux nous laissons en partage des biens essentiels, maniables et palpables : la paix, le repos, la sécurité, l'innocence et la santé ; la santé, dis - je, le plus beau et le plus riche présent que nature nous sache faire (II, 12, p. 757 ; Villey, p. 485[a]).

Au moyen des adjectifs « maniables et palpables » Montaigne insiste sur l'aspect concret des biens corporels. Il les préfère à ceux de l'esprit, car le corps réclame uniquement ce qui est indispensable à la vie. De cette façon, c'est l'esprit qui trouble l'homme par l'indétermination et l'illimitation des désirs. C'est lui qui est donc responsable de la condition imparfaite de l'homme. De même, pour Epicure, le déséquilibre a sa source non dans le corps, dont les exigences sont saines, modérées et vitales, mais dans l'élan incontrôlé de l'âme, qui se perd dans le vide (Rodis-Lewis 1975 : 174). La sagesse épicurienne passe également par l'équilibre physiologique. L'équilibre des différentes parties du corps vivant constitue la santé, qui est la condition immédiate du plaisir constitutif (Brun 1988 : 94). Dans la lettre à Ménécée, le philosophe déclare qu'« une théorie non erronée de ces désirs sait en effet rapporter toute préférence et toute aversion à la santé du corps et à la tranquillité de l'âme, puisque c'est là la perfection même de la vie heureuse » (128 dans Brun 1987 : 131-132).

⁹⁶ Exiguum natura desiderat, opinio immensum. [...] Naturalia desideria finita sunt ; ex falsa opinione nascentia ubi desinant, non habent (*ibid.*).

Comme le montre le passage cité ci-dessus, parmi les biens essentiels Montaigne valorise surtout la santé. Elle est ainsi donnée comme un plaisir fondamental et constitutif, condition de tous les autres. Ailleurs dans les *Essais* Montaigne lui oppose la gloire, plaisir de pure imagination, sans aucune substance :

Certes, je n'ay point le coeur si enflé, ne si venteux, qu'un plaisir solide, charnu et moelleux comme la santé, je l'allasse échanger pour un plaisir imaginaire, spirituel et aéré. La gloire, voire celle des quatre fils Aymon, est trop cher achetée à un homme de mon humeur, si elle lui coûte trois bons accès de cholique (II, 37, p. 1228 ; Villey, p. 785 [a]).

L'auteur met en relief le contraste entre les deux plaisirs, en employant d'un côté les adjectifs « enflé », « venteux », « aéré » qui créent l'image d'une excroissance creuse et de l'autre les adjectifs « solide », « charnu » et « moelleux » qui évoquent la consistance. Ainsi, Montaigne se sert de la dichotomie traditionnelle de *uber/tuber*, en l'appliquant au domaine moral. Il s'est probablement inspiré de Sénèque, pour lequel l'ambition n'est qu'une enflure vide et pleine de vent : « tumida res est vana ventosa » (1945 : 84, 11, III, p. 125). Lorsque, dans le chapitre 41 du premier livre, Montaigne met en lumière le mirage de la gloire et de la réputation, il suggère peut-être le sens latin de « vide » du terme *vanus*, dont dérive le mot français *vain*. En effet, en démontrant la vanité de ces désirs, ils les qualifie sans « corps » et les oppose de nouveau à la santé, classée parmi les « biens substantiaux » :

De toutes les rêveries du monde, la plus reçue et plus universelle est le soin de la réputation et de la gloire, que nous épousons jusques à quitter les richesses, le repos, la vie et la santé, qui sont biens effectuels et substantiaux, pour suivre cette vaine image et cette simple voix qui n'a ni corps ni prise. [...] Il n'en est guère de laquelle la raison accuse si clairement la vanité (I, 41, p. 419-420, Villey, p. 255[a]).

Les désirs d'opinion et d'imagination se révèlent comme vides et vains. Cependant, ils constituent une partie intégrante de l'humaine nature. Afin de souligner l'inanité des opinions, Montaigne se sert de l'image du vent et de la fumée :

[...] l'homme n'a rien proprement sien que l'usage de ses opinions. Nous n'avons que du vent et de la fumée en partage (II, 12, p. 761 ; Villey, p. 489 [a]).

L'image du vent est également reprise dans le troisième livre. Montaigne l'emploie souvent, car elle est très expressive et suggère à la fois l'inconsistance et l'inconstance de l'esprit humain. Après avoir défini l'esprit comme un « être insatiable, vagabond et versatile »,

Montaigne déclare que « nous sommes par tout vent ». Toutefois, l'auteur maintient que, à la différence des hommes, le vent accepte sa nature changeante et insubstantielle :

[...] le vent encore, plus sagement que nous, s'aime à bruire, à s'agiter, et se contente en ses propres offices, sans désirer la stabilité, la solidité, qualités non siennes (III, 13, p. 1725, Villey, p. 1107 [c]).

Montaigne prend donc la défense des désirs corporels, facilement assouvis contre ceux d'esprit, qui sont illusoires et illimités. Pourtant l'être humain est d'une « condition mixte » et par conséquent les plaisirs sont « intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels » (III, 13, p. 1725, Villey, p. 1107 [c]). Au moyen d'un chiasme et d'un double oxymore l'auteur souligne la synthèse des opposés. L'idée de l'interaction entre l'âme et le corps est un des traits caractéristiques de la philosophie morale de Montaigne :

Pouvons nous pas dire qu'il n'y a rien en nous, pendant cette prison terrestre, purement ni corporel ni spirituel (III, 5, p. 1400 ; Villey, p. 892 [b]).

Sans pouvoir parvenir donc à une stabilité souhaitée, il s'agit de maintenir un équilibre entre l'âme et le corps. Ce dernier doit circonscrire les désirs de l'esprit, tandis que celui-ci doit participer et intensifier les plaisirs physiques :

Que l'esprit éveille et vivifie la pesanteur du corps, le corps arrête la légèreté de l'esprit et la fixe (III, 13, p. 1737, Villey, p. 1114 [b]).

En effet, c'est l'imagination qui régit, plus qu'aucun autre principe psychique, tous les rapports entre l'âme et le corps (Demonet 1975 : 124). Avec la vieillesse, le corps étant de moins en moins propre au plaisir, ses faiblesses peuvent être compensées par l'imagination. En effet, dans le troisième livre, Montaigne vieillissant fait partager au lecteur son effort de tourner son attention entièrement vers le plaisir, pour que l'esprit multiplie ses sensations et aiguise ses sens qui s'alanguissent :

Puisque c'est le privilège de l'esprit de se ravoire de la vieillesse, je lui conseille, autant que je puis, de le faire : qu'il verdisse, qu'il fleurisse ce pendant, s'il peut, comme le gui sur un arbre mort (III, 5, p. 1317-1318 ; Villey, p. 844 [b]).

L'auteur voit donc dans le désir une puissance rajeunissante. Il emploie dans ce passage une image végétale et joue sur le contraste entre les verbes « fleurir », « verdir » et l'adjectif « mort ». Il suggère de la sorte la difficulté de vivifier le corps assoupi. Ailleurs dans le

troisième livre, il signale explicitement qu'en recourant à l'imagination afin d'augmenter les plaisirs, il contredit les préceptes de la philosophie, mais il justifie sa démarche par son état physique :

[b] Elle [la philosophie] dit que les appétits du corps ne doivent pas être augmentés par l'esprit, et nous avertit ingénieusement [c] de ne vouloir point éveiller notre faim par la saturité de ne vouloir que farcir au lieu de remplir le ventre, d'éviter toute jouissance qui nous met en disette et [b] toute viande et boisson qui nous altère et affame : comme, au service de l'amour, elle nous ordonne de prendre un objet qui satisfasse simplement au besoin du corps ; qui n'émeuve point l'âme, laquelle n'en doit pas faire son fait, ains suivre nuement et assister le corps. Mais ai-je pas raison d'estimer que ces préceptes, qui ont pourtant d'ailleurs, selon moi, un peu de rigueur, regardent un corps qui face son office, et qu'à un corps abattu, comme un estomac prosterné, il est excusable de le réchauffer et soutenir par art, et, par l'entremise de la fantaisie, lui faire revenir l'appétit et l'allégresse, puis que de soi il l'a perdue ? (III, 5, p. 1399-1400 ; Villey, p. 892).

En ce qui concerne l'amour, Montaigne se réfère aux vers de Lucrèce, où le poète le représente comme une passion dangereuse et épuisante, en le séparant complètement du besoin physiologique, facilement assouvi (1924 : IV, v. 1063-1074, 194). L'imagination est condamnée, car elle aiguise le désir que les amants n'arrivent jamais à satisfaire pleinement. Montaigne suit la doctrine épicurienne, lorsqu'il s'agit de retrancher l'imagination dans les désirs, qui naissent d'une fausse opinion comme la gloire et l'ambition. En revanche, en ce qui concerne l'amour, il déclare que les préceptes épicuriens ont « trop de rigueur », du fait qu'ils dénigrent l'imagination. Le plaisir de l'amour n'est donc pas plus du corps que de l'esprit, car l'imagination a une grande part dans les plaisirs de l'anticipation amoureuse (Conche 1979 : 24). Un autre passage du même chapitre le confirme :

[...] c'est un sot déduit qui ne le ferait valoir par fantaisie et par cherté (III, 5, p. 1364 ; Villey, p. 871[b]).

De cette façon, il s'agit de doser subtilement l'imagination, en la mettant au service du corps vieillissant afin qu'elle éveille son ardeur. Si l'esprit participe au plaisir amoureux, Montaigne met néanmoins l'accent sur l'aspect physique de ce dernier. Dans l'édition de 1580 des *Essais*, il souligne l'exclusivité des plaisirs sexuels, en les définissant comme « les seuls vrais plaisirs de la vie corporelle » (II, 2, p. 552 ; Villey, p. 344 [a]). Il ajoute dans la dernière version que « les autres voluptés dorment au pris » (*ibid.*, Villey, p. 344 [c]). En effet, au fur et à mesure des additions, on s'aperçoit que le corps et ses plaisirs occupent une place de plus en plus déterminante. Ainsi, dans le troisième livre, en parlant de sa tentative de profiter des

derniers plaisirs, Montaigne met en relief leur dimension physique au moyen de l'image corporelle, créée par le verbe « empoigner » :

Jusques aux moindres occasions de plaisir que je puis rencontrer, je les empoigne (III, 5, p. 1315 ; Villey, p. 842[b]).

Déjà dans les premiers essais, Montaigne a une conscience aiguë de la fuite de la vie et il communique au lecteur sa volonté d'en jouir pleinement :

[...] l'âge m'ayant tantôt dérobé celles qui étaient plus à ma fantaisie, j'instruis et aiguise mon appétit à celles qui restent plus sortables à cette autre saison. Il faut retenir à tout nos dents et nos griffes l'usage des plaisirs de la vie, que nos ans nous arrachent des poings, les uns après les autres (I, 38, p. 381 ; Villey, p. 246 [a]).

La nature corporelle des plaisirs est soulignée par l'image des parties du corps comme « griffes », « dents » et « poings ». Ce sont des armes naturelles du corps, par lesquelles l'auteur veut se défendre de la décadence de la vigueur physique, causée par le vieillissement. L'idée de l'inévitabilité et de la violence est relevée par le verbe « arracher », qui appartient également au registre concret. Ainsi, l'approche de la vieillesse avec ses infirmités et l'imminence de la mort redoublent l'attention portée à chaque minute de la vie et aux plaisirs qu'elle offre. Au lieu de condamner son corps parce qu'il est périssable, Montaigne réévalue sa matérialité. En acceptant l'inévitabilité de la fin, l'auteur essaie de trouver la plénitude sensible dans l'instant fugitif :

J'ai un dictionnaire tout à part moi : je *passe le temps*, quand il est mauvais et incommode ; quand il est bon, je ne le veux pas *passer*, je le *retâte*, je m'y *tiens* [...]. Cette phrase ordinaire de *passe-temps* et de *passer le temps* représente l'usage de ces prudentes gens, qui ne pensent point avoir meilleur compte de leur vie que de la *couler* et *échapper*, de la *passer*, gauchir et, autant qu'il est en eux, ignorer et *fuir*, comme chose de qualité ennuyeuse et dédaignable. Mais je la connais autre, et la trouve et prisable et commode, voire en son dernier décours, où je la *tiens* ; [...]. Principalement à cette heure que j'aperçois la mienne si brève en temps, je la veux *étendre en pois* ; je veux arrêter la promptitude de sa *fuite* par la promptitude de ma *saisie*, et par la vigueur de l'usage compenser la hâveté de son écoulement. A mesure que la possession du vivre est plus courte, il me la faut *rendre plus profonde et plus pleine*. [...] Si la faut il étudier, *savourer* et *ruminer*, pour en rendre grâces condignes à celui qui nous l'octroie (III, 13, p. 1732-1733, Villey, p. 1111-1112 [b]).

Dans ce passage, Montaigne exploite les expressions figées « passer le temps » et « passe-temps ». Il signale au début, qu'il a une façon personnelle de donner sens aux mots et de les employer. En effet, au sens courant, un passe-temps désigne une activité agréable, un

divertissement auquel on a recours pour remplir le temps libre. Montaigne donne plutôt à l'expression un sens négatif, il s'agit pour lui d'une perte de temps. Les gens qui « passent le temps » ne profitent pas de la vie. En revanche, l'auteur veut prolonger au maximum les plaisirs qui lui restent. Il joue également sur le double sens de l'expression, en l'employant au figuré ainsi qu'au sens propre. En prenant à la lettre le verbe « passer », il souligne l'idée du mouvement. La fugacité de la vie est également accentuée par les verbes « échapper » et « fuir ». Par ailleurs, au moyen des termes « couler » et « écoulement » qui évoquent l'image de l'eau, Montaigne relève davantage la marche inexorable du temps. A son mouvement irréversible et inconsistant s'oppose l'action de valoriser l'instant présent. La tentative de donner de la solidité aux plaisirs passagers est signalée par les expressions « étendre en poids », « rendre plus profonde et plus pleine ». En outre la volonté de prolonger la jouissance de la vie est exprimée par une métaphore gustative, créée par les verbes « ruminer » et « savourer ». Le domaine du toucher est également évoqué par l'emploi des termes « tenir », « saisie » et « retâter ».

Afin d'intensifier les plaisirs du corps, Montaigne requiert la participation de l'âme :

Me trouvé-je en quelque assiette tranquille ? y a-t-il quelque volupté qui me chatouille ? je ne la laisse pas friponner aux sens, j'y associe mon âme, non pas pour s'y engager, mais pour s'y agréer, non pas pour s'y perdre, mais pour s'y trouver. Et l'emploi de sa part à se mirer dans ce prospère état, à en peser et estimer le bonheur et amplifier (III, 13, p. 1734, Villey, p. 1112 [b]).

Ainsi, la prise de conscience augmente les plaisirs. L'âme doit s'associer aux jouissances pour remédier à l'atténuation des forces physiques. La vision unitaire de l'homme se manifeste de la sorte surtout dans la conception du plaisir, qui se précise avec l'âge. Le rôle qu'y jouent l'âme et le corps met en valeur le lien intime entre les deux composantes de l'être humain. Nous pouvons donc constater que pour Montaigne aussi bien que pour Rabelais l'interaction réciproque règle d'une manière incessante l'existence humaine, conditionnant son équilibre tant mental que sensitif. Reste néanmoins que la complémentarité fondamentale de l'esprit et du corps est perçue par Montaigne comme une expérience subjective, qui s'éprouve dans le mouvement de la vie. En revanche, pour Rabelais l'union du physique et du spirituel se fonde surtout sur une vision médicale de la théorie des esprits vitaux et animaux. Même s'il y a une grande différence entre l'œuvre rabelaisienne qui est une fiction comique et les *Essais*, dont le projet est de s'étudier et de se représenter, néanmoins, nous pouvons apercevoir une certaine influence exercée par l'épicurisme sur les deux auteurs. Elle est beaucoup plus prononcée dans le cas de Montaigne. Il n'est pourtant disciple de personne et garde toujours

l'indépendance de son jugement. Ainsi, la philosophie du plaisir se démarque par son originalité, que nous analyserons de plus près dans le chapitre suivant.

2. L'impératif du plaisir

Montaigne adopte une vision philosophique fondée sur l'idée que dans la vie conforme à la nature, l'exercice des activités vitales s'accompagne du plaisir. Ce dernier joue un rôle prépondérant surtout dans le dernier livre et est associé à la joie. Comme le souligne Marcel Conche, la différence fondamentale entre l'éthique montaignienne et celle des stoïciens consiste dans le fait que l'école du Portique sépare la joie du plaisir (1979 : 14). En revanche, pour Montaigne la notion de plaisir ou de volupté englobe la joie. On pourrait même parler de l'éthique de la joie vu l'importance qu'il lui accorde. En effet, il déclare qu'il n'a « autre fin que vivre et [se] réjouir » (III, 5, p. 1317-1318 ; Villey, p. 843 [b]). La gaîté se révèle essentielle pour l'auteur à tel point qu'il emploie l'épithète « gaie » pour la sagesse (III, 5, p. 1319 ; Villey, p. 845 [c]). En affirmant que « plus expresse marque de la sagesse, c'est une éjouissance constante » (I, 25, p. 248 ; Villey, p. 161 [c]), Montaigne condamne une conception austère de la sagesse. Selon lui, elle consiste à accueillir les dons de la vie pour en jouir (Conche 1964 : 82-83). Pour cela il faut accepter la condition mixte de l'homme. Ce sont les devoirs réciproques de l'âme et du corps qui rendent possible la jouissance de la vie. Ainsi, la sagesse est limitée au pur domaine humain et est placée sous le signe de l'allégresse. Etre sage signifie tenir compte des possibilités de sagesse inscrites dans sa propre nature et vivre selon ce qu'on est. Son ambition se limite à « étendre la joie mais retrancher autant qu'on peut la tristesse » (III, 9, p. 1527 ; Villey, p. 979 [b]). Cette dernière est complètement étrangère à son tempérament. S'il confesse finalement de haïr quelque chose dans ce monde, ce sont les gens qui estiment et honorent la tristesse au point d'en « habiller la sagesse, la vertu, la conscience » (I, 2, p. 60 ; Villey, p. 11 [b]) et c'est l'« esprit hargneux et triste qui glisse par dessus les plaisirs de sa vie et s'empoigne et paît aux malheurs » (III, 5, p. 1320 ; Villey, p. 845 [b]).

De même, la vertu est associée à la joie, car Montaigne définit la première comme une « qualité plaisante et gaie » (III, 5, p. 1319 ; Villey, 845 [c]). En rapprochant la vertu du plaisir et de la gaîté, Montaigne prend ses distances par rapport au stoïcisme, qui sépare nettement la vertu des voluptés (Sénèque, *De vita beata*, 7, 729). Dans une addition manuscrite sur l'exemplaire de Bordeaux, il soutient qu'« en la vertu même, le dernier but de notre visée, c'est la volupté » (I, 19, p. 125 ; Villey, p. 82 [c]). En fait, dans le troisième livre et dans les ajouts aux autres essais effectués après 1588, Montaigne semble plus porté vers la vertu de tempérance, c'est-à-dire la maîtrise des désirs corporels. Comme nous montre le passage cité ci-dessus, la part essentielle du plaisir dans l'exercice de la vertu est fortement

valorisée. Montaigne prend de la sorte la défense des voluptés corporelles et va jusqu'à revendiquer l'impératif du plaisir :

Toutes les opinions du monde en sont là, que le plaisir est notre but (I, 19, p. 125 ; Villey, p. 81 [c]).

En considérant le plaisir comme une finalité et en l'associant à la vertu, notre auteur rejoint la doctrine épicurienne. Dans la « lettre à Ménécée », le philosophe souligne le lien intime entre les deux, en déclarant que « les vertus sont connaturelles avec le fait de vivre avec plaisir, et le fait de vivre avec plaisir en est inséparable » (132 dans Brun 1987 : 133). Montaigne fait sienne la position épicurienne, selon laquelle les vertus ne font qu'un avec la vie heureuse. Dans l'addition au chapitre 25 du premier livre, il développe l'image de la vertu comme une « belle plaine fertile et fleurissante », en la situant sur un plan horizontal. Cette métaphore s'oppose à l'ensemble des interprétations du mythe, faisant de la vertu un endroit inaccessible, un « mont coupé, raboteux », dont l'escalade symbolise un effort pénible propre à l'ascension spirituelle (I, 25, p. 248-249 ; p. Villey, 161 [c]). Au lieu d'être ennemie du plaisir comme chez les stoïciens, la vertu est représentée dans le passage comme une « ennemie professe et irréconciliable d'aigreur, de déplaisir, de crainte, de contrainte, ayant pour guide nature, fortune et volupté pour compagnes » (*ibid.*). L'exercice de la vertu est ainsi accompagné par le plaisir. En adoptant cette idée, Montaigne ramène l'homme à lui-même et souligne sa dimension corporelle.

Dans la considération des limites de l'homme, le rapport entre le plaisir et la douleur joue un rôle central. La doctrine épicurienne a également influencé la vision montaignienne de ce rapport. Pour Epicure, le plaisir et la douleur sont les deux affections fondamentales. Le plaisir nous indique ce qui est à rechercher, et la douleur ce qui est à fuir. Le plaisir se définit toujours par rapport à la limite négative de suppression de la douleur (Balaudé 2002 : 50). Montaigne partage cette opinion et indique explicitement qu'il l'emprunte à l'école du Jardin :

Notre bien être, ce n'est que la privation d'être mal. Voilà pourquoi la secte de philosophie qui a le plus fait valoir la volupté, encore l'a elle rangée à la seule indolence. Le n'avoir point de mal, c'est le plus avoir de bien que l'homme puisse espérer (II, 12, p. 768 ; Villey, p. 493 [a]).

Ailleurs dans les *Essais*, quand l'auteur parle de Socrate, qui se libère des fers et éprouve un soulagement, il souligne la « liaison nécessaire » et l'« étroite alliance de la douleur à la volupté » (III, 13, p. 1703 ; Villey, p. 1093 [b]). Il fait de la sorte sienne l'idée épicurienne que l'élimination de la douleur précède et commande le plaisir.

Cependant, si Montaigne adopte la vision épicurienne selon laquelle la cessation de la douleur est le fondement du plaisir, il rejette l'idée que même dans les souffrances, le sage est capable d'être heureux au seul souvenir d'un plaisir passé :

[...] retirer notre pensée des maux qui nous tiennent, et l'entretenir des voluptés perdues, et de nous servir, pour consolation des maux présents [...] ce n'est que, où la force lui manque [à la science], elle veut user de ruse, et donner un tour de souplesse et de jambe, où la vigueur du corps et des bras vient à lui faillir. Car, non seulement à un philosophe, mais simplement à un homme rassis, quand il sent par effet l'altération cuisante d'une fièvre chaude, quelle monnaie est - ce de le payer de la souvenance de la douceur du vin Grec ? [B] Ce serait plutôt lui empirer son marché (II, 12, p. 769-770 ; Villey, p. 494[a])

Montaigne critique la tentative de détourner l'esprit des souffrances du corps et de se soustraire au présent au moyen de la mémoire. Il met l'accent sur l'impératif de la douleur par l'image corporelle appliquée à la « science » et développée par l'expression de « donner un tour de jambe » et les termes comme « bras », « corps ». Il ne manque pas donc de noter ce qui le distingue d'Epicure. Son esprit n'est pas aussi libre que celui du philosophe à l'égard de la douleur. Comme le souligne Marcel Conche, Montaigne cherche une sagesse à sa mesure (1964 : 95). Les préceptes du philosophe excèdent ses forces. Il veut tout simplement augmenter les plaisirs et la joie et retrancher la douleur et la tristesse, car il ne peut pas se juger heureux indépendamment de ce qu'il éprouve.

Sa position diffère du modèle épicurien aussi bien que de celui des stoïciens, qui prônent l'impassibilité envers la douleur. Très loin de l'attitude stoïque requérant une énorme résistance mentale aux maladies corporelles, Montaigne recherche plutôt une harmonie entre le corps et l'âme, en se refusant de les séparer :

[...] l'attouchement, qui a ses opérations plus voisines, plus vives et substantielles, qui renverse tant de fois, par l'effet de la douleur qu'il apporte au corps, toutes ces belles résolutions Stoïques, et contraint de crier au ventre celui qui a établi en son âme ce dogme avec toute résolution (I, 12, p. 916 ; Villey, pp. 592-593 [a])

A la différence de Sénèque, il n'y a pas chez Montaigne de discordance entre la partie spirituelle et physique de l'être humain (Friedrich 1968 : 73). Il essaie au contraire de sauvegarder la continuité entre l'âme et le corps. Etant donné que le corps influence l'état d'âme, « il n'y a point d'allégresse en ses productions, s'il n'en y a quand et quand au corps » (III, 5, p. 1318 ; Villey, p. 844 [b]), l'homme ne peut éprouver un bien-être qu'après la cessation de la douleur.

Pourtant, Montaigne ne force jamais les choses, en les simplifiant. La vie est trop variée et complexe. Ainsi, il y a toujours quelque douleur mêlée aux plaisirs :

La faiblesse de notre condition fait que les choses, en leur simplicité et pureté naturelle, ne puissent pas tomber en notre usage. Les éléments que nous jouissons, sont altérés ; [...] Des plaisirs et biens que nous avons, il n'en est aucun exempt de quelque mélange de mal et d'incommodité [...] Notre extrême volupté a quelque air de gémissement et de plainte. Diriez vous pas qu'elle se meurt d'angoisse ? Les dieux nous vendent tous les biens qu'ils nous donnent ; c'est à dire ils ne nous en donnent aucun pur et parfait, et que nous n'achetons au pris de quelque mal (II, 20, p. 1039-1040 ; Villey, p. 673 [a]).

A la différence des Epicuriens, qui lient certes le plaisir à la douleur, mais qui affirment par ailleurs leur exclusion mutuelle (dans la mesure où le vrai plaisir est conçu comme plaisir pur, totalement exempt de douleur) Montaigne soutient que « nous ne goûtons rien de pur » (II, 20, p. 1039 ; Villey, p. 673 [a]). Le plaisir reste pour l'auteur toujours mêlé de douleur, d'insatisfaction et n'est jamais pur. Il accepte la nature instable et inachevée du plaisir, car elle correspond à sa vision héraclitéenne de la vie comme un mouvement incessant :

La vie est un mouvement matériel et corporel, action imparfaite de sa propre essence, et dérégulée ; je m'emploie à la servir selon elle (III, 9, p. 1540 ; Villey, p. 988 [b]).

En revanche, les Epicuriens n'identifient au souverain bien que le plaisir stable (Rodis-Lewis 1975 : 225). Le plaisir en repos ou catastématique est opposé au plaisir en mouvement, car le premier est éprouvé dans un certain état de stabilité, c'est-à-dire de non-besoin et de non-douleur (Balaudé 2002 : 50).

Montaigne ne suit qu'en partie la conception épicurienne du plaisir, car ce qui domine chez lui est le goût de la vie, qui ne va pas sans l'appréciation du désir en soi, non subordonné à la finalité de la satisfaction complète :

[...] de tous les plaisirs que nous connaissons, la poursuite même en est plaisante (I, 19, p. 128 ; Villey, p. 82 [c])

Montaigne abandonne ainsi la dévaluation morale du désir pour faire place à sa valorisation comme énergie vitale nécessaire. Il suggère que la condition inévitable de l'homme est de se trouver continuellement sous l'emprise des désirs qui ne sont jamais totalement assoupis et exempts de douleur. Etant donné cette situation, l'homme doit se réjouir dans l'instabilité et l'inachevé et savourer la poursuite même du plaisir. Dans le cinquième chapitre du troisième livre, consacré au désir sexuel, Montaigne met l'accent sur l'allongement volontaire de l'attente de la satisfaction. L'emploi déjà analysé de l'expression proverbiale « dîner de la

fumée du rôl » montre qu'afin d'entretenir et d'aiguiser le désir, l'auteur diffère l'obtention du plaisir. Par conséquent, loin de condamner le désir, l'auteur lui confère une nette positivité. La perte de la vigueur physique donne une majeure importance au désir sexuel qu'il faut encourager. La différence avec Epicure se trouve donc surtout dans l'importance que Montaigne attache à ce sujet (Conche 1979 : 18). Si le désir sexuel n'est condamné par Epicure que dans ces excès, sa nécessité est néanmoins moindre que pour les besoins primordiaux de la vie (Rodis-Lewis 1975 : 185). La satisfaction dans ce domaine est inessentielle pour le sage et elle se réduit strictement au soulagement d'un besoin physiologique.

Les variations du déduit amoureux sont désapprouvées par l'école du Jardin ainsi que celles qui concernent le boire et le manger. En revanche, tandis que pour Epicure on éprouve un plaisir parfait uniquement lorsqu'on a fini de manger et qu'on n'a plus faim, Montaigne valorise le plaisir de manger et le désir même de la nourriture :

Dés ma jeunesse, je dérobaï par fois quelque repas : ou affin d'aiguiser mon appétit au lendemain (car, comme Epicurus jeûnait et faisait des repas maigres pour accoutumer sa volupté à se passer de l'abondance, moi, au rebours, pour dresser ma volupté à faire mieux son profit et se servir plus allégrement de l'abondance) (III, 13, p. 1719 ; Villey, p. 1103 [b]).

De cette façon, notre auteur prend ses distances par rapport à l'ascétisme épicurien, qui préconise de s'en tenir au minimum nécessaire et suffisant. Au lieu de s'affranchir des désirs alimentaires par l'exercice de privation, Montaigne jeûne afin de goûter mieux aux raffinements de la cuisine. Sans aller jusqu'à la glotonnerie, il est pourtant un fin gourmet qui sait apprécier les plaisirs de la table :

Ce n'est pas une fête peu artificielle et peu voluptueuse qu'un bon traitement de table : ni les grands chefs de guerre, ni les grands philosophes n'en ont refusé l'usage et la science (III, 13, p. 1724 ; Villey, p. 1106 [c])

De même, plusieurs passages du *Journal de Voyage* témoignent de l'intérêt particulier prêté par Montaigne à tout ce qui touche à l'art culinaire.

Dans les *Essais*, c'est surtout le dernier chapitre du troisième livre qui traite le sujet de la nourriture. En s'attardant sur ses habitudes alimentaires, l'auteur revendique, contre les médecins, la légitimité du plaisir :

Quoi que je reçoive désagréablement me nuit, et rien ne me nuit que je face avec faim et allégresse ; je n'ai jamais nuisance d'action qui m'eut été bien plaisante. Et si ai fait céder à mon plaisir, bien largement, toute conclusion médicinale (III, 13, p. 1691-1692 ; Villey, p. 1089 [b]).

Le boire et le manger représentent un point de convergence entre, d'un côté, la nécessité de ce qui est utile et bon pour la santé et de l'autre le désir de ce qui est plaisant :

La santé, je l'ay libre et entière, sans règle et sans autre discipline que de ma coutume et de mon plaisir. [...] Je ne me passionne point d'être sans médecin, sans apothicaire et sans secours (II, 37, p. 1193 ; Villey, p. 766 [a]).

Nous pouvons constater que le thème alimentaire est traité chez Rabelais et Montaigne en terme d'attention à la dignité du corps. Cependant la grande différence entre les deux écrivains consiste dans le fait que, si Rabelais est médecin, Montaigne renonce à l'intervention de la médecine, qui prétend modifier le corps selon un système, dont le modèle conceptuel trop schématique ne lui échappe pas. Etant donné que les moyens d'action de la médecine de l'époque consistent principalement dans la diététique, Montaigne veut soustraire cette dernière à la juridiction médicale (Céard 1989 : 95). Il s'appuie sur l'exemple de Socrate pour défendre les droits de l'expérience singulière :

Et le pouvait avoir appris de Socrates : lequel conseillant à ses disciples soigneusement, et comme un très principal étude, l'étude de leur santé, ajoutait, qu'il était malaisé, qu'un homme d'entendement, prenant garde à ses exercices à son boire et à son manger, ne discernât mieux que tout médecin, ce qui lui était bon ou mauvais (III, 13, p. 1680 ; Villey, p. 1079 [c]).

Si Montaigne condamne le dogmatisme des médecins, il ne songe pas à contester le principe de l'hygiène alimentaire. Il témoigne au contraire de l'intérêt pour le régime lorsque, dans le dernier chapitre du troisième livre, il explique en détail comment il adapte ses repas aux contingences physiologiques.

En proclamant l'impératif du plaisir, l'auteur n'en est pas pourtant dupe. Il observe la mesure dans les plaisirs de la table et sa maîtrise de lui-même ne le quitte jamais. A toutes ses sensations, il impose la modération, qui est d'ailleurs considérée comme le plus précieux condiment des voluptés :

Le règlement c'est [...] la mère nourrice des plaisirs humains. [...] Les modérant, elle les tient en haleine et en goût (I, 25, p. 250 ; Villey, p. 162 [c]).

Montaigne fait valoir les droits du corps au plaisir et souligne qu'une telle vision est compatible avec l'enseignement philosophique :

[b] La philosophie n'estrime point contre les voluptés naturelles, pourvu que la mesure y soit jointe, [c] et en prêche la modération, non la fuite (III, 5, p. 1399-1400 ; Villey, p. 892).

De cette façon, la modération consiste non dans un effort pénible d'ascèse, mais dans le choix de ne pas s'éloigner de ce que la nature préconise. Le plaisir n'est pas bon ou mauvais en soi, c'est son usage qui peut être raisonnable ou déraisonnable. Comme le souligne Pierre Statius, Montaigne se prononce en faveur de la conception antique des plaisirs et accorde explicitement ses préférences à une anthropologie qui fait l'économie du péché (1997 : 35). Notre auteur s'oppose de la sorte à la méfiance chrétienne envers le désir. Il ne le subit pas comme quelque chose d'inférieur, de dangereux et d'étranger à sa nature véritable. Tout au contraire, en exprimant son consentement fondamental à la vie corporelle, il ne se résigne pas seulement, mais se plaît à sa condition. Ainsi, il fait du simple fait de vivre son occupation principale :

[b] Mon métier et mon art, c'est vivre (II, 6, p. 603 ; Villey, p. 379B). [c] Il n'est rien si beau et légitime que de faire bien l'homme et dûment, ni science si ardue que de bien et naturellement [b] savoir vivre cette vie ; et de nos maladies la plus sauvage c'est mépriser notre être (III, 13, p. 1731, Villey, p. 1110-1111).

En s'opposant à l'élévation vers la perfection, Montaigne se tient au réel tel qu'il est et se situe dans une philosophie de stricte immanence. C'est surtout dans le troisième livre, avec l'avancement de la vieillesse, qu'il prend conscience de la précarité de la vie et qu'il exprime son attachement à l'existence terrestre au lieu de la condamner. A la fin du dernier chapitre, il met en valeur la condition corporelle de l'homme et désapprouve la tentative de l'ignorer et de la dépasser :

[b] C'est une absolue perfection, et comme divine, de savoir jouir loyalement de son être. Nous cherchons d'autres conditions, pour n'entendre l'usage des nôtres, et sortons hors de nous, pour ne savoir quel il y fait. [b] Si avons nous beau monter sur des eschasses, car sur des eschasses encore faut-il marcher de nos jambes. Et au plus élevé trône du monde si ne sommes assis, que sus notre cul (III, 13, p. 1740 ; Villey, p. 1115).

Le mouvement de la dernière phrase produit un effet de contraste violent, car le mot « cul » rabaisse la majesté et l'élévation de la notion du trône. Montaigne refuse toute hiérarchie entre l'âme et le corps, la vision de l'esprit comme sublime et celle de la vie matérielle comme vile. Le corps remplit de la sorte une fonction critique contre l'impérialisme de l'esprit.

Pour se rendre pleinement compte de l'importance qu'attribue Montaigne à la vie corporelle, il faut considérer l'influence qu'a exercé le scepticisme sur sa pensée. La

constatation de l'auteur, que l'homme n'a « aucune communication à l'être » (II, 12, p. 928 ; Villey, p. 601 [a]), conduit à la réhabilitation de l'expérience singulière. Pour le scepticisme montaignien, l'universel est hors de portée de l'homme, et ce qui lui reste, c'est la connaissance par les sens que fournit le corps. Ainsi, à la fin du chapitre de l'*Apologie de Raimond Sebonde*, qui développe sa pensée sceptique, il met l'accent sur les limites de la condition humaine, intrinsèquement physique :

[...] de faire la poignée plus grande que le poing, la brassée plus grande que le bras, et d'espérer enjamber plus que de l'étendue de nos jambes, cela est impossible et monstrueux. Ni que l'homme se monte au dessus de soi et de l'humanité : car il ne peut voir que de ses yeux, ni saisir que de ses prises (I, 12, p. 932 ; Villey, p. 604 [a]).

L'importance conférée au « moi » dans les *Essais* révèle le primat épistémologique de l'« auto-analyse » :

Je m'étudie plus qu'autre sujet. C'est ma métaphysique, c'est ma physique (III, 13, p. 1719 ; Villey, p. 1072 [b])

La seule expérience dont la légitimité soit inattaquée à travers l'*épokhé* sceptique est l'expérience de soi-même. Elle recèle une sagesse en ce qu'elle nous apprend à nous régler non sur l'être, mais sur la dimension propre de l'homme, qui est avant toute chose la dimension corporelle. Ainsi la sagesse humaine s'inscrit dans un horizon fini et délimité par le corps (Gontier 2004 : 237). Le corps est ce qu'il y a ainsi de plus immanent à l'homme. Comme le souligne Maria Litsardaki, l'auteur accorde un rôle déterminant au corps dans l'appréhension de la subjectivité (2005 : 54). En effet, dans les *Essais*, le corps fait l'objet d'une préoccupation constante. Il s'inscrit dans le texte, en exprimant son influence déterminante sur l'écriture de soi.

Le dernier point que nous voudrions évoquer concerne l'originalité de la philosophie du plaisir dans les *Essais*. Montaigne puise beaucoup dans la doctrine épicurienne, mais il adapte tout à son expérience personnelle. Homme de la juste mesure, il n'embrasse des opinions de la philosophie que celles qui paraissent les plus solides et qui prennent en considération la complexité de la nature humaine.

II. L'entrelacement des mets et des mots au nom de l'unité de la personne

1. La conversation à table

Nous avons beaucoup insisté sur l'importance que Montaigne attribue à l'interaction entre l'âme et le corps dans l'exercice des plaisirs. Comme chez Rabelais, la vision unitaire de l'homme se manifeste de la façon la plus marquante dans la pratique des propos de table. L'entrelacement des mets et des mots au nom de l'unité de la personne apparaît avec évidence dans le dernier chapitre du dernier livre des *Essais*. Cette position est significative. C'est la conclusion du parcours philosophique et existentiel de l'auteur. Pour Montaigne, comme pour Rabelais, le banquet symbolise un lieu idéal de la plénitude humaine. Le fait de manger et de boire ne menace pas la lucidité de l'esprit :

Nous mangeons bien et buvons comme les bêtes, mais ce ne sont pas actions qui empêchent les opérations de notre âme (III, 5, p. 1375 ; Villey, p. 877 [b]).

Le plaisir alimentaire et celui de la conversation vont de concert. De surcroît, le manger et le parler sont considérés comme des activités primordiales. La conversation a un rôle privilégié dans l'exercice des facultés intellectuelles :

Le plus fructueux et naturel exercice de notre esprit, c'est à mon gré la conférence (III, 8, p. 1444 ; Villey, p. 922 [b]).

Quant à la nourriture, Montaigne déclare qu'elle « est une action principale de la vie » (III, 13, p. 1716 ; Villey, p. 1000-1001 [c]).

La nourriture influence l'état de l'âme et, à son tour, l'activité intellectuelle à table contrôle les instincts. Les propos de table rendent au mangeur la propriété et la conscience de son plaisir. Ils fonctionnent comme une force régulatrice (Jeanneret 1987 : 89). Montaigne approuve l'usage des Anciens de consacrer beaucoup de temps à un repas, car ce dernier offre un plaisir total, qui affecte le corps aussi bien que l'esprit :

Les anciens Grecs et Romains avaient meilleure raison que nous, assignant à la nourriture, [...] plusieurs heures et la meilleure partie de la nuit, mangeant et buvant moins hâtivement que nous, qui passons en poste toutes nos actions, et étendant ce plaisir naturel à plus de loisir et d'usage, y entremêlant divers offices de conversations utiles et agréables (III, 13, p. 1716 ; Villey, p. 1000-1001 [c]).

Ainsi, le plaisir de la conversation s'ajoute au plaisir de manger. Le lien étroit entre les deux activités est souligné par Cicéron dans les *Epistolæ ad familiares* et dans le *De senectute*, que Montaigne connaît très bien. Cicéron met l'accent sur la dimension collective du banquet, en rappelant l'étymologie du terme latin *convivium*, qui renvoie à *convivere*, « vivre ensemble » :

Or, ce que j'envisage, c'est ne pas la jouissance, mais cette communauté de vie et de repas, cette détente de l'âme, que réalisent au mieux ces conversations familières qui sont particulièrement douces pendant les repas : en quoi nos Romains parlent plus sagement que les Grecs ; [...] et nous parlons, nous, de *convivia*, parce que c'est là surtout que l'on vit ensemble (*Epistolæ ad familiares* (*Lettres familières*), 1933-35 : IX, 3, p. 203-204, aussi *De senectute*, 1940 : XIII, 45, p. 158)⁹⁷.

Le banquet est avant tout un lieu où l'individu partage le plaisir alimentaire et verbal. Il est significatif que le partage soit la condition sans laquelle Montaigne ne saurait prendre du plaisir :

Nul plaisir n'a goût pour moi sans communication (III, 9, p. 1537 ; Villey, p. 986 [b])

L'interaction du plaisir gustatif avec celui de la parole, qui se manifeste dans le banquet, est surtout exprimée par les métaphores, employées dans le dernier essai du troisième livre. Matières verbales et matières alimentaires, avalées, digérées de concert, se rejoignent dans une expérience physiologique commune. En effet, Montaigne compare la conversation agréable à table à une sauce savoureuse :

Car je dis, comme ce même Epicurus, qu'il ne faut pas tant regarder ce qu'on mange qu'avec qui on mange. [...] Il n'est point de si doux apprêt pour moi, ni de sauce si appétissante, que celle qui se tire de la société (III, 13, p. 1719-1720 ; Villey, p. 1003 [b]).

Les propos qui accompagnent le repas sont associés à la sauce qui assaisonne le plat, et tous les deux sont ingérés avec plaisir. Cette image souligne la double nature du plaisir éprouvé à table. Elle a été probablement inspirée par le passage suivant, extrait des *Propos de table* de Plutarque :

Sossius Senecion, [...] disoit quand il avoit souppé seul, J'ay aujourd'huy devoré, et non pas souppé : monstrant qu'il desiroit tousjours avoir compagnie à manger, comme estant la saulse de la viande (trad. par Amyot, 1802 : 18, 303).

⁹⁷ Nec id ad voluptatem refero sed ad communitatem vitae atque victus remissionemque animorum, quae maxime sermone efficitur familiari, qui est in conviviis dulcissimus, ut sapientius nostri quam Graeci ; [...] nos convivia, quod tum maxime simul vivitur (*ibid.*).

Plutarque joue pour Montaigne un rôle exceptionnel. Rendue accessible par Amyot, son œuvre fournit à la fois une source et un modèle d'une inépuisable richesse. Les critiques ont souvent souligné l'influence que les *Vies* et les *Œuvres morales* ont exercée sur les *Essais* (Tournon 1983 : 143-144 ; 1988 : 187-194 ; Konstantinovic 1989). Il reste à souligner l'importance de l'influence des *Propos de table* sur la conception montaignienne du banquet. Cet ouvrage pose les bases d'une éthique des manières de table : de quoi parler, comment se conduire, dans quelles proportions boire et manger. Il analyse surtout quels sujets sont appropriés à être traités pendant un repas. Montaigne semble partager le point de vue de Plutarque, selon lequel les propos doivent être simples, brefs, utiles et agréables (1805 : 18, 5-6) :

[b] J'en pers le loisir de parler, qui est un si doux assaisonnement des tables, pourvu que ce soient des propos de même, plaisants et courts. Il y a de la jalousie et envie entre nos plaisirs : ils se choquent et empêchent l'un l'autre. Alcibiades, homme bien entendu à faire bonne chère, chassait la musique même des tables, à ce qu'elle ne troublât la douceur des devis, [c] par la raison, que Platon lui prête, que c'est un usage d'hommes populaires d'appeler des joueurs d'instruments et des chantres à leurs festins, à faute de bons discours et agréables entretiens, de quoi les gens d'entendement savent s'entrefestoyer. [b] Varron demande ceci au convive : l'assemblée de personnes belles de présence et agréables de conversation, qui ne soient ni muets ni bavards, netteté et délicatesse aux vivres et au lieu, et le temps serein. [...c] Mon imagination en a donné trois en garde à ma mémoire, que la fortune me rendit de principale douceur en divers temps de mon âge plus fleurissant, car chacun des conviés y apporte la principale grâce, selon la bonne trempe de corps et d'âme en quoi il se trouve (III, 13, p. 1723-1724 ; Villey, p. 1106).

Dans ce passage, Montaigne s'appuie sur l'autorité de Platon, en condamnant l'usage d'inviter des musiciens aux festins. De même, dans le livre VII des *Propos de table*, au début de la question VII, consacrée précisément à ce sujet, Plutarque évoque le jugement du philosophe. A la différence de Platon, il estime que la musique peut accompagner le repas. Elle est surtout adaptée aux moments où les convives commencent à se disputer. Cependant, en conclusion, il relève l'importance des propos de table, qui sont une partie intégrante et essentielle du banquet :

Prenons doncques garde qu'en compagnie de gens, qui par parole et docte devis se peuvent entretenir et donner du plaisir les uns aux autres, nous n'introduisons je ne sçay quoy de tel, qu'il soit plus tost empeschement de plaisir que plaisir aucun (1802 : 18, 358).

De cette façon, si les convives savent tenir des propos utiles et agréables, il vaut mieux ne pas détourner leur attention par la musique. En fait, pour Plutarque le banquet est avant tout un acte collectif, un lieu de partage et de communication, qui implique la participation du corps aussi bien que de l'âme du convive :

[...] d'en sortir [du banquet] avec plus d'amis que lon n'y est entré : c'est chose et delectable et honorable à un homme de bien : comme au contraire, celui qui neglige cela se rend l'usage de se trouver en compagnie imparfait, sans en rapporter ne plaisir ne profit, et s'en va ayant souppé du ventre, et non pas de l'ame et de l'esprit, attendu que celui qui vient à un soupper, n'y vient pas participer seulement au pain, au vin, à la viande et aux confiture, ains pour communiquer aussi aux devis, à la doctrine et conversation des conviez, laquelle finalement avec le temps se termine en amitié (1802 : 18, 170).

La vision du banquet comme une expérience totalisante remonte de la sorte à l'Antiquité. Les humanistes qui puisent largement dans les sources classiques adoptent cette vision. Ainsi, pour Erasme le banquet est une des expériences les plus complètes et équilibrées de la vie humaine. Par ailleurs, pour les propos de table il emploie des métaphores très ressemblantes à celles qu'utilise Montaigne. Dans le *Convivium religiosum*, un des convives se sert d'une image d'assaisonnement pour la conversation pendant le banquet. Elle contribue à ajouter de la saveur à un repas sobre :

Je savais que le repas serait fade et insipide, c'est pourquoi j'ai préparé pour nous cet assaisonnement (*Cinq banquets (Convivia)*, trad. par J. Chomarat, 1981 : 77)⁹⁸.

Les propos servent à relever le goût d'un repas maigre. En revanche, le *Convivium profanum* célèbre les plaisirs alimentaires et les mets sont aussi abondants que les mots. Un des convives fait l'éloge de la cuisine, en affirmant qu'elle restaure l'homme tout entier :

Mais la cuisine, elle, nourrit et restaure le palais, le ventre, et l'homme tout entier. Que le laurier s'incline devant la langue, dit Cicéron, et que tous deux s'abaissent devant la cuisine. Je n'ai jamais beaucoup aimé ces Stoïciens, qui, rapportent toute chose à je ne sais quelle moralité, pensant que le sage ne doit tenir aucun compte de son épiderme ni de son palais (*Cinq banquets (Convivia)*, trad. par J. Chomarat, 1981 : 46)⁹⁹.

Erasme condamne explicitement l'indifférence des stoïciens envers les jouissances corporelles. Comme Montaigne, il veut réhabiliter la vie matérielle et montrer son lien intime avec la vie spirituelle. Le sage peut être aussi un gourmand, qui sait apprécier la bonne cuisine. L'acte intellectuel se double ainsi d'une prise gustative de l'objet et participe du plaisir alimentaire (Jeanneret 1987 : 128). Cette vision de l'homme comme un tout inséparable est soulignée par le double sens du verbe latin non classique *sapere*, qui signifie « avoir du goût » aussi bien que « avoir de l'intelligence » et « savoir » :

⁹⁸ Quoniam sciebam prandium fore dilutum et insipidum, idcirco hanc procuravi nobis condituram (*ibid.*).

⁹⁹ Culinaria tum palatum, tum ventrem, tum totum hominem, quantus est, pascit ac reficit. Concedat laurea linguae, inquit Cicero, at vtraque concedat culinae. Nunquam mihi Stoici illi magnopere placuerunt, qui omnia ad suum nescio quod honestum referentes, cutis ac palati nullam rationem habendam putant (*ibid.*).

Je n'ai pas moins de science dans le palais que dans l'esprit (*ibid.*, 45)¹⁰⁰.

Pour Montaigne la saveur et le savoir sont également solidaires. Dans le dernier chapitre du troisième livre il prend la même position qu'Erasme, en soulignant l'interaction entre le domaine mental et sensitif chez un vrai sage :

[b] La conscience d'avoir bien dispensé les autres heures est un juste et savoureux condiment des tables. Ainsi ont vécu les sages ; et cette inimitable contention à la vertu qui nous étonne en l'un et l'autre Caton, cette humeur sévère jusques à l'importunité, s'est ainsi mollement soumise et plue aux lois de l'humaine condition et de Venus et de Bacchus, [c] suivant les préceptes de leur secte, qui demandent le sage parfait autant expert et entendu à l'usage des voluptés naturelles qu'en tout autre devoir de la vie. *Cui cor sapiat, ei et sapiat palatus* (III, 13, p. 1729 ; Villey, p. 1109).

Afin de renforcer son propos, il ajoute sur l'exemplaire de Bordeaux la citation de Cicéron, qui exploite également la polysémie du verbe latin *sapere*. Cette brève analyse nous permet de voir que chez Montaigne, aussi bien que chez Erasme et Rabelais, l'esprit et le corps dépassent un affrontement, et le rapport se révèle d'un dynamisme foncier surtout dans le cadre convivial.

Par ailleurs, chez ces trois auteurs, le rapprochement entre l'action de manger et celle de parler souligne également le double rôle de la langue, qui sert à goûter les mets et articuler les paroles. Ainsi, l'acte verbal est perçu comme un phénomène physiologique. Cette conception est accentuée chez Montaigne par l'importance qu'il donne au corps dans la première nomination, en suivant la doctrine épicurienne. D'après le philosophe, le corps est excité à parler. Le son vocalique est proféré d'après la passion et l'impulsion, par lesquelles la nature de chacun est excité quand il regarde avec attention un objet (Rodis-Lewis 1975 : 312-313). En utilisant cette théorie, Montaigne suggère que le cri animal est effectivement une première étape de l'évolution linguistique. Dans *L'Apologie de Raimond Sebonde*, il fait une comparaison entre le langage humain et le langage animal. L'homme agit comme les animaux par nature et par instinct, notamment quand il s'exprime. Epicure insiste sur le substrat naturel qui constitue la nature humaine qui voit et qui crie. S'il y a bien différence, toutefois la rupture biologique entre la voix confuse, commune aux animaux et aux hommes, et la voix articulée, caractéristique pour l'homme, disparaît en tant que telle. Cette disparition mine la séparation entre l'homme et l'animal, entre l'âme et le corps (Demonet 2002 : 130).

Une autre théorie des climats, celle d'Epicure et d'Hippocrate, remet aussi en cause la conception dualiste de l'acte verbal. Le corps, et non pas l'âme toute seule, est

¹⁰⁰ Equidem tantundem palato, quantum animo sapio (*ibid.*).

responsable de la variété des langues dans la mesure où il influence sur les différentes possibilités d'élocution. Des lieux et des climats différents ont pu produire des modes d'articulation différents, et par là, des langues différentes. Montaigne applique cette théorie pour expliquer à la fois la diversité des cris des animaux selon les contrées, et la diversité des idiomes parlés par les humains (Demonet 1990 : 254). En outre, les commentateurs des textes épicuriens ont légué à Montaigne l'attention portée à ce qui vient du corps, le langage étant présenté beaucoup plus comme une fonction physiologique que comme une émanation désincarnée de l'âme (Demonet 2002 : 135).

Ainsi, Montaigne entretient des liens de filiation avec l'usage antique des plaisirs et notamment avec la contiguïté des plaisirs alimentaires et verbaux dans un cadre convivial. En réactivant la solidarité de la bouche mangeante et de la bouche parlante, le banquet révèle également l'importance des organes naturels dans l'acte verbal. Comme nous avons pu le constater pour la philosophie du plaisir, aussi bien que pour la conception du langage, Montaigne doit beaucoup à Epicure. Nous avons également relevé l'influence des *Propos de table* sur la vision du banquet par notre auteur. Par ailleurs, nous voudrions émettre l'hypothèse que la nature hétérogène des propos de table et leur caractère spontané fournissent un modèle à la forme ouverte et discontinue des *Essais*. En effet, le traité de Plutarque est une œuvre composite, qui ne cherche pas à uniformiser la multiplicité de ses éléments. En abordant des questions différentes, le traité imite l'allure spontanée d'une conversation à table. Les propos passent librement d'un sujet à l'autre, en suivant la démarche incontrôlée de l'improvisation. La technique de Montaigne ressemble à celle adoptée par Plutarque : deux ou trois locuteurs défendent des thèses opposées sans qu'aucun l'emporte ni qu'une autorité quelconque vienne trancher le débat.

De même, dans les *Essais*, Montaigne met en valeur la relativité des opinions. Il adopte une attitude d'enquête, à la manière des sceptiques pyrrhoniens, qui pratiquent la suspension du jugement. Ainsi, notre auteur expose des opinions adverses sur le même sujet sans chercher nécessairement à surmonter leurs différents. Son œuvre est de la sorte à l'opposé de tous les propos définitifs et péremptoirs. Par ailleurs, elle relève de l'oralité au moyen des métaphores, des proverbes et des régionalismes, d'origine parlée. Dans le chapitre *De l'art de conférer*, Montaigne traite du rapport privilégié qu'il entretient avec la parole échangée. La pratique de la conversation met en évidence le principe de la contradiction sur lequel repose l'échange. Pour l'auteur, il n'y a de progrès possible que dans l'effet d'opposition qui, révélant les différences, met sur la voie de l'enquête permanente sur soi et sur la vérité. Il ne s'agit pas plus de travailler à atteindre cette

dernière, mais à la rechercher. Cette idée revient souvent dans les *Essais* et est exprimée par la métaphore de la chasse :

Qui n'a jouissance qu'en la jouissance, qui ne gagne que du haut point, qui n'aime la chasse qu'en la prise, il ne lui appartient pas de se mêler à notre école (III, 5, p. 1381 ; Villey, p. 881 [b]). L'agitation et la chasse est proprement de notre gibier : nous ne sommes pas excusables de la conduire mal et impertinemment ; de faillir à la prise, c'est autre chose. Car nous sommes nés à quêter la vérité ; il appartient de la posséder à une plus grande puissance (III, 8, p. 1452 ; Villey, p. 928 [b]).

En outre, ce qui apparente les *Essais* aux *Propos de table* c'est l'allure discontinuée, « à sauts et gambades ». Montaigne va de sujet en sujet sans souci de continuité ni de but à atteindre : « Revenons à nos bouteilles », « mais venons à mon thème », « Retombons à nos coches » sont des brusques rappels d'un point de départ, masqués par les détours d'une pensée vagabonde :

Tout argument m'est également fertile. [...] Que je commence par celle qui me plaira (III, 5, p. 1332 ; Villey, p. 876 [b]).

L'analyse à laquelle se livre l'essai ne se donne aucun sujet privilégié, mais tous les sujets possibles et imaginables, sans aucune limitation d'extension ; par là même elle ne se donne aucune suite préétablie. Les *Essais* ne requièrent aucun ordre pour son discours et s'approche donc du style de la conversation spontanée. De cette façon, les deux ouvrages ont beaucoup en commun. Cependant, nous ne voulons pas affirmer que seuls les *Propos de table* sont à l'origine de la forme prise par l'essai. Les *Vies* et les *Œuvres morales* concourent tout autant à l'invention du nouveau genre. Il est néanmoins vrai que mise à part la forme composite des *Propos*, cet ouvrage met en valeur l'union des plaisirs alimentaires et verbaux et par là la continuité entre l'âme et le corps, l'idée chère à Montaigne. Ainsi, notre auteur a pu s'inspirer du traité de Plutarque afin de soustraire la pensée au domaine purement abstrait et afin de s'approcher du domaine naturel et concret, évoqué par le banquet.

2. La parole philosophique

Comme nous avons vu dans la partie précédente, Montaigne rejoint les humanistes dans leur recherche d'une conception unitaire et équilibrée de l'homme. Or le repas accompagné des propos réalise l'alliance de l'intellectuel et du somatique. Parmi les sujets de discussion Montaigne préfère la philosophie morale, car elle traite des problèmes de la vie courante. Elle se met à la portée de tous les convives à la différence des savoirs spécialisés comme la rhétorique et comme d'autres disciplines qui ne conviennent pas à l'atmosphère festive du banquet :

Car de présenter des harangues ou des disputes de rhétorique à une compagnie assemblée pour rire et faire bonne chère, ce serait un mélange de trop mauvais accord. Et autant en pourrait-on dire de toutes les autres sciences. Mais, quant à la philosophie, en la partie où elle traite de l'homme et de ses devoirs et offices, ç'a été le jugement commun de tous les sages, que, pour la douceur de sa conversation, elle ne devait être refusée ni aux festins ni aux jeux. Et Platon l'ayant invitée à son convive, nous voyons comme elle entretient l'assistance d'une façon molle et accommodée au temps et au lieu, quoi que ce soit de ses plus hauts discours et plus salutaires (I, 25, pp. 253-254 ; Villey, 26, pp. 164-165 [c]).

Le modèle de Montaigne est Socrate, dont la philosophie est « toute en moeurs et action » (III, 13, p. 1726 ; Villey, p. 1107 [c]). La conception montaignienne de la philosophie reprend ainsi la tradition antique qui insiste sur la conformité entre la vie du philosophe et son enseignement. L'auteur des *Essais* donne comme exemple le plus illustre la démarche de Socrate, qui « ramena du ciel, où elle perdait son temps, la sagesse humaine, pour la rendre à l'homme, où est sa plus juste et plus laborieuse besogne, et plus utile » (III, 12, p. 1611 ; Villey, p. 1038 [c]). Pour Montaigne, hostile aux vaines spéculations et soucieux d'imprimer à la sagesse une tournure pratique, les propos de table sont un moyen adéquat pour ramener la philosophie sur terre (Jeanneret 1987 : 35).

Il semble également partager le point de vue de Plutarque sur la parole philosophique à table. Ce dernier insiste sur l'importance de « chercher à mettre quelque borne, et donner quelque forme aux propos de philosophie que lon devrait tenir à table », car c'est « une prudence souveraine de philosopher, et ne sembler pas philosopher » (1802 : 18, 7-9). En effet, la question « s'il est bien seant de philosopher [...] quand on est à table » est la première à être traitée dans les *Propos de table*. Ce fait montre que pour Plutarque la philosophie joue un rôle prépondérant parmi les sujets dont on discute pendant un repas. Il la défend contre ceux qui la considèrent comme inappropriée au cadre convivial. Comme Montaigne, il cite en exemple Platon qui « [a] estimé et réputé chose digne de [lui] de coucher par escrit les devis qui auroient esté tenus en [son] presence à table » (1802 : 18, 4-

7). Par ailleurs, ainsi que notre auteur, Plutarque fait une distinction entre la rhétorique et la philosophie :

Craton [...] fait très bien [...] de refuser à parler, s'il eust voulu user de ses longues clauses et fascheuses trainées de paroles, lesquelles eussent chassé et banny du festin toute grace et tout plaisir. Mais ce n'est pas tout un, à mon avis que d'oster d'un festin le langage affetté de rethorique, et les propos de philosophie, par ce que c'est toute autre chose que la philosophie, laquelle estant l'art qui nous monste comment il faut vivre, il n'est pas raisonnable de luy fermer la porte de jeu ny de volupté et pasetemps quelconque, ains fault qu'elle y assiste et soit presente à tout, pour nous enseigner le temps, le moyen et la mesure qu'il y convient observer, si nous ne voulons dire par mesme moyen, qu'il ne faudra recevoir en noz festins ny la justice, ny la temperance, ny les autres vertus, en nous mocquant de leur venerable gravité (*Propos de table*, 1802 : 18, 6-7).

Nous pouvons remarquer beaucoup de ressemblance entre les arguments utilisés par Montaigne et ceux employés par Plutarque dans la mise en valeur de l'utilité des propos philosophiques dans un banquet. Cette affinité est due au fait que tous les deux conçoivent la philosophie comme une démarche morale, mise en pratique dans la vie de tous les jours. Pour être efficace et accessible à tout le monde, l'enseignement philosophique doit être véhiculé par des propos simples, exempts des ornements rhétoriques qui n'ajoutent rien au contenu :

Sentez lire un discours de philosophie : l'invention, l'éloquence, la pertinence frappe incontinent votre esprit et vous émut ; il n'y a rien qui chatouille ou poigne votre conscience ; ce n'est pas à elle qu'on parle, est - il pas vrai ? Si disait Ariston que ni une étuve ni une leçon n'est d'aucun fruit si elle ne nettoie et ne dégrasse. On peut s'arrêter à l'écorce, mais c'est après qu'on en a retiré la moelle ; comme après avoir avalé le bon vin d'une belle coupe nous en considérons les gravures et l'ouvrage (III, 9, p. 1541-1542 ; Villey, p. 989 [b])

Dans la partie intitulée *Comment il faut ouïr des Oeuvres morales*, Plutarque recommande au sage auditeur qu'il « ôte ce qu'il y a de trop et de superflu au langage », qu'il « laisse là le langage affetté et fardé [...] mais qu'avec une profonde attention il descende au fond de la sentence, et de l'intention du disant, pour en retirer ce qu'il y aura d'utile et de profitable » (1575 : 27A-B). Montaigne reprend cette idée et emprunte également la métaphore de l'étuve et l'opposition imagée entre le vin et la coupe qui le contient (1575 : 27C-D). Il ajoute une métaphore du toucher « de son cru », créée par les verbes « chatouiller » et « poigner ». L'écrivain se sert souvent des images corporelles afin d'exprimer des idées d'ordre philosophique, en leur enlevant ainsi leur caractère abstrait. Il s'agit de la « matérialisation » de certaines notions qui, à priori, n'ont rien à voir avec le corps. On peut y voir ainsi une intention de rendre concret le discours philosophique. La

substantialité du texte permet d'éviter les abstractions conceptuelles, critiquées par l'auteur sous l'influence sceptique.

La philosophie pratique, ancrée au réel et exprimée par un discours simple, mais riche de sens, est étrangère aux subtilités dialectiques :

[...] ôtez toutes ces subtilités épineuses de la Dialectique, de quoi notre vie ne se peut amender, prenez les simples discours de la philosophie, sachez les choisir et traiter à point : ils sont plus aisés à concevoir qu'un conte de Boccace (I, 25, p. 251 ; Villey, 26, p. 163 [a]).

Montaigne rejette le pur formalisme de la raison spéculative. Il critique la position de ses contemporains, qui confondent la philosophie avec les ergotismes et les sophismes de la logique scolastique. Pour eux la philosophie n'a pas d'utilité pratique :

[a] Ce sont là préceptes épineux et mal plaisants, et des mots vains et décharnés, où il n'y a point de prise, rien qui vous éveille l'esprit. En cette-ci l'âme trouve où mordre et où se paître. Ce fruit est plus grand, sans comparaison, et si sera plutôt mûri. C'est grand cas que les choses en soient là en notre siècle, que la philosophie, ce soit, jusques aux gens d'entendement, un nom vain et fantastique, qui se trouve de nul usage et de nul pris, [c] et par opinion et par effet. [a] Je crois que ces ergotismes en sont cause, qui ont saisi ses avenues. On a grand tort de la peindre inaccessible aux enfants, et d'un visage renfrogné, sourcilleux et terrible. Qui me l'a masquée de ce faux visage, pâle et hideux ? Il n'est rien plus gai, plus gaillard, plus enjoué, et à peu que je ne dise folâtre. Elle ne prêche que fête et bon temps. Une mine triste et transie montre que ce n'est pas là son gîte (I, 25, pp. 246-247 ; Villey, 26, p. 160).

Dans ce passage, l'auteur montre que la démarche de la vraie philosophie est gaie et enjouée. En se fondant sur l'unité psychosomatique de l'individu, elle rend sains l'âme aussi bien que le corps. La santé est ainsi perçue comme sagesse et joie constante :

L'âme qui loge la philosophie, doit par sa santé rendre sain encore le corps : elle doit faire luire jusques au-dehors son repos et son aise : doit former à son moule le port extérieur, et l'armer par conséquent d'une gracieuse fierté, d'un maintien actif et allègre, et d'une contenance contente et débonnaire (I, 25, p. 248 ; Villey, 26, p. 161 [b]).

Les plaisirs goûtés par l'esprit affectent le corps entier et sont traduits par des signes évidents de santé, de sérénité et de joie, et la gaieté offerte par l'occupation spirituelle se reflète principalement sur le visage. En effet, la continuité entre l'âme et le corps est exprimée par l'image du visage. Elle met en valeur la nature joyeuse et l'utilité concrète de la philosophie, conçue comme un art de vivre, liée à l'existence quotidienne et opposée au caractère abstrait de la philosophie scolastique à l'aspect rébarbatif. Il est difficile de dire si cette métaphore a rappelé le passage emprunté à Plutarque qui suit et dans lequel la « contenance si paisible et gaie » des philosophes s'oppose aux grammairiens qui « ride[nt]

le front », ou si Montaigne s'est inspiré par ce passage dans la création de la métaphore. Le rapprochement entre la physiologie et la philosophie dérive du verbe « peindre » d'où l'auteur passe à l'idée d'un portrait, développée par les épithètes « renfrogné » et « sourcilieux ». Mais ce portrait est inexact, car c'est un masque sous lequel on a caché le vrai visage de la philosophie. Cette dernière est donc personnifiée : le visage du philosophe possède les mêmes qualités que celui de la philosophie elle-même.

Par ailleurs, dans le passage cité ci-dessus, Montaigne emploie une image alimentaire, développée par les verbes « mordre », « se paître », le substantif « fruit » et l'adjectif « mûri ». Elle exprime l'idée de plénitude et s'oppose aux termes « décharné », « vain » et « fantastique », soulignant l'inconsistance de la fausse philosophie. Ailleurs dans les *Essais*, Montaigne se sert du mot « fantaisie », en mettant ainsi l'accent sur la différence entre sa philosophie qui consiste à mieux régler ses actions et celle qui invite à la contemplation :

Ma philosophie est en action, en usage naturel [c] et présent : [b] peu en fantaisie (III, 5, p. 1316 ; Villey, p. 842).

La philosophie ne consiste donc plus dans un système, mais dans une vie philosophique, car il n'existe aucun moment d'où elle soit *a priori* exclue. Selon cette conception, le savoir n'occupe qu'une place secondaire en philosophie par rapport aux vertus, nécessaires à la conduite de la vie selon l'usage des facultés propres. En valorisant la sagesse au détriment des savoirs établis, Montaigne partage la position de Sénèque :

L'on émousse sa finesse sur d'inutiles subtilités. L'on émousse sa finesse sur d'inutiles subtilités. On en devient non honnête homme, mais savant homme. La sagesse est plus accessible ; elle est surtout plus simple. Peu de science permet d'arriver à la sagesse. Mais nous, comme nous éparpillons sans fruit toutes choses, ainsi faisons-nous de la philosophie. [...] Nous étudions, non pour la vie réelle, mais pour école. (*Lettres à Lucilius*, 1945 : IV, 106, 11-12, p. 173)¹⁰¹.

Ainsi, le but de la philosophie n'est pas dans le fait de fournir des savoirs détachés de la réalité quotidienne, mais de rendre sage, de régler les moeurs, en préparant l'individu à la vie.

Par conséquent la philosophie occupe une place centrale dans le programme pédagogique, exposé dans le chapitre 25 du premier livre :

¹⁰¹In superuacuis subtilitas teritur : non faciunt bonos ista, sed doctos. Apertior res est sapere, immo simplicior : paucis est ad mentem bonam uti litteris, sed nos ut cetera in superuacuum diffundimus ita philosophiam ipsam. [...] non uitae, sed scholae discimus (*ibid.*).

Puis que la philosophie est celle qui nous instruit à vivre, et que l'enfance y a sa leçon, comme les autres âges, pourquoi ne la lui communique l'on ? (I, 25, p. 251, Villey, 26, p. 163 [a]).

Selon Montaigne, la portée des savoirs établis et de l'école a été exagérée, si l'on compare les résultats obtenus avec ce que peut réaliser la fréquentation du monde et d'autrui en général. L'importance accordée à la philosophie viendrait donc d'un constat d'échec de l'éducation humaniste et notamment des collèges :

J'ai ouï tenir à gens d'entendement que ces collèges où on les envoie, de quoi ils ont foison, les abrutissent ainsi. Au nôtre, un cabinet, un jardin, la table et le lit, la solitude, la compagnie, le matin et le vêpre, toutes heures lui seront unes, toutes places lui seront étude : car la philosophie, qui, comme formatrice des jugements et des meurs, sera sa principale leçon, a ce privilège de se mêler par tout (I, 25, p. 253 ; Villey, 26, p. 164 [a]).

Au lieu d'envoyer l'enfant dans un collège, où il se trouvera coupé du reste du monde, les parents doivent prendre un précepteur, dont l'éducation aura pour but l'assimilation la plus complète de l'enfant à la société. Ce dernier pourra donc apprendre à se conformer aux manières de vivre en vigueur. Au lieu d'être surchargé par le savoir scolaire, qui rend inepte à la vie, l'enfant se formera d'une manière efficace, car son intelligence sera confrontée à des situations réelles :

Or, à cet apprentissage, tout ce qui se présente à nos yeux sert de livre suffisant : la malice d'un page, la sottise d'un valet, un propos de table, ce sont autant de nouvelles matières (I, 25, p. 235 ; Villey, 26, p. 152 [a]).

Le rôle du précepteur philosophe est donc d'inciter l'enfant à réfléchir sur les menus événements de la vie quotidienne, de manière à ce que ceux-ci puissent produire leur bénéfique pédagogique.

En définitive, pour Montaigne, la philosophie, qui désignait auparavant la possession de la science, signifie l'exercice des facultés propres. En laissant de côté la philosophie savante, où la raison s'occupe essentiellement de la recherche des causes et des preuves, l'auteur embrasse la philosophie pratique, qui rend sage par confrontation avec la réalité. Il faut souligner que dans les deux derniers passages cités, Montaigne parle des propos de table, en faisant probablement allusion au traité de Plutarque. La conversation à table est donc un modèle idéal pour la recherche philosophique, ancrée dans le concret et exempte de la technicité des termes abstraits. En se plaçant dans la tradition sceptique, Montaigne critique la conception de la philosophie comme doctrine, comme organisation systématique des principes et des questions. Il suit également l'exemple de Socrate, en percevant la philosophie comme un jeu et non comme un système. La vérité n'appartient

pas à un seul interlocuteur, mais au sens construit dans le discours commun (Demonet 2002 : 154). Les propos de table conviennent ainsi parfaitement à la recherche philosophique, et le cadre convivial souligne son caractère plaisant et pratique. Ainsi, on pourrait voir dans la forme discontinue des *Essais* une tentative de s'approcher des propos de table afin de renforcer le lien de la philosophie avec le réel.

III. L'incorporation du savoir

1. La mise en valeur de l'indépendance du jugement au moyen du langage métaphorique dans les chapitres 24 et 25 du premier livre

Les chapitres 24 et 25 du premier livre des *Essais* se distinguent par une forte concentration de métaphores, employées par Montaigne pour traiter de l'apprentissage et du savoir en général. Selon l'auteur, l'éducation est vouée à l'accomplissement de la sagesse sans laquelle aucune utilité ne peut dériver des autres connaissances :

De vrai, le soin et la dépense de nos pères, ne vise qu'à nous meubler la tête de science : du jugement et de la vertu, peu de nouvelles (I, 24, p. 208 ; Villey, 25, p. 136 [a]).

L'expression « meubler la tête » met en relief la critique de l'éducation, limitée à l'apprentissage de notions et de techniques. Dans le troisième livre, Montaigne reprend le verbe « meubler » afin de souligner la précellence du jugement individuel sur la formation savante :

[...] j'aime mieux forger mon âme que la meubler (III, 3, p. 1279 ; Villey, p. 819 [c]).

Comme dans le passage précédent, le verbe « meubler » exprime l'idée du remplissage passif de l'esprit. En outre, ici, il est opposé au verbe « forger », une métaphore artisanale qui met l'accent sur la transformation des connaissances, assimilées par un jugement actif. Ainsi, ce n'est pas la mémoire qui préside à l'éducation, mais le jugement, dont la centralité dans le domaine intellectuel et moral est mise en valeur par Montaigne. L'opposition entre la mémoire et le jugement entraîne l'opposition entre la première et les notions sémantiquement proches du terme « jugement » comme, la « conscience » et l'« entendement » :

[a] Nous nous enquérons volontiers : Sait-il du Grec ou du Latin ? écrit-il en vers ou en prose ? Mais s'il est devenu meilleur ou plus avisé, c'était le principal, et c'est ce qui demeure derrière. Il fallait s'enquérir qui est mieux savant, non qui est plus savant. Nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire, et laissons l'entendement [c] et la conscience [a] vide (I, 24, p. 208 ; Villey, 25, p. 136).

La mémoire étouffe le jugement, dont la formation est le but principal de l'éducation. L'élève ne doit pas se borner à la mémorisation, mais exercer son jugement afin de faire sien le savoir d'autrui. Montaigne partage cette position avec Sénèque :

C'est leur mémoire qu'ils ont exercée sur les conceptions des autres. Or, se souvenir n'est pas savoir. Se souvenir, c'est conserver le dépôt commis à la mémoire ; savoir, c'est faire sienne toute notion acquise, sans s'accrocher à un modèle, sans se retourner tout bout de champ vers le maître (*Lettres à Lucilius*, 1945 : 33, 8, p. 147)¹⁰².

Nous pouvons donc constater que la formation du jugement occupe une place centrale dans les chapitres 24 et 25, consacrés à l'éducation.

Dans le chapitre 24, l'auteur aborde la question du pédantisme. Ce dernier représente l'exercice de mémoire sans aucune autonomie du jugement. Au moyen des images de l'ingestion et de la régurgitation Montaigne critique ce savoir stérile, qui n'accroît ni l'intelligence des choses, ni la moralité des personnes :

Tout ainsi que les oiseaux vont quelquefois à la quête du grain, et le portent au bec sans le tâter, pour en faire becquée à leurs petits, ainsi nos pédants vont pillotant la science dans les livres, et ne la logent qu'au bout de leurs lèvres, pour la dégorger seulement et mettre au vent. [...] Mais, qui pis est, leurs écoliers et leurs petits ne s'en nourrissent et alimentent non plus ; ainsi elle passe de main en main, pour cette seule fin d'en faire parade (I, 24, p. 208-209 ; Villey, 25, p. 136 [a]).

L'auteur emprunte à la traduction d'Amyot de Plutarque la comparaison des pédants avec les oiseaux, ainsi que l'image alimentaire, appliquée aux matières que ces derniers enseignent :

Ce contrefaiseur là de philosophe ressemble proprement à l'oyseau que décrit Homere, qui porte incontinent en sa bouche, tout ce qu'il peut prendre, à ses disciples, comme à des petits qui sont encore dedans le nid sans plumes, Et ce pendant il meurt de faim luy-mesme : ne prenant rien de ce qu'il apporte pour s'en valoir et nourrir, ou ne digerant rien de ce qu'il prent. Et pourtant fault il bien prendre garde si nous disons un discours, que ce soit quant à nous, pour en user en nous mesmes : et quant aux autres, que ce ne soit point pour une vaine gloire ny pour ambition de nous montrer, mais en intention d'apprendre ou d'enseigner quelque bonne chose (1575, f. 115H).

En comparant les deux passages, nous nous rendons compte que Montaigne emploie les métaphores alimentaires tirées de Plutarque pour les pédants, aussi bien que les verbes « se nourrir » et « s'alimenter » pour les élèves. En se servant des images de la régurgitation et de l'ingestion, il souligne la nocivité des pédants, qui non seulement ne profitent pas eux-mêmes des connaissances en leur possession, mais en privent également les enfants qui leur sont confiés. Dans le chapitre *Du pédantisme*, plusieurs images par lesquelles Montaigne attaque le vain étalage d'érudition se trouvent chez Plutarque. Ce dernier est un compilateur à sa façon, mais il ne cesse jamais de juger en racontant. Plutarque offre donc à Montaigne

¹⁰² Memoriam in alienis exercuerunt : aliud autem est meminisse, aliud scire. Meminisse est rem commissam memoriae custodire : at contra scire est et sua facere quaeque nec ad exemplar pendere et totiens respicere ad magistrum (*ibid.*).

un exemple de la réflexion personnelle. En aidant notre auteur à émanciper son jugement, il le stimule également à trouver un style propre pour exprimer ses idées. Le contenu et la forme vont ainsi de concert et révèlent l'indépendance de notre auteur à l'égard des modèles.

Les deux écrivains critiquent les pédants qui réduisent la science à une stérile surcharge de mémoire. De son côté, Montaigne est convaincu que la science est beaucoup moins utile à la pratique de la vie qu'on ne le suppose. C'est surtout le cas de la vie d'un gentilhomme, dont l'éducation est au centre du chapitre de *l'Institution des enfants*. Montaigne y conseille de réduire au minimum la part de la science. Ce peu qu'il en faut laisser exige qu'on l'enseigne avec une méthode nouvelle. Par conséquent, le rôle du précepteur se révèle prépondérant :

A un enfant de maison qui recherche les lettres, non pour le gain (car une fin si abjecte est indigne de la grâce et faveur des Muses, et puis elle regarde et dépend d'autrui), ni tant pour les commodités externes, que pour les siennes propres, et pour s'en enrichir et parer au-dedans, ayant plutôt envie d'en réussir habile homme, qu'homme savant, je voudrais aussi qu'on fut soigneux de lui choisir un conducteur qui eût plutôt la tête bien faite que bien pleine, et qu'on y requît tous les deux, mais plus les meurs et l'entendement que la science : et qu'il se conduisît en sa charge d'une nouvelle manière. On ne cesse de crier à nos oreilles, comme qui verserait dans un entonnoir, et notre charge ce n'est que redire ce qu'on nous a dit. (I, 25, p. 230 ; Villey, 26, p. 150 [a]).

La moralité et la capacité de transmettre les connaissances à l'élève deviennent plus importantes que la portée de l'érudition du précepteur, puisque son but est de former un homme de bon jugement et non un savant. Cette idée est mise en relief par l'opposition des qualificatifs « bien fait » et « bien plein ». Cette opposition fait penser à celle, déjà analysée, entre les verbes « forger » et « meubler ». Ainsi, Montaigne insiste sur le contraste entre l'élaboration active du savoir et le remplissage passif de la mémoire. Par ailleurs, à la fin du passage, il rapproche l'action du précepteur de faire apprendre par cœur les leçons à celle de verser dans un « entonnoir ». Ce terme désigne un instrument servant à verser un liquide dans un récipient de petite ouverture. L'image est très proche de celle du vase à embouchure étroite, employée par Quintilien dans *Institutio Oratoria* :

Tant il est vrai que même le maître, de lui-même, s'il préfère l'utile à l'ambitieux, doit prendre à tâche, lorsqu'il exercera des esprits encore incultes, de ne pas accabler d'emblée la faiblesse de ses élèves, de tempérer son propre dynamisme et de se mettre au niveau de l'intelligence de ses auditeurs. Ainsi, les petits vases, dont l'embouchure est étroite, rejettent le liquide qu'on y verse, s'il est trop abondant, mais ils se remplissent, si on l'y fait couler lentement, ou même si on l'y instille goutte à goutte ; de même, il faut considérer ce que l'esprit des enfants est susceptible d'absorber : car ce qui dépasse leur

intelligence ne pénétrera pas dans des esprits trop peu ouverts, pour ainsi dire pour le recevoir (*Institutio Oratoria*, 1975-80 : I, 2, 27-28, p. 72)¹⁰³.

Comme Montaigne, Quintilien juge nécessaire de limiter la quantité des connaissances, pour que l'esprit de l'enfant ne succombe pas sous leur poids. L'idée de transmettre les connaissances petit à petit, comme un jeu, afin d'accoutumer progressivement l'enfant à leur difficulté se trouve également chez Erasme dans *De Pueris statim ac liberaliter educandis* (1992 : 531-532). Cependant, à la différence de Quintilien et d'Erasme, dans son programme éducatif, Montaigne ne se limite pas à vouloir doser la quantité des connaissances, il insiste sur le développement du jugement personnel de l'élève. Cette idée est renforcée par l'image tirée du domaine équestre et employée dans le passage suivant :

[a] Je voudrais qu'il corrigeât cette partie ; et que de belle arrivée, selon la portée de l'âme qu'il a en main, il commençât à la mettre sur la montre, lui faisant goûter les choses, les choisir et discerner d'elle-même. Quelquefois lui ouvrant le chemin, quelquefois le lui laissant ouvrir. Je ne veux pas qu'il invente et parle seul, je veux qu'il écoute son disciple parler à son tour. [...] Il est bon qu'il le fasse trotter devant lui pour juger de son train et juger jusques à quel point il se doit ravalier pour s'accommoder à sa force (I, 25, p. 230-231 ; Villey, p. 150).

Montaigne compare la formation du jugement avec le dressage des chevaux, en développant l'image par l'expression « mettre sur la montre », le verbe « trotter » et le substantif « train ». Le précepteur doit faire parler son élève afin que ce dernier trouve tout seul un rythme juste, comme un cheval racé. La nouvelle méthode vise de la sorte à l'autodétermination et à l'autonomie de l'élève, en favorisant sa démarche indépendante.

L'image de l'équitation est également employée dans un autre passage, où Montaigne considère que l'éducation ne doit viser qu'à donner à l'élève l'usage de ses propres facultés et à lui permettre de s'épanouir dans la liberté :

Car elle [la science] n'est pas pour donner jour à l'âme qui n'en a point : ni pour faire voir un aveugle. Son métier est, non de lui fournir de vue, mais de la lui dresser, de lui régler ses allures pourvu qu'elle ait de soi les pieds et les jambes droites et capables. C'est une bonne drogue, que la science, mais nulle drogue n'est assez forte pour se préserver sans altération et corruption, selon le vice du vase qui l'estuie (I, 24, p. 217 ; Villey, 25, p. 141 [c]).

¹⁰³ Quod adeo uerum est, ut ipsius etiam magistri, si tamen ambitiosis utilia praeferet, hoc opus sit, cum adhuc rudia tractabit ingenia, non statim onerare infirmitatem discipulorum, sed temperare uires suas et ad intellectum audientis descendere. Nam ut uascula oris angusti superfusam umoris copiam respuunt, sensim autem influentibus uel etiam instillatis complentur, sic animi puerorum quantum excipere possint uidendum est : nam maiora intellectu uelut parum apertos ad percipiendum animos non subibunt (*ibid.*).

Montaigne a recours au mot « allure », terme de manège. La métaphore de l'équitation est renforcée par le registre corporel, auquel renvoient les termes « pieds » et « jambes ». Ses images mettent en valeur l'idée que les directives selon lesquelles on peut former un homme se trouvent en lui-même. Cela est en accord avec l'idée que Montaigne se fait de l'homme, idée qui ne connaît que des individus et s'appuie sur l'ordre particulier inhérent à chacun et d'autant plus fécond que l'individu lui obéit plus fidèlement (Friedrich 1968 : 101).

L'image du vase contribue également à souligner l'importance de l'éducation individualisée. Le terme « vice » met l'accent sur la prédisposition de l'élève. Les connaissances données par le précepteur peuvent contribuer au développement de la nature de l'élève, mais elles ne sauraient ni la changer, ni compenser ses manques. La métaphore du vase est probablement inspirée par les vers d'Horace, cités dans le troisième livre :

Si le vase n'est pas propre, tout ce que tu y mets s'aigrit (*Epîtres*, I, 2, v. 54 dans III, 13, p. 1725)¹⁰⁴.

On peut également rapprocher cette image de celle que Quintilien emploie afin de souligner l'importance de la première éducation, reçue chez les nourrices :

Ce sont elles que l'enfant entendra en premier lieu ; c'est leur vocabulaire qu'il s'efforcera de reproduire et d'imiter, et, par nature, nous gardons de façon très tenace les impressions rudimentaires de notre enfance ; ainsi persiste le goût dont s'imprègnent les vases neufs (*Institutio Oratoria*, 1975-80 : I, 1, 5, p. 57)¹⁰⁵.

Les deux écrivains se servent de l'image du vase pour traiter de l'éducation. Cependant, dans les *Essais*, à la différence de l'*Institutio Oratoria*, le vase n'est pas « neuf », il a « un vice ». L'élève n'est donc pas considéré comme un objet inactif, un récipient vide à remplir, mais un individu qui joue un rôle actif, dont dépend la réussite de son éducation. Cette dernière n'est donc qu'un élément favorable, dont l'importance ne doit pas être surestimée, car elle est fort modeste en comparaison avec celle de la nature de l'élève :

[c] Tout ainsi qu'en l'agriculture les façons qui vont avant le planter sont certaines et aisées, et le planter même. Mais depuis que ce qui est planté vient à prendre vie, à l'élever il y a une grande variété de façons, et difficulté : pareillement aux hommes, il y a peu d'industrie à les planter ; mais, depuis qu'ils sont nés, on se charge d'un soin divers, plein d'embesognement et de crainte, à les dresser et nourrir. [a] La montre de leurs inclinations est si tendre en ce bas âge, et si obscure, les promesses si incertaines et fausses, qu'il est malaisé d'y établir aucun solide jugement (I, 25, p. 228 ; Villey, 26, p. 149).

¹⁰⁴ Sincerum est nisi vas, quodcumque infundis, acescit (*ibid.*).

¹⁰⁵ Has primum audiet puer, harum uerba effingere imitando conabitur, et natura tenacissimi sumus eorum quae rudibus animis precepimus : ut sapor quo noua inbuas uasa durat (*ibid.*).

Montaigne met l'accent sur la nature imprévisible de l'enfant au moyen de l'image tirée du domaine agricole. Cette métaphore est courante. Elle rapproche l'art de cultiver l'esprit d'un enfant et celui de cultiver un champ. Une image agricole très proche se trouve chez Quintilien, lorsqu'il parle de l'interaction des dons naturels et de l'art dans la formation d'un orateur :

[...] si l'on sépare entièrement la nature et l'enseignement, les dons naturels pourrons beaucoup, même sans l'enseignement, mais celui-ci ne pourra rien sans la nature. Si, au contraire, il y a coexistence en proportions égales, les dons naturels auront alors, je crois, la prépondérance chez l'orateur moyen, mais l'orateur consommé devra plus, à mon sens, à l'apport de l'enseignement qu'à la nature : ainsi, pour un terrain sans fertilité, un excellent cultivateur ne servira de rien, mais, dans un terrain fécond, viendra néanmoins quelque plante utile, même sans culture ; en revanche, sur un sol riche, le travail d'un exploitant fera plus que la seule fertilité naturelle (*Institutio Oratoria*, 1975-80 : II, 19, 2, p. 101-102)¹⁰⁶.

Quintilien et Montaigne semblent d'accord sur le fait que la force des dons naturels prévaut sur celle de l'éducation. Ce dernier insiste sur le fait qu'on ne peut pas fixer d'avance la ligne du développement de l'enfant. Les inclinations de ce dernier ne se manifestent pas encore, mais elles jouent un rôle prépondérant dans sa formation.

En définitive, les métaphores de l'équitation, du vase, de l'agriculture et de l'ingestion employées par notre auteur mettent en valeur le rôle actif de l'élève dans le processus éducatif. Même si certaines de ces images sont empruntées, leur portée change dans un nouveau contexte. Montaigne réélabore la matière métaphorique préexistante à sa façon, en faisant ainsi preuve d'originalité. Non seulement il redonne une nouvelle vie aux images, mais il souligne avec leur aide la nouveauté de son programme éducatif.

¹⁰⁶ [...] si parti utrilibet omnino alteram detrahas, natura etiam sine doctrina multum ualebit, doctrina nulla esse sine natura poterit. Sin ex pari coeant, in mediocribus quidem utrisque maius adhuc naturae credam esse momentum, consummatos autem plus doctrinae debere quam naturae putabo ; sicut terrae nullam fertilitatem habenti nihil optimus agricola profuerit ; e terra uberi utile aliquid etiam nullo colente nascetur ; at in solo fecundo plus cultor quam ipsa per se bonitas soli efficiet.

2. La naturalisation d'un discours étranger

Dans les *Essais*, la vision unitaire de l'homme, qui ne dissocie pas les fonctions corporelles de l'activité intellectuelle, se manifeste dans la façon de parler de l'acquisition du savoir. Les connaissances sont comparées à la nourriture. Au moyen de ce rapprochement Montaigne souligne la nature ambivalente de la science qui peut être nocive aussi bien que bénéfique pour l'élève :

L'acquisition en est bien plus hasardeuse, que de toute autre viande ou boisson. Car ailleurs, ce que nous avons acheté, nous l'emportons au logis, en quelque vaisseau ; et là avons loi d'en examiner la valeur : combien, et à quelle heure, nous en prendrons. Mais les sciences, nous ne les pouvons d'arrivée mettre en autre vaisseau qu'en notre âme : nous les avalons en les achetant, et sortons du marché ou infects déjà ou amendés. Il y en a qui ne font que nous empêcher et charger, au lieu de nourrir : et telles encore qui, sous titre de nous guérir, nous empoisonnent (III, 12, p. 1612 ; Villey, p. 1039 [c]).

Montaigne emploie la métaphore du récipient, « vaisseau », pour l'âme, l'image commerciale, développée par les termes « acheter », « marché », « acquisition », l'image médicale, créée par les verbes « guérir » et « empoisonner » et celle de nourriture, « viande », « boisson », « prendre », « avaler », « charger », « nourrir ». Ces métaphores contribuent à mettre en relief la comparaison des sciences avec une marchandise alimentaire, qu'on ingère tout de suite, sans pouvoir juger de sa qualité. Montaigne souligne la différence entre les verbes « charger » et « nourrir », en rapprochant ainsi l'utilité des sciences de la valeur nutritive d'un produit alimentaire.

En effet, dans les *Essais* le verbe « nourrir » est souvent utilisé dans son sens propre, aussi bien que dans le sens figuré d'« éduquer » et d'« élever ». La nourriture matérielle est étroitement liée à la nourriture spirituelle, l'éducation¹⁰⁷. Dans le chapitre *De l'institution des enfants*, Montaigne prône l'éducation complète de la personne, qui comprend l'esprit ainsi que le corps :

Ce n'est pas une âme, ce n'est pas un corps qu'on dresse, c'est un homme, il n'en faut pas faire à deux (I, 25, p.254 ; Villey, 26, p. 165 [a]).

L'auteur joue également avec l'ambivalence du verbe « nourrir », qui déjà en latin a l'acceptation d'« alimenter » ainsi que celle d'« éduquer ». De cette façon, le double sens du

¹⁰⁷ Le *FEW* atteste en ancien français le verbe *nourrir* au sens de « pourvoir à l'entretien complet de qn » et à celui de « fournir des aliments nécessaires » (VII, 250a). Le sens figuré de « fournir à qn une nourriture spirituelle » n'est attesté qu'en 1567 (*ibid.*, 250b). Il s'agit probablement d'un emprunt sémantique au latin *nutrire*, qui a les deux sens.

verbe français « nourrir », dérivé du verbe latin « nutrire », met en relief l'association entre l'ingestion du savoir et celle de la nourriture. Manger et apprendre se ressemblent : ce sont deux manières d'absorber le monde, deux activités, confondues dans le même mot. L'écrivain emploie trois fois le verbe « nourrir » dans le XXV^e chapitre, par exemple dans : « à l'étude des livres, qu'on la lui nourrit » (I, 25, p. 252 ; Villey, 26, p.164 [c]). Il utilise également le substantif « nourrisson » pour désigner l'élève (I, 25, p. 246 ; Villey, 26, p.160 [a]) et le substantif « nourriture » qu'il place comme quasi synonyme à côté du substantif « institution », position significative, car le sujet du chapitre est précisément l'institution des enfants (I, 25, p. 228 ; Villey, 26, p. 149 [a]). Ainsi, est entretenue l'ambivalence entre le registre physiologique et le registre intellectuel.

Rabelais lui aussi est partisan de la nouvelle éducation humaniste qui est attentive aux exercices du corps, à ceux de l'esprit et à l'influence qu'exerce la nourriture sur l'activité intellectuelle. Le régime de Ponocrate, maître du jeune Gargantua, représente ce type d'éducation. Mais, même avant l'intervention de l'humaniste, pour décrire les premières années de la vie du géant, Rabelais utilise le verbe « nourrir », en rapprochant l'alimentation de l'éducation :

Gargantua depuis les troys jusques à cinq ans feut nourry et institué en toute discipline convenente par le commendement de son pere (G., 10, p. 33).

Dans le syntagme « nourry et institué », Rabelais réintroduit par jeu la dimension alimentaire. Dans l'éducation du géant, nourritures intellectuelles et nourritures terrestres forment un tout. Ce qui distingue quand même l'emploi que fait Rabelais du verbe « nourrir » de celui que fait Montaigne est le ton comique. En effet, il s'agit d'un âge où l'enfant juste commence à découvrir ses facultés intellectuelles, comme si Rabelais parodiait l'idéal humaniste.

Le ton du XXV^e chapitre des *Essais* est plus sérieux. On y observe une grande concentration de métaphores alimentaires. Le corps et ses fonctions digestives constituent la matière principale des images du chapitre. Ces dernières ramènent l'activité de l'esprit à la dimension alimentaire et identifient le savoir à une substance matérielle qui peut être ingérée et digérée. Les métaphores associent dans un rapport inattendu deux mondes différents. Ce qui les unit n'est pas seulement leur fonctionnement, mais la valeur positive que leur attribue l'auteur. Le savoir ingéré est le savoir acquis authentiquement, c'est le savoir qui fait partie de la personnalité et qui ne se réduit pas à une mémorisation automatique. Montaigne insiste sur l'idée qu'il faut s'approprier le savoir d'autrui, en se servant de l'image de l'incorporation,

qui associe l'acquisition des connaissances à l'appropriation par l'organisme des substances nutritives des éléments :

Or il ne faut pas attacher le savoir à l'âme, il l'y faut incorporer ; il ne l'en faut pas arroser, il l'en faut teindre ; et, s'il ne la change, et améliore son état imparfait, certainement il vaut beaucoup mieux le laisser là (I, 24, p. 215, Villey, 26, p. 140 [a]).

L'image de l'assimilation par l'intérieur est accompagnée par l'opposition entre les verbes « arroser » et « teindre », qui expriment le contraste entre le dedans et le dehors. L'âme est ainsi comparée à un tissu qui doit s'imprégner de la couleur des connaissances. L'image de la teinture se trouve déjà chez Sénèque :

Cette mélancolie même fera bien, quand il aura pris de l'âge, pourvu qu'il persiste à pratiquer la vertu et à s'abreuver aux études libérales, distinction faite de celles dont il suffit de recevoir une teinture, et des autres dont il faut s'imprégner l'âme (*Lettres à Lucilius*, 1945 : 36, 3, I, p. 152)¹⁰⁸.

Au moyen des verbes *tingere* et *perfundere* Sénèque nuance l'engagement dans l'étude de la philosophie et dans celle des arts libéraux, tandis que Montaigne met en valeur le contraste entre l'action de recevoir passivement par le dehors et celle d'assimiler activement du dedans les connaissances en général. D'ailleurs, dans les *Essais*, l'idée de l'absorption active est renforcée par l'usage simultané de l'image de la teinture et de l'incorporation.

De cette façon, Montaigne combine des images, puisées dans des champs lexicaux différents, mais c'est surtout sous la forme d'une activité nourricière qu'il se représente la transmission de la science, l'ingestion alimentaire constituant pour lui le modèle privilégié de l'acquisition du savoir. Pour Montaigne lire bien, c'est absorber les livres, comme on absorbe la nourriture, il faut les naturaliser en chair et en sang, en s'exposant ainsi à une transformation qui engage toute la personne. Par conséquent les livres deviennent une matière alimentaire à goûter et à avaler :

Il s'y gouverna ingénieusement. Faisant semblant de n'en voir rien, il aiguisait ma faim, ne me laissant que à la dérobée gourmander ces livres et me tenant doucement en office pour les autres études de la règle (I, 25, p. 272 ; Villey, 26, p. 175 [a]).

La passion pour la lecture est mise en relief par l'emploi du substantif « faim ». En ce qui concerne le verbe « gourmander », il peut avoir le sens de « dévorer », en soulignant de la sorte l'envie de lire de l'auteur. Il renvoie en même temps au substantif « gourmand » et

¹⁰⁸ [...] bene se dabit in uetustate ipsa tristitia, perseueret modo colere uirtutem, perbibere liberalia studia, non illa, quibus perfundi satis est, sed haec, quibus tingendus est animus (*ibid.*).

introduit ainsi la connotation du plaisir. Le plaisir gustatif de l'ingestion est donc associé au plaisir intellectuel de la lecture.

Jusqu'ici nous avons analysé des métaphores de l'ingestion, l'acquisition du savoir vue comme l'acte de manger. Quant à la compréhension et à l'appropriation d'un concept, c'est surtout la fonction de digestion qui y est étroitement associée. L'auteur insiste sur l'importance du processus qui transforme les matériaux étrangers, extérieurs, afin de les naturaliser. Par conséquent, les métaphores de la digestion ont un rôle central dans les chapitres 24 et 25 qui traitent de l'assimilation du savoir :

Nous prenons en garde les opinions et le savoir d'autrui, et puis c'est tout : il les faut faire nôtres. [...] Que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande, si elle ne se digère, si elle ne se transforme en nous? Si elle ne nous augmente et fortifie? (I, 24, pp. 210-211 ; Villey, 25, p. 137 [a])

La nourriture renforce l'organisme comme le connaître contribue à la formation intellectuelle. Le rapprochement entre la digestion et le travail analytique de l'esprit peut s'expliquer par l'origine latine du terme en question. En effet, *digerere* a le sens de « séparer », « distribuer », « ordonner », « classer ». Par exemple, chez Cicéron le verbe a cette acception :

Soit que je puisse quelque jour réaliser un projet auquel je songe depuis longtemps ; soit qu'un autre, à mon défaut, me devançant parce que j'aurai manqué le loisir, ou se substituant à moi parce que je serai mort, s'avise de ramener (classer) tout le droit civil à un très petit nombre de genres [...] (*De Oratore*, 1922 : I, XLII, 190, I, p. 68)¹⁰⁹.

De même, Chez Quintilien on trouve le verbe *digerere* au sens de « classer » (X, 4, 1, 1975 : 124). Ce dernier se sert également du substantif *digestio*, défini comme une figure de rhétorique qui opère la division d'une idée générale en points particuliers, d'où le sens de classement, disposition (IX, 2, 2, 1975 : 170). Dans l'*Istitutio Oratoria*, le sens général du verbe *digerere* voisine avec son acception physiologique. Quintilien l'emploie, lorsqu'il recommande d'assimiler les choses lues comme on mâche et digère une nourriture :

[...] s'il faut que les aliments soient broyés et presque en bouillie, quand nous les avalons, afin de faciliter la digestion, ce que nous lisons ne doit pas être non plus confié tout brut à la mémoire en vue d'être imité, mais par de fréquentes reprises, doit être malaxé et, pour ainsi dire, digéré (*Institutio Oratoria*, 1978 : I, 1, 19, p. 75)¹¹⁰.

¹⁰⁹ Si enim aut mihi facere licuerit quod iam diu cogito, aut alius quispiam aut me impedito occuparit aut mortuo effecerit, ut primum omne ius civile in genera digerat, quae perpauca sunt [...] (*ibid.*).

¹¹⁰ [...] ut cibos mansos ac prope liquefactos demittimus, quo facilius digerantur, ita lectio non cruda, sed multa interatione mollita et uelut [ut] confecta memoriae imitationique tradatur (*ibid.*).

Le travail de la mémoire est figuré par l'image de la digestion. Cette dernière devient un *topos* dans la théorie de l'*imitatio*, car elle exprime le désir de s'approprier et de naturaliser un discours étranger. Cette notion de consubstantialité est reprise à la Renaissance par Erasme dans le *Dialogus ciceronianus*, qui est précisément consacré aux problèmes de l'imitation. Comme le souligne Terence Cave, Erasme reprend ce lieu commun, mais il le retravaille, en faisant de la comparaison quintilienne une métaphore, une *traslatio* (1997 : 72). L'art de transformer les livres d'autrui en *oratio* personnelle devient donc parfaitement interchangeable avec le processus de digestion :

Il te faut digérer ce que tu as dévoré dans tes longues et diverses lectures et le transporter par la réflexion dans les veines de l'esprit, plutôt que dans ta mémoire ou dans ton carnet. Ainsi, ton génie propre saturés de toutes sortes de nourritures, produira de lui-même un discours imprégné non pas du parfum d'une fleur, d'une feuille ou d'une herbe quelconque, mais des qualités innées et des sentiments de ton coeur, si bien que celui qui lira ton ouvrage ne reconnaîtra pas des fragments extraits de Cicéron, mais l'image d'un esprit plein de toutes sortes de savoirs (*Dialogus ciceronianus*, 1971 : I, 2, p. 652)¹¹¹.

Ainsi, le lecteur doit intérioriser les modèles, en absorbant la matière étrangère afin de la transformer en sa propre substance.

De même, Du Bellay se sert de l'image de la digestion, en invoquant l'exemple des Romains imitant les Grecs :

Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labeur de traduction, par quels moyens donques ont ilz peu ainsi enrichir leur Langue, voyre jusques à l'égaller quasi à la Greque? Immitant les meilleurs auteurs Grecz, se transforment en eux, les devorant, et apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang et nourriture, se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il vouloit elire, le meilleur aucteur, dont ilz observoient diligemment toutes les vertuz, et icelles comme grephes, ainsi que j'ay dict devant, entoint et apliquoint à leur Langue (*Deffence et illustration de la Langue Françoise*, 1948 : I, VII, p. 42-43).

Les activités de lecture et d'écriture sont ici présentées comme un processus réciproque d'incorporation ou de consubstantiation. Le lecteur se transforme en ce qu'il lit et simultanément il transforme ce qu'il lit en sa propre nature.

Dans les *Essais*, et surtout dans le chapitre *De l'institution des enfants*, Montaigne reprend le lieu commun de digestion. Cependant il ne l'utilise pas pour parler de l'imitation à l'instar de Quintilien, d'Erasme, de Du Bellay et comme on verra de Sénèque, mais il s'en

¹¹¹ Concoquendum est, quod varia diutinaque lectione deoraris, meditatione traiciendum in vaenas animi, potiusquam in memoriam aut indicem, vt omni pabulorum genere saginatum ingenium ex sese gignat orationem, quae non hunc aut illum florem, frondem, gramenuae redoleat : sed indolem affectusque pectoris tui, vt qui legit non agnoscat fragmenta e Cicerone decerpta, sed imaginem mentis omni genere doctinarum expletae (*ibid.*).

sert dans le contexte de l'éducation. L'élément caractéristique de sa nouvelle méthode pédagogique est la requête de la compréhension et de l'intelligence de ce qui a été appris. Le savoir est ainsi associé à la nourriture qui doit être digérée. En revanche, la leçon apprise par coeur, mais pas comprise, est comparée à la nourriture rejetée :

Qu'il (le précepteur) ne lui demande pas seulement compte des mots de sa leçon, mais du sens et de la substance. [...] C'est témoignage de crudité et indigestion que de regorger la viande comme on l'a avalée : l'estomac n'a pas fait son opération, s'il n'a fait changer la façon et la forme, à ce qu'on lui a donné à cuire (I, 25, p. 231 ; Villey, 26, p. 151 [a]).

La non assimilation du savoir est soulignée par l'opposition entre les termes « crudité » et « cuire ». En développant cette métaphore alimentaire, Montaigne s'est probablement inspiré entre autre à Sénèque, qui emploie l'image de la régurgitation, en parlant d'une lecture superficielle, qui ne cherche pas à approfondir la compréhension des auteurs :

Aussitôt rejetés que reçus, les aliments ne sauraient profiter, ni se changer en substance (*Lettres de Sénèque*, II dans *Oeuvres complètes*, 1833 : V, p. 6)¹¹².

Le contraste entre la digestion et l'indigestion est surtout développé dans une autre lettre, lorsque Sénèque traite de l'interaction entre la lecture et l'écriture et donc de l'imitation :

Les aliments absorbés, tant qu'ils se conservent tels quels, tant qu'ils nagent à l'état solide dans l'estomac, sont une charge pour l'organisme. Leur transformation accomplie, c'est alors qu'ils deviennent de la force et du sang. Procédons de même pour la nourriture de l'esprit. Ne souffrons pas que rien de ce qui entre en nous demeure intact, de peur qu'il ne soit jamais assimilé. Digérons la matière : autrement elle passera dans notre mémoire, non dans notre intelligence. Adhérons cordialement à ces pensées d'autrui et sachons les faire nôtres (*Lettres à Lucilius*, 84, 6-7, 1945, I, p. 123)¹¹³.

Au moyen de l'image de la digestion, Sénèque met en relief l'importance de l'assimilation du contenu des ouvrages, lus pour le développement de l'intelligence et non pour le remplissage de la mémoire. Ainsi, Sénèque et Montaigne soulignent l'idée que la culture ne doit pas être absorbée passivement, mais amener l'individu à prendre conscience de lui-même. Ce qui a été appris sert à acquérir et à alimenter l'autonomie du jugement, qui est l'enjeu principal du projet pédagogique du dernier. Les opinions des philosophes doivent se transformer en la

¹¹² Non prodest cibus, nec corpori accedit, qui statim sumptus emittitur (*ibid.*).

¹¹³ [...] alimenta, quae accepimus, quamdiu in sua qualitate perdurant et solida innatant stomacho, onera sunt ; et cum ex eo, quod erant, mutata sunt, tum demum in vires et in sanguinem transeunt. Idem in his, quibus aluntur ingenia, praestemus, ut quaecumque hausimus, non patiamur integra esse, ne aliena sint. Concoquamus illa : alioquin in memoriam ibunt, non in ingenium. Adsentiamur illis fideliter et nostra faciamus (*ibid.*).

substance propre à l'enfant et passer dans sa vie. Il ne saura plus si ces idées lui viennent de tel ou tel philosophe, il les croira siennes tant il les trouvera intimement mêlées à sa conscience. On ne lui imposera de la sorte aucune conception par autorité et il ne recevra que ce que son jugement approuvera :

Qu'il lui fasse tout passer par l'étamine et ne loge rien en sa tête par simple autorité, et à crédit. Les principes d'Aristote ne lui soient principes, non plus que ceux des Stoïciens ou Epicuriens. [...] Car s'il embrasse les opinions de Xénophon et de Platon, par son propre discours, ce ne seront plus les leurs, ce seront les siennes. [...] Il faut qu'il emboive leurs humeurs, non qu'il apprenne leurs préceptes. Et qu'il oublie hardiment, s'il veut, d'où il les tient, mais qu'il se les sache approprier. La vérité et la raison sont communes à un chacun, et ne sont non plus à qui les a dites premièrement, qu'à qui les dit après (I, 25, p. 232 ; Villey, 26, p. 151 [a]).

Afin de mettre l'accent sur l'examen minutieux des concepts philosophiques, Montaigne emploie la métaphore de l' »étamine », terme qui désigne un tissu fin qui sert à filtrer une substance liquide. L'auteur développe l'image du savoir comme un liquide qu'il faut absorber avec discernement, en utilisant le verbe « emboire » qui signifie « s'imbiber ».

De l'image d'assimilation Montaigne passe à celle des abeilles qui font leur miel :

[a] Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thym ni marjolaine : Ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien : à savoir son jugement, son institution, son travail et étude ne vise qu'à le former. [c] Qu'il cèle tout ce de quoi il a été secouru, et ne produise que ce qu'il en a fait (I, 25, p. 233 ; Villey, p. 152).

Cette image, à la riche fortune littéraire, remonte à l'*Ion* de Platon (534b). Elle est également utilisée par Horace (*Odes*, IV, 2) et par Plutarque (1575 : 115E), mais c'est surtout son emploi chez Sénèque qui a influencé le texte montaignien :

Recourons tour à tour à l'une et à l'autre [la lecture et l'écriture] et tempérons l'une par le moyen de l'autre, de telle sorte que la composition écrite mette en un corps d'ouvrage ce que la lecture a recueilli. Imitons, comme on dit, les abeilles qui volètent de-ci de-là, pillotant les fleurs propres à faire le miel, puis disposent, arrangent en rayons tout leur butin. [...] Imitons, disais-je, les abeilles : ce que nous avons récolté de nos diverses lectures, classons-le : les choses soigneusement classées se conservent mieux. Puis, déployant toute l'industrie, toute la force inventive de notre esprit, confondons en une seule saveur ces sucres variés, de façon que, même si la source de tel emprunt apparaît nettement, il apparaisse tout aussi nettement que l'emprunt n'est point une reproduction du modèle. [...] Voilà

comment doit travailler notre esprit : qu'il cèle de quoi il a été secouru et ne produise que ce qu'il en a fait (*Lettres à Lucilius*, 1945 : 84, 2-7, I, p. 121-123)¹¹⁴.

Comme l'abeille qui fait son miel des fleurs, l'écrivain doit récolter son bien dans les livres. L'*imitatio* consiste donc à transformer la multiplicité des sources en une oeuvre homogène, qui reflète l'identité de l'auteur. La dernière phrase du passage cité est reprise à la lettre par notre auteur. Cependant, Montaigne se démarque du philosophe, car il fait glisser l'image des abeilles dans le domaine pédagogique, pour l'appliquer à la formation du jugement de l'élève. Comme les abeilles, le bon élève doit assimiler les idées des grands philosophes sans s'asservir à eux, mais, au contraire, en fondant ces idées en son jugement propre. Le véritable savoir devient ainsi une seconde nature. S'inspirant de la doctrine classique et renaissante de l'imitation, Montaigne montre que le jugement personnel doit être le produit d'une fusion ou d'une transformation de la matière étudiée. Il doit récuser les doctrines comme autorités étrangères afin de les découvrir comme les possibilités siennes.

On pourrait appliquer à Montaigne lui-même cette image de l'abeille, car il s'inspire librement des diverses doctrines philosophiques, et le miel qu'il extrait, c'est cette morale toute sienne qu'il exprime dans les *Essais*. L'activité de Montaigne comme écrivain obéit également à ce principe. Il est légitime d'inclure le témoignage des auteurs dans ses compositions, à condition qu'il participe à la représentation de soi et contribue à fixer sa propre identité. Le dialogue avec les livres n'est plus alors une fin en soi, mais devient le moyen d'introspection :

Je ne dit les autres, sinon pour d'autant plus me dire (I, 25, p.280 ; Villey, 26, p. 148 [c]).

Montaigne apprend à être lui-même en compagnie des Anciens, dans l'entrelacement de son discours avec celui d'autrui. On sait d'ailleurs comment évolue son usage de la citation ou de la référence. Le document qui au début intéresse en tant que tel, comme une pièce de collection, se trouve bientôt absorbé dans l'analyse subjective, comme un repère dans la connaissance de soi. Compileur en puissance (le discours est saturé de références savantes) Montaigne assigne à l'imitation une fonction dans la vie intérieure. L'écrivain assimile les

¹¹⁴ Inuicem hoc et illo commeandum est et alterum altero temperandum, ut quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus. Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae uagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere, disponunt ac per fauos digerunt. [...] nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diuersa lectione conuessimus, separare, - melius enim distincta seruantur ; - deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem uaria illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est, appareat. [...] Hoc faciat animus noster : omnia, quibus est adiutus, abscondat, ipsum tantum ostendat, quod effecit (*ibid.*).

livres et les transporte dans la sphère personnelle. Ainsi les *Essais* réalisent leur unité autour de la représentation du « moi ».

Montaigne partage la vision d'Erasme, qui souligne l'importance de l'identité de l'auteur, de son individualité, préservée malgré les influences subies. Dans le *Dialogus ciceronianus*, Erasme met l'accent sur la nécessité de chercher à revivre le processus par lequel le « moi », en position d'auteur, engendre et authentifie son propre texte :

Si tu veux entièrement exprimer Cicéron, tu ne pourras pas t'exprimer. Si tu ne t'exprime pas, ton discours sera un miroir trompeur (*Dialogus ciceronianus*, 1971 : I, 2, p. 649)¹¹⁵.

Ailleurs dans l'ouvrage, Erasme emploie l'expression *oratio speculum animi* (*ibid.*, 703) afin de défendre l'écriture contre les dangers d'une imitation stérile. Il insiste ainsi sur le fait que l'oeuvre doit refléter la personnalité singulière de son auteur. Comme le souligne Terence Cave, la théorie érasmienne de l'*imitatio* annonce le développement de l'autoportrait chez Montaigne, développement accompli en réaction à la pression exercée par ce qui s'est déjà écrit (1997 : 63).

Le projet de l'autoportrait en tant que recherche de l'identité de soi au moyen de la confrontation aux Anciens, autorise la réécriture et la naturalisation des textes étrangers. Montaigne défend la coexistence de la parole propre avec une parole étrangère. Cette dernière est inévitable, car l'auteur se reconnaît dans les oeuvres des Anciens et admire leur force d'expression. Par conséquent, il assimile les oeuvres d'autrui afin d'alimenter la sienne. L'une des images qu'il utilise est celle de la transplantation, tirée du domaine agricole :

[a] Qu'on ne s'attende pas aux matières, mais à la façon que j'y donne. [c] Qu'on voie, en ce que j'emprunte, si j'ai su choisir de quoi rehausser ou secourir proprement l'invention, qui vient toujours de moi. Car je fais dire aux autres, non à ma tête, mais à ma suite, ce que je ne puis si bien dire, par faiblesse de mon langage, ou par faiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse [...]. Es raisons, comparaisons, arguments, si j'en transplante quelqu'un en mon solage, et confonds aux miens, à escient j'en cache l'auteur (II, 10, p. 645-646 ; Villey, p. 408)

Selon Pasquier, Montaigne a réussi dans son projet de la naturalisation de la matière étrangère. D'ailleurs, Pasquier emploie le participe passé du verbe « transplanter », utilisé par Montaigne lui-même :

¹¹⁵ Quod si totum vis exprimere Ciceronem, teipsum non potes exprimere. Si teipsum non exprimis mendax speculum tua fuerit oratio (*ibid.*).

[...] les sentences transplantées si heureusement, et d'une telle naïveté dans son fonds, qu'il est mal-aisé de les juger pour autres, que siennes (*Lettres*, 1723 : XVIII, 1, f. 518).

La théorie de l'imitation à la Renaissance reconnaît que la production de tout discours est conditionnée par des instances discursives préexistantes (Cave 1997 : 102). Il en résulte qu'il faut transformer ce qui a été déjà écrit. Dans cette perspective, les images organiques, tirée soit du domaine de l'agriculture soit de la digestion, apparaissent comme le signe d'une écriture authentique.

Il faut ajouter que la démarche de Montaigne dépasse l'assimilation, car elle consiste dans une vraie transformation de la matière préexistante. En effet, Montaigne souligne le changement que subissent les emprunts afin d'être adaptés à ses propos :

[...] et parmi tant d'emprunts, suis bien aise d'en pouvoir dérober quelqu'un, les déguisant et difformant à nouveau service. Au hasard, que je laisse dire, que c'est par faute d'avoir entendu leur naturel usage, je lui donne quelque particulière adresse de ma main, à ce qu'il en soit d'autant moins purement étranger (III, 12, p. 1642 ; Villey, p.1055 [b]).

Il s'agit surtout des expressions que l'auteur reprend chez d'autres auteurs. Dans la phrase célèbre du troisième livre, il valorise la transformation des métaphores empruntées, en recourant de nouveau à l'image de la transplantation :

Et les formes de parler, comme les herbes, s'amendent et fortifient en les transplantant (III, 5, pp. 1368-1369 ; Villey, p. 874 [b]).

Le principe de transplantation correspond à la mise à neuf, à chaque utilisation, de l'élément prélevé à un stock commun. La nouvelle terre épanouit la métaphore usée (Demonet 2002 : 365-366). Comme nous avons pu voir, les métaphores utilisées par Montaigne se trouvent, pour une large part, chez les Anciens et les auteurs de la Renaissance. Cependant, l'usage qu'il en fait se distingue nettement de celui des écrivains érudits, car il témoigne de l'originalité de Montaigne et de son indépendance à l'égard des modèles. L'essentiel, comme le dit l'auteur lui-même, n'est pas la « matière », mais la « façon » dont il s'en sert. Peu importe donc l'origine des images, elles lui sont propres puisqu'elles lui viennent naturellement par la lecture. Dans la façon dont elles sont développées, elles font partie du style de Montaigne.

IV. Le transfert des *Essais* dans l'ordre de la matière

1. La dichotomie du vide et du solide dans le discours métalinguistique des *Essais*

Dans le langage métaphorique des *Essais*, les activités propres à la pensée sont souvent assimilées à des activités physiques. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les images de l'ingestion et de la digestion sont surtout employées dans le cadre de l'éducation et de l'imitation. De même, Montaigne se sert des métaphores corporelles dans le domaine du langage. Leur utilisation peut s'expliquer par la conception montaignienne de ce dernier. Il doit la notion de l'arbitraire du signe surtout au scepticisme et à l'aristotélisme (Brahmi 1997 : 34 ; Demonet : 1987, 2002). L'auteur refuse l'idée que le mot et l'essence de la chose soient liés par une relation interne et nécessaire et que la chose réelle y réside en puissance :

Il y a le nom et la chose : le nom, c'est une voix qui remarque et signifie la chose ; le nom, ce n'est pas une partie de la chose ni de la substance : c'est une pièce étrangère jointe à la chose, et hors d'elle (II, 16, p. 953 ; Villey, p. 618 [a]).

Le mot ne fait pas partie intégrante de l'objet qu'il désigne. Il existe donc un écart entre les deux. Puisqu'il peut y avoir défaillance du côté des mots, Montaigne souhaite une langue pleine, charnue, où les mots seraient l'équivalent des choses qu'ils doivent représenter. Il prise de la sorte une écriture qui s'impose par un effet langagier, mais qui supporte une pensée, en fournissant quelque chose de substantiel. Pour lui, l'écriture accomplie est celle qui, par un étonnant transfert de substance, suscite une présence charnelle, se laisse palper. Montaigne prend pour modèle la poésie des Anciens, dont il célèbre précisément le pouvoir de représentation :

Leur langage est tout plein, et gros d'une vigueur naturelle et constante : Ils sont tout épigramme : non la queue seulement, mais la tête, l'estomac, et les pieds. [...] Plutarque dit qu'il vit le langage latin par les choses ; ici de même : le sens éclaire et produit les paroles : non plus de vent, ains de chair et d'os (III, 5, pp. 1367-1368 ; Villey, p. 873 [b]).

Mieux que nul autre, les classiques ont su reproduire le monde et parler aux hommes dans un langage qui les touche. Leurs mots sont des choses, leurs poèmes reflètent la sensualité des formes. Au moyen de l'image corporelle, développée par les termes « tête », « estomac », « pieds », « chair », « os », Montaigne suggère une plénitude langagière et donc l'équivalence

entre la pensée et la langue latine des poètes. En revanche, le français des écrivains de son temps est caractérisé par des épithètes, qui soulignent son inconsistance :

[...] j'avais traîné languissant après des paroles Françaises, si exsangues, si décharnées et si vides de matière et de sens, que ce n'étaient vraiment que des paroles Françaises (I, 25, p.225, Villey, 26, p. 147 [a]).

A l'adaptation parfaite de la langue à la pensée s'oppose une écriture où les choses s'évanouissent dans la vacuité d'un langage qui ne réfère qu'à lui-même. Cette observation témoigne du fait que Montaigne ne cesse d'avoir la hantise des signes vides. La répétition gratuite est toujours l'envers de la prolifération productive. Cette duplicité immanente se manifeste dans l'antithèse entre le vide et le solide. L'idée de l'inanité est exprimée par l'image du vent et les épithètes « vide », « exsangue » et « décharnée ». Elle contraste avec celle de solidité, de consistance, valorisées par les images corporelles. Montaigne suit ainsi les réflexions d'Erasmus dans *De copia* et *Lingua*, où l'auteur avertit du danger que la *copia* peut dégénérer en *loquacitas*, si les *res* ne garantissent pas les *verba*.

Tout en soulignant l'infériorité du français par rapport au latin, Montaigne ne cesse de rechercher dans sa prose les qualités qu'il admire chez les auteurs anciens. C'est par l'imitation de leur manière vigoureuse et dense que Montaigne veut faire participer sa langue de l'épaisseur du réel. Cependant, une telle démarche pose le problème de l'emprunt, qui est traité lui aussi au moyen des métaphores corporelles :

Aristophane le Grammairien n'y entendait rien, de reprendre en Epicurus la simplicité de ses mots : et la fin de son art oratoire, qui était, perspicuité de langage seulement. L'imitation du parler, par sa facilité, suit incontinent tout un peuple. L'imitation du juger, de l'inventer ne va pas si vite. La plus part des lecteurs, pour avoir trouvé une pareille robe, pensent très faussement tenir un pareil corps. La force et les nerfs ne s'empruntent point : les atours et le manteau s'empruntent (I, 25, pp. 266-267 ; Villey, 26, p. 172 [c]).

Montaigne oppose « l'imitation du parler » à « l'imitation de l'inventer ». Il est facile d'imiter le style, mais le vocabulaire emprunté ne saurait transmettre la force de l'expression de l'auteur, car elle provient de sa personnalité singulière. Afin de renforcer le contraste entre l'emprunt de la forme et du contenu, l'auteur se sert de l'image des vêtements, « robe », « manteau » et celle du corps, « corps », « nerfs ». De même, Erasmus recourt au domaine physiologique, et en particulier aux termes *nervi* et *ossa*, afin de signaler que la singularité de Cicéron est unique et que toute tentative de la reproduire ne peut engendrer qu'une image fictive, qui ne correspond pas à l'original :

Si notre portrait par lequel nous représentons Cicéron manque de vie, de mouvement, de sentiments, de nerfs et d'os, que pourra-t-on imaginer de plus froid que notre imitation ? (*Dialogus ciceronianus*, 1971 : I, 2, p. 630)¹¹⁶.

Le mot latin *nervus* peut désigner un muscle aussi bien qu'un nerf. Au sens figuré, au pluriel, il signifie la force. Ainsi, ce terme est particulièrement adapté pour souligner la vigueur du style, qui est indissociable de la nature profonde de l'auteur. En effet, chez Montaigne, le mot « nerfs » est accompagné par celui de « force ». Ce dernier fait également penser au latin *vis*, que Quintilien emploie deux fois dans le passage, consacré précisément à l'imitation. La première fois ce mot est accompagné par le substantif *natura*, et la deuxième il est utilisé avec celui de *sanguis*, qui, au figuré, a également l'acception de force et au sens propre signifie « sang », en renvoyant ainsi au domaine corporel :

Ajoutez que toute chose semblable à une autre est forcément inférieure au modèle, comme l'ombre par rapport au corps, le portrait par rapport à l'original et le jeu des acteurs par rapports aux sentiments authentiques. Il en est de même pour le discours. En fait, ce que nous prenons pour le modèle a une force naturelle et véritable pour le soutenir ; au contraire toute imitation, est artificielle et est subordonnée à une finalité étrangère [à celle de l'original]. De là vient que les déclamations ont moins de substance et de vigueur que les discours, parce que les sujets sont vrais dans les uns, fictifs [imités, reproduits] dans les autres (*Institutio Oratoria*, 1975-80 : X, 2, 11-12, p. 109)¹¹⁷.

La copie est nécessairement inférieure à son modèle comme l'art est inférieur à la nature. La source de la plénitude, l'origine du discours fertilement copieux réside dans l'identité inimitable du locuteur. Ainsi, Montaigne, comme Quintilien, souligne la perte inévitable de la force d'expression dans l'emprunt non assimilé.

Par ailleurs, l'image du vêtement, employée dans le passage cité des *Essais*, conduit à qualifier un style orné, ou particulièrement travaillé. En tant qu'un élément non nécessaire et superflu, le vêtement signale que les ornements du discours ne doivent pas être recherchés pour eux-mêmes, car ils risqueraient de dépasser l'objet. Ainsi Montaigne évoque le danger de l'écart entre la forme et la pensée. L'opposition entre le vêtement et le corps renforce l'association du vêtement avec un apprêt de l'écriture, puisqu'il marque une certaine extériorité par rapport au corps. Ce dernier est, en revanche, perçu comme la matière du discours et donc

¹¹⁶ Si nostrum simulacrum, quo M. Tullium effingimus, careat vita, actu, affectu, neruis et ossibus, quid erit imitatione nostra frigidius ? (*ibid.*).

¹¹⁷ Adde quod quidquid alteri simile est necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore et imago facie et actus histrionum ueris adfectibus. Quod in orationibus quoque euenit. Namque iis quae in exemplum adsumimus, subest natura et uera uis ; contra omnis imitatio facta est et ad alienum propositum commodatur. Quo fit ut minus sanguinis ac uirium declamationes habeant quam orationes, quod in illis uera, in his adsimilata materia est (*ibid.*).

comme quelque chose d'interne et d'essentiel. Cette opposition fait penser à un passage de l'*Institutio Oratoria*, où Quintilien établit une comparaison implicite entre le style raffiné des orateurs, les *verba* et les vêtements. Les idées, les *res*, sont, en revanche, associées à des nerfs. Un discours qui maintient l'équilibre entre la forme et la pensée est assimilé à un corps sain, sans ornements inutiles :

[...] qui négligent de s'occuper des idées, qui sont les nerfs des procès, vieillissent dans une sorte de futile recherche des mots, et cela, par souci d'élégance, la plus belle qualité de la parole, à mon sens du moins, mais quand elle suit, non quand elle est affectée. Des corps sains, et d'un sang pur et fortifiés par l'exercice, tirent leur beauté de la même source que leurs forces ; [...] mais qu'on s'avise de les épiler, de les farder et de les parer comme les femmes, on les enlaidira à l'extrême en travaillant précisément à les embellir. [...] Il en est ainsi pour le style translucide et chatoyant de certains orateurs, dont il effémine les idées qu'il revêt d'une telle pompe verbale (*Institutio Oratoria*, 1975-80 : VIII, 18, p. 49)¹¹⁸.

Montaigne se prononce lui aussi contre les éléments qui alourdissent l'expression sans enrichir le sens. Pour lui, les mots doivent surtout signifier, toute rhétorique est superflue :

L'éloquence fait injure aux choses, qui nous détourne à soi (I, 25, p. 266 ; Villey, 26, p. 172 [c]).

La simplicité du style constitue ainsi un moyen pour s'approcher de la nature et pour s'éloigner des artifices de l'art, la pratique de l'auteur se présentant comme un retour intentionnel à une origine conforme à notre nature corporelle (Demonet 2002 : 184). Les images corporelles mettent davantage en valeur le caractère authentique et naturel du style, sa capacité de transmettre la substance des choses.

L'anti-exemple de ce style simple et naturel est constitué par celui utilisé par Cicéron. La forme élaborée cache le vide du contenu, exprimé par l'image du vent. En revanche, ce qu'il y a de significatif est associé à l'image organique, développée par les termes « suc », « substance » et surtout « moelle », qui suggère l'idée de la solidité, en s'opposant ainsi à l'image du vent :

[...] ce qu'il y a de vif et de moelle, est étouffé par ses longueries d'apprêts. Si j'ai employé une heure à le lire, qui est beaucoup pour moi, et que je ramenoïve ce que j'en ai tiré de suc et de substance, la plus part du temps je n'y trouve que du vent : car il n'est pas encore venu aux arguments qui servent à son

¹¹⁸[...] qui omitta rerum, qui nerui sunt in causis, diligentia quodam inani circa uoces studio senescunt, idque faciunt gratia decoris, qui est in dicendo mea quidem opinione pulcherrimus, sed cum sequitur, non cum adfectatur. Corpora sana et integri sanguinis et exercitatione firmata ex isdem his speciem accipiunt ex quibus uires ; [...] sed eadem si quis uulsa atque fucata muliebriter comat, foedissima sint ipso formae labore. [...] Similiter illa translucida et uersicolor quorundam elocutio res ipsas effeminat quae illo uerborum habitu uestiuntur (*ibid.*).

propos, et aux raisons qui touchent proprement le noeud que je cherche (II, 10, p. 654 ; Villey, pp. 413-414 [a]).

Ainsi, la forme déborde le sens. Afin de souligner cette déviation, Montaigne a souvent recours à l'image de l'enflure. Il l'emploie dans les cas où le sujet ne fournit qu'un prétexte à une expression abondante. L'auteur met en relief le mécanisme de compensation entre la forme et le contenu :

Ceux qui ont le corps grêle, le grossissent d'embourures : ceux qui ont la matière exile, l'enflent de paroles (I, 25, p. 242 ; Villey, p. 157 [c]).

Plus le sujet est insignifiant, plus l'exploit linguistique est remarquable. Par exemple, Montaigne parle avec ironie d'un Italien qui a fait l'éloge de l'art culinaire en termes dignes d'un sujet sérieux et élevé comme la théologie ou la politique :

Il m'a fait un discours de cette science de gueule, avec une gravité et contenance magistrale, comme s'il m'eût parlé de quelque grand point de Théologie. [...] Et tout cela enflé de riches et magnifiques paroles : et celles mêmes qu'on emploie à traiter du gouvernement d'un Empire (II, 51, p. 497 ; Villey, p. 306 [a]).

Dans le même chapitre, avec le titre significatif *De la vanité des paroles*, Montaigne utilise le participe passé du verbe « bouffir », qui est un synonyme du verbe « enfler ». Il s'en sert pour traiter des écrits d'Arélin, auxquels il n'attache pas une valeur particulière à cause de leur style trop recherché :

[...] et les Italiens, qui se vantent, et avec raison, d'avoir communément l'esprit plus éveillé et le discours plus sain que les autres nations de leur temps, en viennent d'étrener l'Arélin : auquel, sauf une façon de parler bouffie et bouillonnée de pointes, ingénieuses à la vérité, mais recherchées de loin et fantastiques : et outre l'éloquence en fin, telle qu'elle puisse être, je ne vois pas qu'il y ait rien au dessus des communs auteurs de son siècle (II, 51, p. 499 ; Villey, pp. 307 [a]).

L'image de l'enflure, développée par les termes « enfler » et « bouffir » donne l'idée d'une excroissance maligne. En effet, au sens propre ses deux verbes sont employés dans le domaine médical :

Je me sens (dit – il) enfler et bouffir comme d'hydropisie (II, 37, p. 1199 ; Villey, p. 769 [a]).

Une enflure malade s'oppose donc à un bon état de santé. Comme nous avons vu, l'image du corps sain pour un discours qui préserve une équivalence entre la pensée et le langage,

remonte à Quintilien. De même, l'image de l'enflure pour une prolifération excessive des ornements stylistiques, qui prennent le pas sur le sens, se trouve chez cet auteur :

Certes, les orateurs qui pèchent par l'enflure, le mauvais goût, le cliquetis du style, et par toute autre genre d'affectation délibérée, tous souffrent- j'en ai la certitude-, non d'un excès de force, mais de faiblesse, comme l'enflure du corps est signe de maladie, non de santé (*Institutio Oratoria*, 1975-80 : II, 3, 9, p. 35)¹¹⁹.

Cette image n'est pas circonscrite à l'époque classique, mais elle a une riche fortune également à la Renaissance. Ainsi Pasquier, le contemporain de Montaigne, a recours à l'image de l'enflure lorsqu'il recommande à La Croix du Maine d'enlever de sa bibliothèque des ouvrages insignifiants :

[...] si le faites, vostre Bibliotheque en sera moins enflée, mais plus solide : et j'aimeray tousjours un homme fort et nerveux que boursoufflé de gresse (*Lettres*, 1723 : IX, VIII, f. 240D).

Pasquier joue sur l'opposition entre les termes « enflé », « boursoufflé de gresse » et « solide », « fort », « nerveux ». On retrouve ainsi les métaphores employées par Montaigne lui-même dans le cadre de l'écriture.

En conclusion, nous pouvons remarquer que, dans le discours métalinguistique des *Essais*, la dichotomie du vide et du solide est accompagnée par celle de l'enflure et de la santé. Toutes ces images proviennent du registre corporel, et font penser au proverbe grec, cité par Erasme, sur le lien indissociable entre *uber* et *tuber*. Cette duplicité immanente du langage est fortement ressentie par Montaigne aussi bien que par les hommes de son époque, et en particulier par Rabelais. Comme nous avons vu, l'oeuvre de ce dernier semble s'articuler entre l'aspiration à la plénitude, symbolisée par le tonneau intarissable, et la menace du vide, représentée dans l'épisode du Quaresmeprenant. Les deux auteurs sont conscients de l'écart qui sépare le mot de la chose et donc des problèmes de signification. Cependant, le registre matériel, celui de la nourriture et du vin pour Rabelais, celui du corps pour Montaigne, présentent une source où les deux écrivains puisent à leur façon pour instiller un regain de substance à leur langue. Par ailleurs, comme nous avons pu le constater, ils ont tous les deux recours aux expressions proverbiales d'origine populaire et aux régionalismes, qui contribuent à donner de la consistance à leur langue, en la rapprochant du monde du concret. Ainsi, même

¹¹⁹ Nam tumidos et corruptos et tinnulos et quocumque alio cacozelie genere peccantes certum habeo non uirium, sed infirmitatis uitio laborare, ut corpora non robore, sed ualetudine inflantur (*ibid.*).

si la démarche littéraire des deux auteurs est très différente, elle est caractérisée par une conscience aigüe du fait que la *copia* peut facilement dégénérer en une répétition stérile.

2. Les *Essais* comme substance organique

Dans les *Essais* aussi bien que dans les romans de Rabelais, l'écriture comme la lecture se ramènent souvent à un processus organique. Dans le passage qui suit, Montaigne assimile le travail de l'écriture à l'art culinaire et se donne pour un cuisinier :

Enfin, toute cette fricassée que je barbouille ici, n'est qu'un registre des essais de ma vie (III, 13, p. 1679 ; Villey, p. 1079 [b])

L'auteur développe la métaphore culinaire : le livre qu'il écrit est un plat qu'il prépare. Le choix du plat est significatif. La fricassée est faite avec la fressure, ensemble des gros viscères d'un animal de boucherie : poumons, cœur, thymus, foie et rate. Etant constituée d'ingrédients différents, la fricassée reflète le caractère hétérogène de l'oeuvre montaignienne. En effet, les *Essais*, comme le suggère déjà le titre, est un assemblage d'essais, qui traitent de divers sujets. Au sein du même chapitre, l'écrivain passe aisément d'un argument à l'autre. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer, que, dans le passage cité ci-dessus, Montaigne emploie le terme « essai ». Ici, il a plutôt le sens d'« expérience », d'« épreuve ». On y retrouve également l'idée de l'acte de penser, de juger, de s'exercer et d'éprouver. L'« essai » fait partie du réseau des termes synonymiques qui sont tous liés à l'acte d'écrire. La polysémie de ce mot se manifeste surtout dans le passage suivant :

J'ai assez vécu, pour mettre en compte l'usage, qui m'a conduit si loin. Pour qui en voudra goûter : j'en ai fait l'essai, son échanson (III, 13, p. 1681 ; Villey, p. 1080 [b]).

Par le jeu de la métaphore, l'acte sensible de la gustation désigne l'expérience corporelle dans son ensemble. L'image gustative se double d'une métaphore du banquet. Montaigne a fait l'essai des boissons au festin de la vie, avant le lecteur qui est invité à l'y rejoindre. En exploitant le double sens du mot « essai », en tant qu'expérience, mais aussi comme la désignation de son oeuvre, l'écrivain fait correspondre l'invitation du lecteur à goûter le vin à l'invitation à lire les *Essais*. L'oeuvre montaignienne est de cette façon associée au vin et l'écrivain à l'échanson qui goûte le vin, son propre texte, avant de le servir aux autres.

Les oeuvres de Rabelais et de Montaigne assument de la sorte la valeur d'un produit alimentaire à assimiler par nous lecteurs. Pour Rabelais, le vin fournit un premier répertoire de métaphores. Si le destinataire est convié à boire le texte, c'est parce que la boisson fonctionne comme la figure adéquate de l'acte de lecture. Le vin instaure un rapport complexe de similarité, motivé par les sèmes communs de plaisir, santé, fraternité et abondance. Il est

vrai, que chez Rabelais les comparaisons de ses écrits au vin sont beaucoup plus explicites et nombreuses. Cependant, les deux passages cités de Montaigne témoignent du fait que son oeuvre est également perçue comme un produit de consommation.

Si les *Essais* s'offrent au lecteur comme une substance à ingérer, ils sont à leur tour le résultat d'une assimilation des livres d'autrui. Lorsque Montaigne traite ses essais d'« excréments d'un vieil esprit » (III, 9, p. 1477 ; Villey, p. 946 [b]), il imprime un tour volontairement grotesque à la métaphore traditionnelle. A y bien penser, la métaphore des excréments n'est pas aussi grotesque qu'elle semble l'être à première vue. Elle est certes provocante, mais très fidèle à l'idée de l'auteur. En effet, si, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les livres des Anciens sont perçus comme de la nourriture et l'*imitatio* comme une digestion, il devient logique que le produit final de ce processus se présente sous la forme des excréments. Composer, c'est donc collectionner, transposer et réorganiser des fragments du patrimoine. C'est absorber et digérer les livres du passé, le résultat de ces opérations étant une oeuvre nouvelle. Ainsi les opérations intellectuelles s'inscrivent dans le processus organique. Montaigne n'hésite pas à matérialiser le produit spirituel qu'est son oeuvre. L'association étroite entre le corps et l'esprit permet de suggérer que la recherche de soi à travers l'écriture confère à l'activité intellectuelle les caractéristiques d'une expérience corporelle, proprement physique et des plus intimes.

Le paradigme de sa propre production est donc présenté par ce biais comme une opération physiologique. L'oeuvre, en tant qu'excrément, se reconnaît passe pour le résultat d'une production organique du corps, d'une transformation interne, qui s'accomplit dans le recyclage des aliments ingérés. La transformation opérée lors de la digestion représente le passage de l'oeuvre au lecteur. Ce dernier ne doit pas la reproduire, mais travailler les idées qui y sont contenues pour les faire siennes. Le travail de l'estomac se rapproche de celui de l'intelligence individuelle, du jugement qui choisit les éléments utiles et significatifs parmi les productions d'autrui. Le produit final, l'excrément, est le résultat d'une digestion bien accomplie. Cette image suggère donc une réélaboration réussie d'une matière étrangère.

Une oeuvre ainsi produite n'est plus une copie inférieure au modèle étranger, mais elle est consubstantielle à son auteur, puisqu'elle reflète sa personnalité singulière. Dans la théorie renaissante de l'*imitatio*, le registre corporel fonctionne comme signe d'une écriture authentique qui se place du côté de la nature et non de l'artifice. Ainsi, afin d'insister sur le fait que l'oeuvre doit surgir des profondeurs de la nature de l'auteur, Erasme exploite l'opposition entre le coeur, l'organe interne du corps, et les lèvres, la partie externe (*Dialogus ciceronianus*, 1971 : I, 2, 651). Le discours doit exsuder des tissus les plus intimes, « ex

intimis enim vaenis » et non de la peau, « in cute » (*ibid.*). Comme nous l'avons déjà souligné, Montaigne met en pratique la théorie érasmiennne de l'œuvre comme expression de l'individualité de l'auteur. Il va plus loin, en donnant ses écrits mêmes pour un corps, et précisément pour des organes internes et donc les plus intimes :

Je m'étale entier : C'est un skeletos, où d'une vue les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en son siège [...] Ce ne sont mes gestes que j'écris, c'est moi, c'est mon essence (III, 8, p. 1456 ; Villey, p. 379 [c]).

L'écrivain s'identifie tellement à son oeuvre que sa personne est perçue par lui comme le livre vivant :

[...] je leur irai fournir des Essais, en chair et en os (III, 5, p. 1317 ; Villey, p. 844 [c]).

La vie dans l'oeuvre tient à la vraisemblance des ressorts psychologiques. Le discours se propose de représenter la nature individuelle, la matière étant perçue ici comme le domaine physiologique de cette nature. Montaigne veut faire un portrait complet de son être, de l'âme et du corps, et c'est avant tout le corps qui détermine l'individualité et donne son épaisseur au discours :

Ceux qui se méconnaissent, se peuvent paître de fausses approbations : non pas moi, qui vois, et me recherche jusques aux entrailles, qui sais bien ce qui m'appartient (III, 5, p. 1324 ; Villey, p. 847 [b]).

Montaigne se livre donc à une analyse anatomique de lui-même. Son entreprise consiste dans la pénétration de la surface qui cache sa vraie nature, ses « entrailles ». Cependant, une telle démarche comporte une grande difficulté, car la nature de l'auteur est changeante et incertaine. Pour préciser ses contours et fixer son identité, c'est l'écriture qui vient à son secours. La pratique même de la mise en registre de ses traits les plus menus et disparates le forme et l'ordonne :

Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent tâtonner et composer, pour m'extraire, que le patron s'en est fermi, et aucunement formé soi-même. [...] Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait. Livre consubstantiel à son auteur : D'une occupation propre : Membre de ma vie : Non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous autres livres (II, 18, p. 1026 ; Villey, p. 665 [c]).

Montaigne souligne l'interaction entre son livre et lui-même. La consubstantialité est constituée par le temps de l'écriture, de la relecture et de l'autocommentaire, d'où l'émergence d'un nouveau « propre » construit et strictement singulier (Demonet 2002 : 149).

Montaigne décrit l'écriture comme « l'occupation propre : Membre de [s]a vie ». En tant que « membre », elle s'assimile à une partie du corps. Le texte s'identifie ainsi à un organisme vivant. Le corps n'est pas seulement le signifié, mais aussi le signifiant. C'est la forme que Montaigne donne à ses pensées évanescences afin de les solidifier dans l'armature du discours. L'écriture consiste donc dans la tentative de soustraire les pensées à leur indétermination :

Aux fins de ranger ma fantaisie à rêver même par quelque ordre et projet, et la garder de se perdre et extravaguer au vent, il n'est que de donner corps et mettre en registre tant de menues pensées qui se présentent à elle. J'écoute à mes rêveries par ce que j'ai à les enrôler (II, 18, p. 1027 ; Villey, p. 665C).

L'expression « donner corps », qui est une métaphore usée, reprend ici toute sa force. L'image de l'épaisseur contraste avec celle de l'inconsistance, suggérée par la métaphore du vent. Ce passage signale la nécessité d'une composition solide, capable de s'opposer à la fuite et au flux en les prenant pour objets. Montaigne recherche un langage vigoureux qui imposerait une forme à l'informe. Il évoque ainsi le pouvoir de concrétisation du langage, la capacité des mots de « se donner corps » et d'atteindre ainsi une consistance presque matérielle. Ce style idéal renvoie à un imaginaire du solide, exprimé par le registre corporel.

Un tel choix de métaphores est significatif. Le travail de l'intelligence dans la production du langage n'a plus du tout ce caractère magique et presque divin qu'on lui accordait souvent à l'époque (Demonet 1975 : 54). Il est rapproché d'un processus organique, parfaitement naturel, donné par le corps et ses fonctions. Les images corporelles soulignent la nature physiologique du langage, c'est-à-dire la participation du corps dans l'acte verbal. Elles ont donc une double fonction : d'un côté, en mettant l'accent sur le caractère écrit de la production, elles la présentent comme une transformation de la matière instable et informe en objet consistant, tandis que de l'autre elles tendent à rapprocher l'oeuvre du domaine de l'oral, en contribuant ainsi à la simulation de la présence réelle, « corporelle » de l'auteur. Très nombreuses sont les métaphores qualifiant ce qui relève de l'écrit au moyen de termes appartenant à l'oral. Souvent les verbes « dire » et « parler » sont substitués au verbe « écrire ». Ce modèle omniprésent de la communication orale est au coeur même de l'écrit :

Je parle au papier comme je parle au premier que je rencontre (III, 1, p. 1232 ; Villey, p. 790 [b]).

La répétition du verbe « parler » met en évidence la métaphore qui décrit l'écriture de l'essai comme l'équivalent d'une improvisation. La substitution de « je parle au » à « j'écris sur »

change complètement la fonction du « papier » : support passif au sens référentiel, il devient interlocuteur, symbole de tous les autres destinataires dont il sera question dans l'essai (Demonet 1985 : 150).

Un autre point important, qui montre que pour Montaigne le langage est un phénomène physiologique, est le rapprochement entre le geste et la parole. Le geste, étant une manifestation corporelle, inscrit le langage dans la dimension matérielle (Demonet 2002 : 92). L'utilisation de l'anaphore est précieuse pour la compréhension de la gestualité chez l'écrivain. C'est une répétition d'un ou plusieurs mots qui sert de connexion sémantique supplémentaire. Dans le passage cité ci-dessus Montaigne recourt à l'anaphore pour attirer l'attention du lecteur, comme on le fait à l'aide des mains pour attirer celle de l'interlocuteur. On a ainsi l'impression que l'auteur est réellement présent avec ses gestes et sa voix. En effet, dans la communication orale, le sens est transmis non seulement par l'énoncé prononcé, mais aussi par les gestes du corps. Montaigne semble vouloir s'approcher de cette situation de production du discours, en utilisant l'anaphore :

Ce que je ne puis exprimer, je le montre au doigt (III, 9, p. 1532 ; Villey, p. 983 [b]).

L'anaphore peut se comprendre comme geste, en tant que désignation. C'est effectivement un signe qui ne porte pas en lui même de sens, puisque c'est ce qu'il désigne qui assume la charge sémantique. En revanche, il assume une charge sémiotique, il fait sens en montrant. La relation entre les deux éléments signalés par l'anaphore est une mise en relief du sens, comme si l'auteur les indiquait du doigt.

Dans les *Essais*, le corps et ses fonctions acquièrent une importance capitale. Ils manifestent l'intention de l'auteur d'oraliser l'écrit. Par ailleurs, par leur biais le discours peut prétendre à l'authenticité. Une telle valorisation de l'imaginaire du corps peut s'expliquer par la volonté de résister à l'impersonnalité du rapport avec le lecteur due à la diffusion imprimée du livre. Ainsi Montaigne cherche à rapprocher le livre du domaine corporel afin de pouvoir feindre un contact immédiat avec le lecteur. Cependant, aussi bien que Rabelais, chez qui on observe la même tentative de transférer l'oeuvre dans la sphère du naturel à l'aide du registre alimentaire, Montaigne est conscient du caractère imprimé de son livre :

[a] Tout le commerce que j'ai en ceci avec le public, c'est que j'emprunte les outils de son écriture, plus soudaine et plus aisée. En récompense, [a] j'empêcherai peut-être, que quelque coin de beurre ne se fonde au marché (II, 18, p. 1026 ; Villey, p. 665).

La diffusion de l'oeuvre par l'imprimerie accentue sa matérialité, en tant qu'un objet commercial. Si elle n'a pas de succès parmi les lecteurs, sa fonction véritable peut être déviée vers un usage pratique, envelopper un morceau de beurre dans un marché par exemple. Cependant Montaigne ne s'en soucie pas, car si son livre ne sert aux autres qu'en tant que papier, il aura au moins été utile à lui-même :

Et quand personne ne me lira, ai-je perdu mon temps, de m'être entretenu tant d'heures oisives, à pansements si utiles et agréables ? (*ibid.*)

Il faut remarquer que l'auteur reprend ici le lieu commun de l'*utile dulce*, servant depuis l'Antiquité à justifier la littérature. Pourtant un changement est survenu. Montaigne n'applique plus ce *topos* au lecteur, mais à lui-même. La notion d'utilité est accompagnée de façon traditionnelle par celle de l'agrément. Par le plaisir des « pensements » on pourrait entendre le plaisir de manier le langage et donc le plaisir d'écrire. Comme chez Rabelais, l'agrément de l'écriture est fortement valorisé :

[b] Si quelqu'un me dit que c'est avilir les Muses de s'en servir seulement de jouet et de passe-temps, il ne sait pas, comme moi, combien vaut le plaisir, [c] le jeu et le passe-temps. [b] A peine que je ne dise toute autre fin être ridicule (III, 3, pp. 1295 ; p. Villey, 829).

La conception de l'écriture se révèle hédoniste chez Rabelais et chez Montaigne. La notion de plaisir du texte correspond au concept philosophique de volupté, si important en ce qui concerne l'appréhension et la compréhension du corps (Demonet 1975 : 188). Si chez Rabelais, l'écriture est placée sous le signe du vin, chez Montaigne son association au plaisir la rapproche du domaine corporel.

Comme nous avons vu, les activités intellectuelles, et en particulier l'écriture, sont assimilées à des fonctions corporelles. Le texte lui-même s'identifie à une substance organique. En tant qu'organisme vivant, l'oeuvre survivra à son auteur. Afin de sauvegarder la productivité des *Essais*, Montaigne transmet le relais à ses lecteurs :

Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits d'autrui, des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et prête des sens et des visages plus riches (I, 23, p. 195 ; Villey, 25, p. 127).

L'oeuvre est ouverte aux différentes interprétations et va continuer sa vie grâce à elles. Les *Essais* exigent du lecteur une sorte de collaboration pour que leur puissance passe à l'acte (Jeanneret 1997 : 302). Montaigne souligne la densité de son discours. Il livre une matière serrée, allusive, qu'il appartient au public de déployer :

Si suis-je trompé si guère d'autres donnent plus à prendre en la matière : et [...] si nul autre écrivain l'a semée, ni guère plus matérielle, ni au moins plus drue, en son papier. Pour en ranger d'avantage, je n'en entasse que les têtes. [...] Et combien y ai-je épandu d'histoires, qui ne disent mot, lesquelles qui voudra éplucher un peu curieusement, en produira infinis Essais? [...] Elles portent souvent, hors de mon propos, la semence d'une matière plus riche et plus hardie (I, 39, p. 89 ; Villey, p. 251 [c])

Ce qui est dit est riche de ce qui pourrait l'être, mieux ou plus complètement, comme autant de germes et semences destinés à fleurir chez le lecteur. Montaigne sait que la gestation du sens est un processus continu et mouvant, parce qu'elle dépend des paramètres qui eux-mêmes changent. La métaphore de la semence inscrit cette propagation sémantique dans le mouvement des processus naturels, en reconnaissant à l'ébauche une valeur d'autant plus grande qu'elle opère comme un potentiel, une puissance génératrice. Les *Essais* veulent se rapprocher de la Nature, de sa transformation incessante. Montaigne souligne la consistance de son discours par la répétition du sème « matière » dans l'expression qui le caractérise : « la matière plus matérielle ». L'emploi du verbe « éplucher » renforce l'image des *Essais* comme substance organique. Le livre se présente donc comme un chantier ouvert où la participation du lecteur est autorisée et même souhaitée.

La perception de l'oeuvre comme un organisme vivant en transformation continue est également exprimée par la métaphore du vin dans les romans de Rabelais. Etant donné que les processus organiques ne cessent jamais dans le vin, ce dernier sert d'image à la fécondité inépuisable de l'oeuvre. Ainsi, le transfert du livre et du langage dans le registre matériel chez ces deux auteurs souligne le caractère consistant de ce dernier, en mettant en relief ses pouvoirs générateurs.

Conclusion

Dans le traitement du rapport de la langue de François Rabelais et de Michel de Montaigne avec le monde de la matière, nous avons essayé de combiner l'étude des aspects philosophiques avec l'analyse linguistique, en donnant une préférence à cette dernière. La conception unitaire de la nature humaine adoptée par Rabelais et par Montaigne se manifeste dans leur façon de manipuler la langue. Les métaphores organiques employées par les deux auteurs révèlent l'intention d'harmoniser les exigences du corps avec celles de l'esprit. Chez Rabelais, le transfert dans le domaine matériel de l'ensemble de l'opération littéraire - la production, la réception de l'œuvre et l'œuvre elle-même – réalise la concorde entre les opérations intellectuelles et la jouissance des biens du monde.

De même, Montaigne n'hésite pas à matérialiser le produit spirituel que sont ses *Essais*. La recherche de soi à travers l'écriture confère à l'activité intellectuelle les caractéristiques d'une expérience corporelle, proprement physique et des plus intimes. L'éducation et l'acquisition du savoir en général sont également présentées comme un processus physiologique.

Reste néanmoins que la complémentarité fondamentale de l'esprit et du corps est perçue par Montaigne comme une expérience subjective, qui s'éprouve dans le mouvement de la vie. En revanche, pour Rabelais l'union du corporel et du spirituel se fonde surtout sur une vision médicale de la théorie des esprits vitaux et animaux. Même s'il y a une grande différence entre l'œuvre rabelaisienne qui est une fiction comique et les *Essais*, dont le projet est de s'étudier et de se représenter, néanmoins, nous pouvons constater que pour Montaigne aussi bien que pour Rabelais l'interaction réciproque règle d'une manière incessante l'existence humaine, conditionnant son équilibre tant mental que sensitif.

Les métaphores chez les deux auteurs dérivent de la théorie de l'*imitatio*, selon laquelle la lecture est un processus de nutrition, dont le but est d'assimiler des textes antérieurs afin de produire une œuvre nouvelle. La plupart des images se trouvent chez les Anciens. Cependant les écrivains ne limitent pas leur exploitation lexicale au domaine classique, mais font dialoguer dans leurs œuvres la tradition savante et écrite avec la tradition populaire et orale. Le recours à la culture populaire se manifeste dans l'emploi des proverbes, des expressions proverbiales et des régionalismes, désignant des réalités précises et enracinés dans le monde du concret.

Pour Rabelais nous avons pris comme point de départ l'étude de Françoise Giordani sur les énoncés gnomiques et celle de Sainéan sur les régionalismes. Quant à Montaigne, nous

nous sommes servi de la recherche de Suzanne Smarje sur les proverbes et les locutions figées et de celle de Lanusse sur les gasconismes. Pour approfondir notre recherche nous avons également utilisé des recueils de proverbes ainsi que des glossaires des patois. Le *Trésor de la Langue Française*, le *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française du IX^e au XV^e siècle* de Frédéric Godefroy, le *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle* d'Edmond Huguet et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* de Walther von Wartburg ont été également des outils indispensables pour notre analyse lexicale. Le dernier dictionnaire présente d'ailleurs un grand avantage, car il prend en considération non seulement le français standard, comme le fait le *Trésor de la Langue Française*, mais également les variantes régionales, qui permettent de localiser les dialectalismes employés par Rabelais et Montaigne. Cependant les premières attestations des termes fournies par le dictionnaire ne sont pas toujours exactes, surtout en ce qui concerne les éditions des oeuvres de Rabelais et de Montaigne. L'étude étymologique de Baldinger, malheureusement limitée à *Gargantua*, a été ainsi d'une grande utilité pour la datation des attestations chez Rabelais. Les dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles de Cotgrave, Estienne, Furetière, Ménage et Nicot nous ont permis également de juger de la diffusion en français de l'époque des expressions proverbiales et des régionalismes. Pour l'étude de ces derniers, les *Atlas linguistiques* ont fourni les données les plus précises. Le vocabulaire analysé est pourtant restreint et il ne nous informe pas de la diffusion des termes au XVI^e siècle.

Les problèmes avec lesquels nous nous sommes retrouvés tout au long de notre travail a été surtout le nombre limité d'études approfondies sur les régionalismes. Par ailleurs, le fait que les dialectes voisins partagent de nombreux termes a rendu difficile la définition des sources immédiates où Rabelais et Montaigne ont puisé les termes dialectaux. En outre, il est malaisé d'affirmer qu'il s'agit d'une première attestation d'un tel ou tel terme ou de telle locution. Cela dépend de l'état de la recherche lexicographique, qui est toujours provisoire. Cette difficulté entraîne également celle de trancher entre l'invention de l'auteur ou le premier emploi écrit. Rabelais et Montaigne imitent le style proverbial, en créant de nouveaux proverbes et locutions qui entrent parfois dans l'usage commun. Pour Rabelais, et même pour Montaigne, certains termes considérés avant comme des néologismes se sont révélés être des emprunts dialectaux. Ainsi, plusieurs questions restent ouvertes et exigent la poursuite de la recherche dans ce domaine. D'ailleurs, notre analyse est loin d'être exhaustive, surtout en ce qui concerne les régionalismes chez Rabelais, très nombreux et appartenant à différents dialectes de la France.

Le but de notre travail était non seulement d'étudier les matériaux lexicaux en eux-mêmes, mais également d'analyser leur fonction dans les œuvres en question. Il a été difficile de comprendre l'intention des auteurs, car il a pu s'agir d'emprunts conscients et voulus, exploités à des fins stylistiques ou des recours spontanés et donc inconscients. Nous avons donc analysé le contexte de l'emploi des termes. Il a été surtout intéressant de traiter du lexique commun aux deux auteurs. Notamment, l'utilisation des mêmes proverbes et des mêmes expressions proverbiales a permis de mettre en évidence l'originalité de leur emploi. En effet, une des caractéristiques essentielles de l'énoncé gnomique est la facilité de son adaptation au texte.

Notre recherche a donc permis de souligner les différences et aussi des aspects communs à Rabelais et à Montaigne. Un de ces aspects est précisément l'importance que les deux auteurs attribuent au monde du concret. Le registre matériel, celui de la nourriture et du vin pour Rabelais, surtout celui du corps pour Montaigne, présentent une source où les deux écrivains puisent à leur façon pour instiller un regain de substance à leur langue. Ils ont tous les deux recours aux énoncés gnomiques, d'origine populaire, aux régionalismes et aux métaphores organiques, qui contribuent à donner de la consistance à leur langue, en la rapprochant du monde du concret.

L'écriture n'est pas son propre générateur, mais elle s'effectue dans le dialogue que les écrivains établissent avec le stock commun. Ils exploitent les mécanismes de la langue, les expressions et les sens déjà en usage, pour les mettre ensuite au service de la création littéraire. Ils mettent ainsi en pratique le principe de transplantation, annoncé dans les *Essais* (*Essais*, III, 5, p. 1369 ; Villey, p. 874 [b]), qui correspond à la mise à neuf, à chaque utilisation, de l'élément emprunté.

Un autre trait caractéristique, que Rabelais et Montaigne ont en commun, consiste dans le fait qu'ils ressentent fortement la duplicité de *uber* et *tuber*. L'œuvre de Rabelais semble s'articuler entre l'aspiration à la plénitude, symbolisée par le tonneau intarissable, et la menace du vide, représentée dans l'épisode du Quaresmeprenant. Dans le discours métalinguistique des *Essais*, la dichotomie du vide et du solide, accompagnée par celle de l'enflure et de la santé est également très présente. Les deux auteurs sont conscients de l'écart qui sépare le mot de son référent usuel et donc des problèmes de signification. Leurs démarches sont pourtant très différentes. Rabelais s'amuse à jouer avec les mots, en montrant la capacité carnavalesque du langage. Ce dernier se présente comme une matière en ébauche, sans contours définis, et offre, par conséquent, une grande potentialité à exploiter. En

revanche, les *Essais* expriment l'inéluctable exigence d'une relation aussi satisfaisante que possible entre le mot et son référent.

Nonobstant la force d'expression du latin et les faiblesses que Montaigne reconnaît au français, l'auteur choisit ce dernier. En traitant des questions philosophiques et en analysant la nature humaine, Montaigne essaie d'éviter les termes abstraits, en recourant au langage imagé, puisé dans la réalité concrète. Même s'il reste réservé dans l'utilisation des locutions proverbiales et des régionalismes, ceux-ci jouent cependant un rôle important dans les *Essais*, puisqu'ils servent à accroître la précision, la force des images et la personnalité du style.

Il reste qu'une des caractéristiques les plus frappantes des deux auteurs est la valorisation du monde matériel. Même si le domaine du concret est utilisé différemment et à des fins tout autant différentes, comme le montre l'usage des proverbes, des dialectalismes et des métaphores organiques, sa fonction est fondamentale dans la dimension stylistique de leur œuvre.

Bibliographie

Antiquité et Renaissance

Agrippa, Cornélius, *La Philosophie occulte ou la Magie*, traduction de *De Occulta Philosophia*, Paris, Editions traditionnelles, 1984.

Athénée, *Les Deipnosophistes*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Béroalde de Verville, François, *Le Moyen de Parvenir*, [1549], Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 vol.

— *Le Moyen de Parvenir*, [1616 ?], www.cesr.univ-tours.fr/Epistemon/.

Bouchet, Guillaume, *Les sérées*, [1585], Genève, Slatkine Reprints, [1873-1882], 1969.

Cicéron, *Caton l'Ancien : de la Vieillesse (De senectute)*, trad. P. Wuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, 1940.

— *De l'orateur (De oratore)*, trad. E. Courbaud, H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1922-1930.

— *Lettres familières (Epistolæ ad familiares)*, Paris, Garnier, 1933-35, 2 vol.

Des Périers, Bonaventure, *Les nouvelles recreations et joyeux devis*, Paris, Lumen Alimi, 1932.

Du Bellay, Joachim, *La Deffence et illustration de la Langue Françoise*, [1549], éd. H. Chamard, Paris, Didier, 1948.

— *La Deffence et illustration de la Langue Françoise*, [1549], www.cesr.univ-tours.fr/Epistemon/.

Du Fail, Noël, *Les Contes et discours d'Eutrapel, par le feu seigneur de La Hérisseye, gentilhomme breton*, [1598], *Bibliothèque virtuelle humaniste*, www.bvh.univ-tours.fr.

— *Propos rustiques*, [1547], Genève, Droz, 1994.

Erasme, *Colloquia*, in *Opera omnia*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1969-2003, t. I, 3, 1972.

— *Dialogus ciceronianus*, *ibid.*, t. I, 2, 1971.

— *Lingua*, *ibid.*, t. IV, 1, 1974.

— *Ecclesiastes liber III*, *ibid.*, t. V, 5, 1994.

— *De copia verborum ac rerum*, *ibid.*, t. I, 6, 1988.

— *De pueris statim ac liberaliter instituendis*, *ibid.*, t. I, 2, 1971.

— *Adagiorum chiliarum testia*, *ibid.*, t. II, 5, 1981.

- *Cinq banquets (Convivia)*, texte latin et trad. française par J. Chomarat, D. Ménager, Paris, Vrin, 1981.
- *Colloques*, trad. E. Wolff, Imprimerie Nationale, 1992, 2 vol.
- *Les Silènes d'Alcibiade*, éd. et trad. J.-C. Margolin, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- *Langue*, trad. G.-P. Gillet, Genève, Labor et Fides, 2002.
- Estienne, Henri, *Deux dialogues du nouveau langage François, italianisé, et autrement deguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, Paris, Liseux, 1883.
- *Apologie pour Hérodote*, Paris, Liseux, 1879.
- *De la precellence du langage françois*, Paris, Armand Colin, 1896.
- *Les Premices ou le I Livre des proverbes Epigrammatisez*, Genève, Slatkine, 1968.
- Ficin, Marsile, *De sufficientia, fine, forma, materia, modo, condimento, autoritate convivii*, in *Opera omnia*, (Bâle, Officina Henricpetrina, 1576), Ivry sur Seine, Phénix, 2000, vol. 2, p. 739-740.
- Folengo, Teofilo, *Le Maccheronee*, éd. A. Luzio, Bari, Lateza e Figli, 1928, 2 vol.
- *Baldus*, éd. E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1989, 2 vol.
- *Baldus*, éd. Y. Hersant, N. Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 2004-2006, 2 vol.
- Galien, « Que les moeurs de l'âme sont la conséquence des tempéraments du corps », in *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales*, trad., Daremberg, Paris, 1854, 2 vol.
- Horace, *Odes et Epodes*, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
- *Epîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- Joubert, Laurent, *Traité du ris : contenant son essence, ses causes et mervelheux essais, curieusement recherchés et observés*, (1579), Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- Lucien de Samosate, *L'Histoire véritable*, Nancy, Société de Littérature Générale et Comparée, 1977.
- Lucrèce, *De la Nature (De rerum natura)*, Paris, Les Belles Lettres, 1923-1924, 2 vol.
- Minturno, Antonio, *L'Arte poetica*, (Venezia, 1564), München, Wilhelm Fink Verlag, 1971.
- Montaigne, Michel de, *Essais*, éd. 1595, www.bribes.org/trismegiste.
- *Essais*, éd. P. Villey, Paris, PUF, 1965.
- *Œuvres complètes*, éd. M. Rat, Paris, Gallimard, 1965.
- *Le Corpus Montaigne*, CD-ROM, Paris, Champion électronique, 1998.
- *Essais*, éd. J. Céard, Paris, Librairie générale française, 2001.
- *Essais*, éd. M. Tournon, Paris, Imprimerie Nationale, 2003, 3 vol.
- *Essais*, éd. J. Balsamo, M. Magnien, Paris, Gallimard, 2007.

- Pasquier, Etienne, *Lettres*, in *Œuvres*, Amsterdam, Compagnie des libraires associez, 1723, vol. 2.
- Platon, *Gorgias*, in *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, Paris, Gallimard, 1950, vol. 1.
- *Ion*, *ibid.*, vol. 1.
- *Cratyle*, *ibid.*, vol.1.
- *Le Banquet*, *ibid.*, vol. 1.
- *Thimée*, *ibid.*, vol. 2.
- *Philèbe*, *ibid.*, vol. 2.
- *Les Lois*, texte grec et trad. française par E. Places, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- *Charmide*, in *Œuvre complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1936, vol. 2.
- Plutarque, *Les Oeuvres morales et meslées de Plutarque*, trad. M. J. Amyot, Paris, Vascosan, 1572.
- *Œuvres*, Paris, Cussac, 1783-1805, 25 vol.
- Quintilien, *Institution oratoire (Institutio Oratoria)*, texte latin et trad. française par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-80, 7 vol.
- Rabelais, François, *Pantagruel*, Lyon, Francoys Juste, 1532.
- *Pantagruel*, Lyon, Francoys Juste, 1542.
- *Gargantua*, Lyon, Francoys Juste, 1542.
- *Tiers livre*, Paris, Chrestien Wechel, 1546.
- *Tiers livre*, Paris, Michel Fezandat, 1552.
- *Quart livre*, Paris, Michel Fezandat, 1552.
- *Œuvres*, éd. A. Lefranc, Paris, Champion, 1913-1955, 6 vol.
- *Rabelais*, éd. G. Demerson, Poitiers, Ballard, 1986.
- *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, 1994.
- Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950.
- Sénèque, *Lettres à Lucilius*, texte latin et trad. française par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1945-1989, 5 vol.
- *Lettres de Sénèque* in *Œuvres complètes*, Paris, Panckoucke, 1833, vol. 5.
- Speroni, Sperone, *Dialogo delle lingue, Dialogo della rhetorica*, in *Opere*, Venezia, D. Occhi, 1740.
- Tory, Geoffroy, *Champ fleury*, [1529], Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- Tyard, Pontus de, *Solitaire premier ou Prose des Muses et de la fureur poétique*, [1552], Genève, Droz, 1950.

Dictionnaires

Atlas linguistique et ethnographique du Centre, par Pierrette Dubuisson, Paris, CNRS, 1971-1982, 3 vol.

Atlas linguistique et ethnographique de l'Ouest (Poitou, Aunis, Saintonge, Angoumois), par Geneviève Massignon et Brigitte Horiot, Paris, CNRS, 1971-1983, 3 vol.

Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc occidental, par Xavier Ravier, Jacques Boisgontier et Ernest Nègre, Paris, CNRS, 1978-1993, 4 vol.

Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc oriental, par Jacques Boisgontier, Louis Michel et Jean-Marie Petit, Paris, CNRS, 1981-1986, 3 vol.

Atlas linguistique et ethnographique de l'Auvergne et du Limousin, par Jean-Claude Potte, 1975-1987, 2 vol.

Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne, par Jean Séguy, Paris, CNRS, 1954-1973, 4 vol.

Atlas linguistique et ethnographique de la Provence, par Jean-Claude Bouvier et Claude Martel, Paris, CNRS, 1975-1986, 3 vol.

Bellingen, Fleury, *L'etymologie : ou, Explication des proverbes françois ; divisée en trois livres par chapitres en forme de dialogue*, La Haye, A. Vlacq, 1656.

Bonnaud, Jean, *Proverbes et dictons de la vigne et du vin*, Bagnoles-sur-Céze, J. Bonnaud, 2000.

Bovelles, Charles de, *Proverbes et dicts sententieux avec interpretation d'iceux*, Paris, Guillaume le Noir, 1557.

Brunet, Gustave, *Anciens proverbes basques et gascons recueillis par Voltaire*, Nîmes, Lacour, 1873.

Darmesteter, Arsène, Hatzfeld, Adolphe, *Le seizième siècle en France : tableau de la littérature et de la langue : suivi de Morceaux en prose et en vers choisis dans les principaux écrivains de cette époque*, Paris, Delagrave, 1887-1899.

— *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Delagrave, 1964.

Desan, Philippe, *Dictionnaire de Michel De Montaigne*, Paris, Champion, 2004.

Dictionnaire Latin Français, Paris, Hachette, 2000.

Di Stefano, Giuseppe, *Dictionnaire des locutions en Moyen Français*, Montréal, CERES, 1991.

Duneton, Claude, *Le Bouquet des expressions imagées*, Paris, SEUIL, 1990.

- Enckell, Pierre, *Le dictionnaire des façons de parler du XVI^e siècle. La lune avec les dents*, Paris, CNRS, 2000.
- Estienne, Robert, *Dictionarium seu Latinae Linguae Thesaurus*, Paris, Ex officina Roberti Stephani, 1531.
- *Dictionnaire Francoislain, contenant les motz et manieres de parler françois, tournez en latin*, Paris, Imprimerie de Robert Estienne, 1539.
- Eveillé, A., *Glossaire Saintongeais*, Paris, Champion, 1887.
- Hassell, James Woodrow, *Middle French Proverbs, sentences, and proverbial phrases*, Toronto, PIMS, 1982.
- Le Grand Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, 6 vol.
- Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Le Roux, Philibert-Joseph, *Dictionnaire Comique*, Amsterdam, 1787, 2 vol.
- Le Roux de Lincy, *Le livre des proverbes*, Paris, Delahays, 1859, 2 vol.
- Lespy, Vasten, *Dictionnaire béarnais ancien et moderne*, Genève, Slatkine Reprints, r ed. 1970, 2 vol.
- Littré, Emile, *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Hachette, 1872, 4 vol.
- Loubens, Didier, *Les Proverbes et locutions de la langue française*, Paris, Delagrave, 1889.
- Montreynaud, Florence, *Dictionnaire des proverbes et dictons*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Morawski, Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.
- Moreau, François, *Les Images dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, PUF, 1982.
- Moucaul, Cenac, *Dictionnaire gascon-français*, Paris, Dumoulin, 1863.
- Nicot, Jean, *Thresor de la langue fran oyse, tant ancienne que moderne*, [1606], Paris,  d. J. Picard, 1960.
- Oudin, Antoine, *Curiositez françoises*, [1640], Genève, Slatkine Reprints, r ed. 1971.
- *Recherches italiennes et françoises*, Paris, chez Antoine de Sommaville, 1643.
- Palsgrave, John, *Lesclarcissement de la langue francoyse*, 1530, Paris, Champion, r ed. 2003.
- Pineau, Gabriel-Joseph, *Dictionnaire angevin et français*, Paris, Klincksieck, r ed. 1989.
- Rat, Maurice, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Larousse, 1981
- Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 1994.
- *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Roquefort, Jean-Baptiste-Bonaventure, *Glossaire de la langue romane*, Paris, War e, 1808.
- Quitard, Pierre-Marie, *Dictionnaire des proverbes*, Slatkine Reprints, Genève, 1968.
- Trésor de la Langue Française*, Paris, Gallimard, 1988, 16 vol.

Trévoux, *Dictionnaire universel français et latin*, Paris, La compagnie des librairies associées, 1771.

Verrier, A.-J. et Onillon, R., *Glossaire étymologique et historique des patois et des parlers de l'Anjou*, Angers, Germain et G. Grassin, 1908, 2 vol.

Wartburg, Walther von, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 1948-2002, Bâle, Zbinden, 25 vol.

Documentation électronique

Dictionnaire du Moyen Français, [http : // atilf.atilf. fr./dmf.htm](http://atilf.atilf.fr/dmf.htm).

Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles, CD-ROM, Paris, Champion électronique, 1998 :

Cotgrave, R., *A dictionarie of the French and English tongues*, 1673.

Estienne, Robert, *Dictionnaire François-Latin*, 1549.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, 1690.

Ménage, Gilles, *Dictionnaire etymologique ou Origines de la langue française*, 1694.

— *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694.

Nicot, Jean, *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, 1606.

Frantext, [http : // www.frantext.fr](http://www.frantext.fr).

Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française du IX^e au XV^e siècle*, CD-ROM, Paris, Champion électronique, 2002.

Huguet, Edmond, *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle*, CD-ROM, Paris, Champion électronique, 2004.

Trésor de la Langue Française, [http : // atilf.fr](http://atilf.fr).

Etudes

Antonioli, Roland, *Rabelais et la médecine*, « Etudes Rabelaisiennes », XIII, Genève, Droz, 1976.

— « L'Eloge du vin dans l'oeuvre de Rabelais », in *L'imaginaire du vin*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1983, p. 131-140.

Atkinson, James B., « Montaigne and naïveté », *Romanic review*, n. 4, 1973, p. 245-257.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968.

Aulotte, Robert, *Amyot et Plutarque- La tradition des Moralia au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1965.

— *Etudes sur les Essais de Montaigne*, Paris, Europe Editions, 1973.

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

Balaudé, Jean-François, *Le vocabulaire d'Epicure*, Paris, Ellipses, 2002.

Baldinger, Kurt, « Gargantua. Nouvelles recherches lexicologiques », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 49-58.

— *Etymologisches Wörterbuch zu Rabelais (Gargantua)*, Tübingen, Niemeyer, 2001.

Balmas, Enea, « Tradition et invention dans l'idéologie des *Cannibales* », in *Montaigne. Penseur et philosophe, (1588-1988)*, Paris, Champion, 1990, p. 91-100.

Bamforth, Stephen, « Rabelais et la fête », in *Rabelais- Dionysos. Vin, carnaval, ivresse, Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1997, p. 81-96.

Baraz, Michaël, « Les images dans les *Essais* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXVII, Genève, Droz, 1965, p. 361-394.

— *L'Etre et la connaissance selon Montaigne*, Paris, Corti, 1968.

— *Rabelais et la joie de la liberté*, Paris, Corti, 1983.

— « Un texte polyvalent : le Prologue de *Gargantua* », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Travaux d'Humanisme et de Renaissance, Droz, 1984, p. 527-535.

Barberi Squarotti, Giorgio, « L'inferno del *Baldus* », in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 153-185.

Bateson, Gregory, *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981.

- Bayle, Ariane, *Narration, fiction et boniment dans le récit romanesque européen au XVI^e siècle (Rabelais, Folengo, Lazarillo de Tormes, Nashe)*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée sous la dir. de F. Lecercle, Université de Paris VII, 2002.
- Bec, Pierre, *Manuel pratique de la philologie romane*, Paris, Picard, 1970.
- Bellenger, Yvonne, « Nature et naturel dans quatre chapitre des *Essais* », *BSAM*, n. 25-26, 1978, p. 37-49.
- Bergson, Henri, *le Rire : essais sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1967.
- Berrong, Richard M., « The presence and exclusion of popular culture », *Etudes Rabelaisiennes*, XVIII, Genève, Droz, 1985, p. 19-58.
- *Rabelais and Bakhtin : Popular culture in « Gargantua » and « Pantagruel »*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.
- Bertin, Giovanni Maria, « Montaigne (1533-1592) : l'antiretorica e l'esigenza formativa e antienciclopedica (la *fréquentation du monde*) », in *La pedagogia umanistica europea nei secoli XV^e e XVI^e*, Milano, Marzorati, 1961, p. 168-177.
- Bichon, J., « Sagesse humaine, sagesse canine », *Etudes Rabelaisiennes*, VIII, Genève, Droz, 1969, p. 85-90.
- Bierlaire, Franz, « Erasme, la table et les manières de tables », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 147-159.
- Blum, Claude, « Ecrire le moi : j'ajoute, mais je ne corrige pas », in *Montaigne, actes du colloque international*, Paris, Nizet, 1983, p. 36-53.
- « La peinture du moi et l'écriture inachevée », *Poétique*, n. 53, 1983, p. 60-71.
- Bonadeo, Alfredo, « A note on Montaigne and love », *Studi Francesi*, n. 65-66, 1978, p. 380-386.
- « Montaigne, body and soul », *Romance notes*, XXIV, n. 1, 1983, p. 179-186.
- Bonnet, Pierre, « Le souffler prou souffler de Montaigne et son interprétation possible », *BSAM*, n. 11, 1959, p. 33-43.
- Boucher, Jacqueline, « L'alimentation en milieu de cour sous les derniers Valois », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 161-176.
- Boudou, Bénédicte, « Proverbes et formules gnomiques chez Henri Estienne : de l'histoire à la poésie », *Seizième Siècle*, n. 1, 2005, p. 161-174.
- Bowen, Barbara, « Lenten Eels and Carnival Sausages », *L'esprit créateur*, n. 21, 1981, p. 12-25.

- « Rire est le propre de l'homme », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 185-190.
- « Rabelais and Folengo once again », in *Rabelais in context*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1993, p. 133-146.
- « Les Géants et la nature des tripes », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXI, Genève, Droz, 1996, p. 65-74.
- Bowman, Frank, « Of food and the Sacred : Cellini, Teresa, Montaigne », *L'Esprit créateur*, n. 4, 1976, p. 111-133.
- Brahami, Frédéric, *Le scepticisme de Montaigne*, Paris, PUF, 1997.
- *Le travail du scepticisme*, Paris, PUF, 2001.
- Brody, Jules, *Lectures de Montaigne*, Lexington, French Forum, 1982.
- Browning, Oscar, « The naturalists : Rabelais and Montaigne », in *An introduction to the history of educational theories*, London, Kegan Paul, Trench and Co, 1882, p. 68-84.
- Bru, Claudine, « Sur la vie rurale dans le *Gargantua* », *Littératures*, n. 13, 1966, p. 7-26.
- Brun, Jean, *Epicure et les épicuriens. Textes choisis*, Paris, PUF, 1987.
- *L'Epicurisme*, Paris, PUF, 1988.
- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, t. II, *Le XVI^e siècle*, Paris, Colin, 1947.
- Brush, Craig, B., *From the perspective of the Self. Montaigne's self-portrait*, New-York, Fordham University Press, 1994.
- Burke, Peter, *Popular culture in early moder Europe*, Royaume-Uni, Aldershot, Scolar Press, 1994.
- Butor, Michel, « Le parler populaire et les langues anciennes », *Cahiers Renauld Barrault*, Septembre, 1968, p. 83-98.
- « La faim et la soif », *Critique*, n. 24, 1968, p. 827-854.
- *Essais sur les »Essais «*, Paris, Gallimard, 1968.
- Calvani, Paul, « Le vin d'Horace : consolation et célébration », in *L'imaginaire du vin*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1983, p. 35-39.
- Cameron, Keith C., « Montaigne et l'humour », *Archives des lettres modernes*, n. 71, 1966, p. 1-56.
- Camporesi, Piero, *Il paese della fame*, Milan, Garzanti, 2000.
- Cave, Terence, *The cornucopian text : problems of writing in the French Renaissance*, Oxford, U. P., 1979. *Cornucopia : figures de l'abondance au XVI siècle*, Paris, Macula, 1997.
- *Pré-Histoires : textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.

— *Pré-Histoires II, langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.

Céard, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977.

— « De Babel à la Pentecote. La transformation du mythe de la confusion des langues au XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance*, XLII, Genève, Droz, 1980.

— « La diététique dans la médecine de la Renaissance », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 21-36.

— « La culture du corps : Montaigne et la diététique de son temps », in *Le Parcours des Essais, Montaigne 1588-1988, colloque international, Duke University, Université de la Caroline du Nord-Chapel Hill, 7-9 avril 1988*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 83-96.

Cerquiglini, Jacqueline et Bernard, « L'écriture proverbiale », in *Rhétorique du proverbe*, numéro spécial de la *Revue des sciences humaines*, n. 163, 1973, p. 359-373.

Charpentier, Françoise, « La guerre des Andouilles. *Pantagruel* IV, 35-42 », in *Etudes seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, Genève, Droz, 1980, p. 119-135.

— « Le symbolisme de la nourriture dans le *Pantagruel* », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 219-231.

Chatelain, François, « Autours du proverbialisme des bienyvres : une approche des chapitres liminaires du *Gargantua* », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXV, Genève, Droz, 1998, p. 29-48.

Chevalier, Bernard, « L'alimentation carnée à la fin du XV^e siècle : réalité et symboles », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 193-199.

Christodoulou, Kiriaki, « Art et nature chez Montaigne », *BSAM*, n. 31-32, 1979, p. 27-32.

Clark, Carol, *The web of metaphor. Studies in the imagery of Montaigne's Essais*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1978.

— « Talking about souls : Montaigne on human psychology », in *Montaigne's Essays in Memory of Richard Sayce*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 57-76.

— « Erasmus and the four-part simile in sixteenth-century vernacular writing », in *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 216-226.

— « Les divises frivoles des femmes : liberté et contrainte de la parole dans le *Gargantua* de Rabelais », in *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse, Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1997, p. 109-122.

- Clouzot, Henri, « Topographie rabelaisienne (Poitou) », *Etudes Rabelaisiennes*, II, Genève, Droz, 1904, p. 143-169.
- « Les notes de Bouchereau dans la collection Dupuy », *Etudes Rabelaisiennes*, III, Genève, Droz, 1905, p. 405-407.
- (Dorveaux, P., Lefevre des Noëttes, Laviot, L.), « Notes pour le commentaire », *Etudes Rabelaisiennes*, VII, Genève, Droz, 1909, p. 97-107.
- Colloquia Erasmiana Turonensia*, XII^e stage international d'études humanistes, éd. scientifique J.-C. Margolin, Tours, 1969, 2 vol., Paris, Vrin, 1972.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- « La brièveté de Montaigne », in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 1984, p. 9-25.
- *Chat en poche : Montaigne et l'allégorie*, Paris, Seuil, 1993.
- Conche, Marcel, *Montaigne ou la conscience heureuse*, Paris, Seghers, 1964.
- « Montaigne et le plaisir », *BSAM*, n. 29-30, 1979, p. 5-35.
- *Montaigne et la philosophie*, Paris, PUF, 1996.
- Cooper, Richard, « Rabelais *architriclin dudidict Pantagruel* », in *Rabelais- Dionysos. Vin, carnaval, ivresse, Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1997, p. 63-80.
- « Les lectures italiennes de Rabelais, une mise au point », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXVII, Genève, Droz, 1999, p. 25-49.
- Coppin, Joseph, *Etudes sur la grammaire et le vocabulaire de Montaigne*, Lille, H. Morel, 1925.
- Cordie, Carlo, « Sulla Fortuna di Teofilo Folengo in Francia », in *Acme*, II, 1949, p. 88-124.
- « Sulla Fortuna di Teofilo Folengo in Francia e in particolare sull'*Histoire maccaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais* », in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 304-335.
- Cornillat, François, « Usages éthiques de l'épiphonème chez Jean Molinet », *Seizième Siècle*, n. 1, 2005, p. 47-61.
- Cottrell, Robert D., « Sexuality/Textuality : a study of the fabric of Montaigne's *Essais* », *BSAM*, n. 29, 1964, p. 22-32.
- « Le style anticicéronien dans l'oeuvre de Montaigne et de Sponde », *Romanic review*, LIX, n. 1, 1968, p. 16-29.

- Couture, Léonce, « Etudes philologiques sur les dialectes de la Gascogne : recherches étymologiques sur trois mots gascons », *Revue de Gascogne*, n. 5, 1864, p. 25-33.
- Dagron, Tristan, « Silènes et statues platoniciennes, à propos du Prologue du *Gargantua* », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXIII, 1998, p. 79-90.
- Dauvois, Nathalie, « Le Bacchus du *Cinquesme livre*, ou la logique de la description », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXIII, 1998, p. 405-413.
- Dauzat, Albert, *La géographie linguistique*, Paris, Flammarion, 1922.
- *Essais de méthodologie linguistique dans le domaine des langues et des patois romans*, Paris, Champion, 1906.
- *Les Patois*, Paris, Delagrave, 1927.
- Davis, Natalie Zemon, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au seizième siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.
- Debus, Alien G., « Chemistry and the quest for a material spirit of life in the seventeenth century », in *Spiritus, IV colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo*, Rome, Ateneo, 1984, p. 245-263.
- Defaux, Gérard, « A propos des paroles gelées et dégelées (*Quart livre* 55-56) : plus haut sens ou lectures plurielles? », in *Rabelais's incomparable book : essays on his art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 155-177.
- *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
- « Vers une définition de l'herméneutique rabelaisienne : Pantagruel, l'esprit, la lettre et les paroles gelées », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 327-338.
- « Parole et écriture dans les *Essais* de Montaigne », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, Paris, Armand Colin, 1990, p. 859-882.
- Delatte, Lois, « Notes sur *spiritus* », in *Spiritus, IV colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo*, Rome, Ateneo, 1984, 55-62.
- Demaizière, Colette, *La grammaire française au XVI siècle : les grammairiens picards*, Paris, Didier, 1983.
- Demerson, Guy, « Le plurilinguisme chez Rabelais », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, VII, n. 14, 1981, p. 3-19.
- « Rabelais et l'analogie », *Etudes Rabelaisiennes*, XIV, Genève, Droz, 1977, p. 23-42.
- *Humanisme et Facétie. Quinze études sur Rabelais*, Caen, Paradigme, 1994.
- Demonet, Marie-Luce, *Corps humain et langage dans les Essais de Montaigne*, thèse du III cycle, Tours, 1975.

- « Question douteuse : le langage II », *BSAM*, 17-18, 1984, p. 17-37.
- « La logique de la métaphore (*Essais*, III, 1) », in *Rhétorique de Montaigne. Actes du colloque de la société des amis de Montaigne (Paris, 14-15 décembre 1984)*, Paris, Champion, 1985, p. 141-154.
- *Michel de Montaigne : Les Essais*, Paris, PUF, 1985.
- « Du désir de nommer, ou le rôle du corps dans la première nomination, et la place de la conception épicurienne du langage au XVI^e siècle », in *Le corps à la Renaissance. Actes du XXX^e colloque de Tours 1987*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 253-265.
- *Les Voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance (1480- 1580)*, Paris, Champion, 1992.
- « Le nom de Bacbuc », *Réforme Humanisme Renaissance*, n. 34, Juin, 1992, p. 41-66.
- « L'anaphore chez Montaigne », in *La Répétition, actes du colloque de l'Université Blaise Pascal, 1992*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université de Clermont-Ferrand, 1994, p. 85-94.
- « Des mots voyageurs. Etudes de la polysémie dans les *Essais* », in *Montaigne. Voyage et écriture*, Paris, Champion, 1995, 191-208.
- *A plaisir : sémiotique et scepticisme de Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2002.
- Desrosiers-Bonin, Diane, *Rabelais et l'humanisme civil, Etudes Rabelaisiennes*, XXVII, 1992.
- Diane, Alioune, « Rabelais et Montaigne », in *Montaigne. Penseur et philosophe, (1588-1988)*, Paris, Champion, 1990, p. 101-112.
- Dickson, Colin, « L'invitation de Montaigne au banquet de la vie : *De L'Expérience* », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 501-509.
- Dresden, S., « Erasme, Rabelais et la *festivitas* humaniste », in *Colloquia Erasmiana Turonensia*, XII^e stage international d'études humanistes, Tours, 1969, I vol., Paris, Vrin, 1972, p. 463-478.
- Dubois, Claude-Gilbert, « Imaginaire et prospective au XVI^e siècle : formalisme scientifique et réalisme imaginaire », in *Mots et règles, jeux et délires : études sur l'imaginaire au XVI^e siècle*, Caen, Paradigme, 1992, p. 19-26.
- « Grottesque formel, grottesque verbal : autour de Rabelais » in *Studi francesi*, n. 120, 1996, p. 491-500.
- Duval, Edwin M., « Interpretation and the *doctrine absconce* », *Etudes Rabelaisiennes*, XVIII, Genève, Droz, 1985, p. 1-18.

- « La messe, la cène, le voyage sans fin du *Quart Livre* », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 137-142.
- *The Design of Rabelais's « Pantagruel »*, New Haven, Yale University Press, 1991.
- Eleine, Katharine, « The moral force of Montaigne's proverbs », *Proverbium*, n. 3, 1965, p. 33-45.
- Faini, Marco, « Vite parallele : François Rabelais e Teofilo Folengo nella cultura del Cinquecento », *Annali Queriniani*, II, 2001, p. 121-166.
- Ferroni, Giulio, « Le pecore e la tempesta : qualche appunto su Folengo e Rabelais », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXVII, Genève, Droz, 1999, p. 51-59.
- Festugière, André-Jean, *Etudes de religion grecque et hellénistique*, Limoges, Librairie Philosophique, 1972.
- Feytaud, Jacques de, « Sillage de Rabelais », *BSAM*, n. 5, 1973, p. 111-119.
- Firpo, Luigi, *Gastronomia del Rinascimento*, Torino, UTET, 1974.
- Fragonard, Marie-Madeleine, Kotler, Eliane, *Introduction à la langue du XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1974.
- Fraisse, Simone, *L'Influence de Lucrèce en France au XVI^e siècle*, Paris, Nizet, 1962.
- Friedrich, Hugo, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968.
- Fumaroli, Marc, « Michel de Montaigne et l'éloquence du for intérieur », in *Rhétorique de Montaigne. Actes du colloque de la société des amis de Montaigne (Paris, 14-15 décembre 1984)*, Paris, Champion, 1985, p. 27-46.
- Fusil, C.-A., « Rabelais et Lucrèce », *Revue du seizième siècle*, XII, 1924, p. 157-161.
- Gaignebet, Claude, *Le Carnaval : essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.
- *A plus hault sens : l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
- Gambino, Ulrika Susanna, *Savoir de la nature et poésie des choses : Lucrèce et Epicure à la Renaissance italienne*, Paris, Champion, 2004.
- Garavini, Fausta, « La formula di Montaigne », *Paragone*, XVIII, n. 210, 1967, p. 14-45.
- « L'Allongeaïl des *Essais* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988, p. 908-922.
- *Monstres et Chimères. Montaigne, le texte et le fantasme*, trad. I. Picon, Paris, Champion, 1993.
- « Au carrefour des langues », in *Itinéraires à Montaigne : jeux de texte*, Paris, Champion, 1995.
- Genre, André, « Le vin dans *Gargantua* », *Etudes Rabelaisiennes. Actes du colloque international de Tours*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 175-183.

- Giordani, Françoise, *Proverbes et locutions verbales dans l'œuvre de Rabelais*, Doctorat d'Etat, Lille III, 1998.
- Glauser, Alfred, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1966.
- Goggi Carotti, Laura, « La rielaborazione degli episodi della Domus Phantasiae e della Zucca (Baldus, XXV) », in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 186-208.
- Goffis, Cesare Federico, « La contestazione religiosa e linguistica nei testi folenghiani », in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 84-129.
- Gontier, Thierry, « L'essai et l'expérience. Le scepticisme montaignien par-delà le fidéisme », in *L'écriture du scepticisme chez Montaigne*, Genève, Droz, 2004, p. 223-238.
- Gray, Floyd, *Le style de Montaigne*, Paris, Nizet, 1958.
- « Ambiguity and Point of View in the Prologue to *Gargantua* », in *Rabelais*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 397-410.
- *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974.
- « Pragmatisme et naturalisme dans l'*Apologie de Raymond Sebond* », in *Textes et intertextes : Etudes sur le XVI^e siècle pour Alfred Glauser*, Paris, Nizet, 1979, p. 79-92.
- *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994.
- Greene, Thomas M., « The Hair of the Dog that Bit You : Rabelais's Thirst », in *Rabelais's incomparable book : essays on his art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 181-194.
- Greimas, Algirdas Julien, « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de Lexicologie*, n. 2, 1960, p. 47-61.
- *Du Sens*, Paris, Seuil, 1992.
- Griffin, Robert, « The French Renaissance commonplace and literary context : an example », *Neophilologus*, 54, n. 3, 1970, p. 258-261.
- Grimaud, Henri, « Projet de généalogie de la famille Rabelais », *Etudes Rabelaisiennes*, I, Genève, Droz, 1903, p. 66-68.
- « Notes sur quelques héros secondaires du *Gargantua* », *Etudes Rabelaisiennes*, II, Genève, Droz, 1904, p. 44-45.
- « Topographie rabelaisienne (Touraine) », *Etudes Rabelaisiennes*, V, Genève, Droz, 1907, p. 57-83.
- « Les fouaciers de Léné », *Etudes Rabelaisiennes*, X, Genève, Droz, 1912, p. 72-74.
- Guerrier, Olivier, *Quand « les poètes feignent » : « fantaisie » et fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2002.

- Guiraud, Pierre, *Les jeux de mots*, Paris, PUF, 1976.
- *Patois et dialectes français*, Paris, PUF, 1978.
- *Le langage du corps*, Paris, PUF, 1980.
- Guitton, Jean, « Le mythe des paroles gelées (Rabelais, *Quart Livre*, LV-LVI) », in *Rabelais*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 71-87.
- Haddad, Gérard, *Manger le livre. Rites alimentaires et la fonction paternelle*, Paris, Hachette, 1998.
- Hallyn, Fernand, « Le paradoxe de la souveraineté », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 339-346.
- Hansen, Michel, « Viandes et nourriture dans le *Gargantua* ou les métamorphoses du banquet », *RER*, n. 26, 1988, p. 5-22.
- *Metaphor and analogy in the sciences*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2000.
- Höfler, Manfred, *Variétés géographiques du français : matériaux pour le vocabulaire de l'art culinaire*, Paris, CNRS, 1997.
- Huchon, Mireille, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981.
- « Rabelais et les genres d'écrire », in *Rabelais's incomparable book : essays on his art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 226-247.
- *Le Français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1988.
- *Histoire de la langue française*, Paris, Librairie générale française, 2002.
- « Libertés bachiques chez Rabelais », in *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse, Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1997, p. 123-132.
- Huguet, Edmond, *L'évolution du sens des mots depuis le XVI^e siècle*, Genève, Droz, rééd. 1967.
- Huon, Antoinette, « *Le roy Saint Panigon* dans l'imagerie populaire du XVI^e siècle », in *François Rabelais : ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort (1553-1953)*, Genève, Droz, 1953, p. 210-225.
- Jacobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1970.
- Jagueneau, Liliane, « Polymorphisme et variation lexicale chez Rabelais : examen de couples de formes », in *Les grands jours de Rabelais en Poitou. Actes du colloque international de Poitiers, 30 août-1 septembre 2001*, Genève, Droz, 2006, p. 287-298.
- Jeanneret, Michel, « Rabelais et Montaigne : l'écriture comme parole », *L'Esprit créateur*, n. 4, 1976, p. 78-94.
- « Alimentation, digestion, réflexion dans Rabelais », *Studi Francesi*, n. 27, 1983.

- « Ma patrie est une citrouille », *Etudes de Lettres*, n. 2, 1984, 25-44.
- « *Gargantua* 4-24 : l'uniforme et le discontinu », in *Rabelais's incomparable book : essays on his art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 87-101.
- *Des mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.
- « Parler en mangeant. Rabelais et la tradition symposiaque », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 275-281.
- « Je parle au papier », *Europe*, n. 729-730, 1990, p. 15-25.
- *Le défi des sigles : Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
- Jolles, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- Kinser, Samuel, *Rabelais' Carnival. Text, Context, Metatext*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Kittey, Jeffrey S., « From telling to talking », *Etudes Rabelaisiennes*, XIV, Genève, Droz, 1977, p. 109-218.
- Knee, Philip, *La parole incertaine : Montaigne en dialogue*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.
- Konstantinovitch, I., *Montaigne et Plutarque*, Genève, Droz, 1989.
- Krailshemer, Alban, « The Andouilles of the *Quart Livre* », in *Français Rabelais : ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Droz, 1953, p. 226-232.
- La Charité, Raymond C., « Rabelais and the Silenic Text : the Prologue to *Gargantua* », in *Rabelais's incomparable book : essays on his art*, Lexington, French Forum, 1986, p.72-86.
- « Originality and the Alimentary Design in *Pantagruel* », in *Writing the Renaissance : essays on sixteenth century French literature in honor of Floyd Gray*, Lexington, French Forum, 1992, p. 19-28.
- Lafond, Jean, « Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^e et XVII^e siècles », in *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu : XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Vrin, 1984, 101-120.
- « Le Prologue de *Gargantua* et le dire hyperbolique », in *Langage et vérité*, Genève, Droz, 1993, p. 245-253.
- Lafont, Robert, « *Que le gascon y aille si le français n'y peut aller* : réflexions sur la situation linguistique et stylistique de l'œuvre de Montaigne », *Le français moderne*, XXVI, avril, 1968, p. 98-104.
- « Montaigne et l'ethnotype gascon », *BSAM*, 1968, n. 5, p. 12-16.

- *Renaissance du Sud. Essai sur la littérature occitane au temps de Henri IV*, Paris, Gallimard, 1970.
- Lange, Frédéric, *Manger ou les jeux et les creux du plat*, Paris, Seuil, 1974.
- Langer, Ullrich, *Vertu du discours, discours de la vertu : littérature et philosophie morale au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1999.
- Lanly, André, « Remarques sur des dialectalismes de Montaigne », in *De la plume de l'oie à l'ordinateur*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1986, p. 277-296.
- Lanusse, Michel, *De l'influence du dialecte gascon sur la langue française*, Grenoble, F. Allier, 1993.
- Larmat, Jean, « La vigne et le vin chez Rabelais », *Revue des Sciences Humaines*, n. 122-123, 1966, p. 179-182.
- Laurent, Marcel, *Rabelais : le monde paysan et le langage auvergnat*, Aubière, Clermont-Reproduction, 1971.
- Leake, Roy E., « Montaigne's gascon proverb again », *Neophilologus*, 52, n. 3, 1968, p. 248-255.
- Lebègue, Raymond, « Rabelais, the Last of the French Erasmians », in *Rabelais*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 136-151.
- « Rabelais et la parodie », in *Rabelais*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 152-166.
- Le comique verbal en France au XVI^e siècle, actes du colloque, organisé par l'Institut d'études romanes et le Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, avril 1975*, Varsovie, Editions de l'Université de Varsovie, 1981.
- Lefranc, Abel, « Picrochole et Gaucher de Sainte-Marthe », *Etudes Rabelaisiennes*, III, Genève, Droz, 1905, p. 241-275.
- « Cours professé au collège de France en décembre 1904 », *Etudes Rabelaisiennes*, III, Genève, Droz, 1905, p. 45-64.
- « Le vin chez Rabelais », *Revue du seizième siècle*, XI, 1924, p. 59-78.
- *Rabelais : études sur Gargantua, Pantagruel, Tiers livre*, Paris, A. Michel, 1953.
- Le français préclassique*, vol. 8, Paris, Champion, 2004.
- Lemeland, Charles A., « La bouche et l'estomac des géants », *Romance Notes*, XVI, n. 1, 1974, p. 183-189.
- Le vin des historiens, Actes du Ier Symposium « Vin et histoire »*, Château de Suze la Rousse, Université du vin, 1990.
- Les dialectes romans de France à la lumière des atlas régionaux*, Paris, CNRS, 1973.

Les grands jours de Rabelais en Poitou. Actes du colloque international de Poitiers, 30 août-1 septembre 2001, Genève, Droz, 2006.

Les rapports entre les langues au XVI^e siècle, Actes du colloque de Sommières, 1981, Réforme, Humanisme, Renaissance, n. 15, 1982.

Lewis, John, « Notions changeantes de Dionysos chez Rabelais », in *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse, Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1997, p. 145-152.

Litsardaki, Maria, « Spiritualité-corporalité chez Montaigne », *BSAM*, n. 39-40, 2005, p. 53-66.

Loiseau, Arthur, « Rapports de la langue de Rabelais avec les patois de la Touraine et de l'Anjou », *Mémoires de la société académique de Maine-et-Loire*, XXI, 1867, p. 70-89.

Lodge, R. Anthony, *Le français*, Paris, Fayard, 1997.

Losse, Deborah N., « Sampling the book : beginning metaphors and their poetic function », *Neopilologus*, n. 124, 1990, p. 192-201.

Loux, F. Et Richard, Ph., *Sagesse du corps : la santé et la maladie dans les proverbes français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978.

Luzio, Alessandro, « Le note marginali della *Toscolana*. Imitazioni folenghiani del Rabelais », in *Studi Folenghiani*, Firenze, Sansoni, 1899, p. 11-52.

— « La digressione autobiografica della *Cipadense* », in *Studi Folenghiani*, Firenze, Sansoni, 1899, p. 53-67.

Mabilleau, Eric, *Du vin dans l'œuvre de François Rabelais : bienfaits, abus et prolongements actuels depuis la fin du « French Paradox »*, thèse de doctorat en pharmacie, Université de Tours François Rabelais, 2001.

Magnien, Michel, « Un écho de la querelle cicéronienne à la fin du XVI^e siècle : éloquence et imitation dans les *Essais* », in *Rhétorique de Montaigne. Actes du colloque de la société des Amis de Montaigne (Paris, 14-15 décembre 1984)*, Paris, Champion, 1985, p. 85-98.

Mallery Masters, George, « The Hermetic and Platonic Tradition in Rabelais's *Dive Bouteille* », in *Rabelais*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 446-472.

Mann-Phililips, M., « Erasme et Montaigne », in *Colloquia Erasmiana Turonensia*, XII^e stage international d'études humanistes, Tours, 1969, I vol., Paris, Vrin, 1972, p. 479-501.

Margolin, Jean-Claude, « Pour une sémiologie historique des nourritures », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 257-286.

- Marichal, Robert, « L'attitude de Rabelais devant le néoplatonisme et l'italianisme », in *François Rabelais : ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort (1553-1953)*, Genève, Droz, 1953, p. 181-209.
- « *Quart livre, Commentaires* », *Etudes Rabelaisiennes*, V, Genève, Droz, 1968, p. 100-142.
- Marrache-Gouraud, Myriam, *Panurge ou la parole singulière*, « *Etudes Rabelaisiennes* », XLI, Genève, Droz, 2003.
- Marin, Louis, « Les corps utopiques rabelaisiens », *Littérature*, VI, n. 21, 1976, p. 35-51.
- *La parole mangée*, Paris, Méridens-Klincksieck, 1986.
- Masson, A., « Des pois au lard *cum commento* », *Lectures*, n. 2, septembre, 1979, p. 11-24.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, « Bisexualité et animalité fabuleuse », in *Corps écrit*, n. 6, Paris, PUF, 1983, p. 159-169.
- *Montaigne, l'écriture de l'essai*, Paris, PUF, 1988.
- « Discours sur le corps, discours du corps dans le troisième livre des *Essais* », in *Le Parcours des Essais. Montaigne 1588-1988, colloque international, Duke University, Université de la Caroline du Nord-Chapel Hill, 7-9 avril 1988*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 125-134.
- Mayer, Gilbert, « Les images dans Montaigne, d'après le chapitre de l'*Institution des enfants* », in *Mélanges de philosophie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1940, p. 110-118.
- Mc Mahon, Elise-Noël, « *Gargantua, Pantagruel*, and Renaissance Cooking Tracts : Texts for Consumption », *Neophilologus*, n. 76, 1992, p.186-197.
- Ménager, Daniel, « Les citations de Lucrèce chez Montaigne », in *Montaigne in Cambridge, proceedings of the Cambridge Montaigne Colloquium, 7-9 april 1988*, Cambridge, Burlington Press, 1989, p. 25-38.
- Méniel, Bruno, « La notion de *parler* chez Montaigne », *BSAM*, n. 41-42, 2006, p. 119-130.
- Meschonnic, Henri, « Les proverbes, actes de discours », in *Rhétorique du proverbe*, numéro spécial de la *Revue des sciences humaines*, n. 163, 1973, p. 419-430.
- *Pour la poétique*, V, Paris, Gallimard, 1978.
- *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- Métivier, Francis, « L'idée de beuverie chez Rabelais. Une éthique de la table », *Bulletin de l'association des amis de Rabelais et de Devinière*, n. 4, 1995, p. 213-222.
- Micha, Alexandre, « Art et nature dans les *Essais* », *BSAM*, n. 19, 1956, p. 50-55.
- Millardet, *Linguistique et dialectologie romanes*, Genève, Slatkine Reprints, rééd. 1977.

- Milner, George B., « De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxonomie sémantique », *Homme : revue française anthropologique*, IX, n. 3, 1968, p. 49-70.
- Moreau, François, *Les Images dans l'oeuvre de Rabelais*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.
- Mosele, Elio, « Rabelais e Folengo fra tradizione popolare e cultura umanistica. Due scritte a confronto », *Studi di letteratura francese*, XIX, 1992, p. 331-348.
- Muchembled, Robert, *Culture populaire et culture des élites*, Paris, Flammarion, 1978.
- Nakam, Géralde, « Langage de l'esprit, langage du corps dans les derniers essais », *Cahiers Textuel*, n. 34/44, 2, 1986.
- « Le corps dans les *Essais*. Etude de nu », *BSAM*, n. 7-8, 1987, p. 30-46.
- *Montaigne : la manière et la matière*, Paris, Klincksieck, 1991.
- Nègre, Ernest, « Concordances entre gascon et languedocien », in *Les dialectes romans de France à la lumière des atlas régionaux*, Paris, CNRS, 1973, p. 237-248.
- Neumann, Sven-Goesta, *Recherches sur le français des XV^e et XVI^e siècles et sur la codification par les théoriciens de l'époque*, Copenhague, Munksgaard, 1959.
- Nicolaï, Alexandre, « Montaigne et les plaisirs de la table », *BSAM*, 18, 1956, p. 11-25.
- Nilles, Camilla J., « Reading the *Ancien prologue* », *Etudes Rabelaisiennes*, XXIX, Genève, Droz, 1993, p. 127-137.
- Nykrog, Per, « Thélème, Panurge et la dive bouteille », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXV, Paris, Armand Colin, 1965, p. 385-397.
- Nietzsche, Friedrich, *Considérations intempestives*, Paris, Aubiers Editions Montaigne, 1966.
- O'Brien, John, « At Montaigne's table », *French Studies*, n. 54, 2000, p. 1-16.
- Ollier, Marie-Louise, « Le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », in *Rhétorique du proverbe*, numéro spécial de la « Revue des sciences humaines », n. 163, 1973, p. 329-340.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy*, Landon, Methuen, 1982.
- Paisse, Jean-Marie, « Montaigne et la pédagogie », *BSAM*, n. 22-23, 1970, p. 7-15.
- Pala, Lucio, « Polemiche anti-popolari nella cultura libertina francese », *Trimestre*, n. juillet-décembre, 1983, p. 119-155.
- Paratore, Ettore, « Il maccheroneo folenghiano », in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Paris, Jean, *Rabelais au futur*, Paris, Seuil, 1970.

Pélicier, Yves, « Typologie des nourritures à la Renaissance », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 15-20.

Poirier, A.D., « La langue de Rabelais dans ses rapports avec le Bas-Poitou », *Le Français Moderne*, n. 2-3, Avril-Juillet, 1944, p. 109-171.

Porteau, Paul, *Montaigne et la vie pédagogique de son temps*, Paris, Droz, 1935.

Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982.

Pouchelle-Peter, Marie-Christine, « Une parole médicale prise dans l'imaginaire : alimentation et digestion chez un maître-chirurgien du XIV^e siècle », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 179-192.

Pouilloux, Jean-Yves, *Montaigne : l'éveil de la pensée*, Paris, Champion, 1995.

— « Connois-toi toi-même : un commandement paradoxal », in *Lire les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2001, p. 91-106.

— « De la vertu morale », in *Des signes au sens : lectures du livre III des Essais*, Paris, Champion, 2003, p. 217-234.

Pozzi, Mario, « Teofilo Folengo e le resistenze alla toscanizzazione letteraria », in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 209-223.

Rat, Maurice, « Montaigne pédagogue », *BSAM*, n. 31, 1964, p. 39-43.

Ravier, X., « L'incidence maximale du fait dialectal », in *Les dialectes romans de France à la lumière des atlas régionaux*, Paris, CNRS, 1973, p. 43-58.

Regosin, Richard L., « The Ins(ides) and Outs(ides) of Reading : Plural Discourse and the Question of Interpretation in Rabelais », in *Rabelais's incomparable book : essays on his art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 59-71.

— *The Matter of my Book. Montaigne's Essais as the Book of the Self*, Berkley et Los Angeles, University of California Press, 1977.

Renaud, Michel, « En Poitou, c'est-à-dire nulle part », in *Les grands jours de Rabelais en Poitou. Actes du colloque international de Poitiers, 30 août-1 septembre 2001*, Genève, Droz, 2006, p. 415-429.

Rhétorique du proverbe, numéro spécial de la *Revue des sciences humaines*, n. 163, 1973.

Rickard, Peter, *La langue française au XVI^e siècle*, Cambridge, University Press, 1968.

- « Les *Essais* de Montaigne et le dictionnaire franco-anglais de Cotgrave : problème lexicographique », *Cahiers de Lexicologie*, n. 47, 1985, p. 121-137.
- Ricau, Osmin, « Montaigne vers nos montagnes », *Pyrénées*, n. 73, 1968, p. 18-22.
- Ricoeur, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Rigolot, François, *Les Langages de Rabelais, Etudes Rabelaisiennes*, X, Genève, Droz, 1972.
- « Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais », *Etudes Rabelaisiennes*, XIV, Genève, Droz, 1977, p. 277-286.
- *Les Métamorphoses de Montaigne*, Paris, PUF, 1988.
- « *Service divin, service du vin : l'équivoque dionysiaque* », in *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse, Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1997, p. 15-28.
- « *A plus bas sens : Frère Jean et la matière de bréviaire* », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXIII, 1998, p. 41-53.
- *L'Erreur de la Renaissance. Perspectives littéraires*, Paris, Champion, 2002.
- Rivière, Caroline, « Sens et représentations du vin au XVI^e siècle », in *Le vin dans ses oeuvres*, Talence, Cepdivin, 2004, p. 65-71, p. 231-241.
- Rivière, Daniel, « Le thème alimentaire dans le discours proverbial de la Renaissance française », in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance. Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 201-217.
- Rodis-Lewis, Geneviève, *Epicure et son école*, Paris, Gallimard, 1975.
- Rollins, Yvonne B., « Montaigne et le langage », *Romanic review*, n. 4, 1973, p. 258-272.
- Rougé, J.-M., *Le folklore de la Touraine*, Tours, Arrault, 1931.
- Sainéan, Lazare, « Notes linguistiques sur Rabelais », *Etudes Rabelaisiennes*, V, Genève, Droz, 1907, p. 391-412.
- *Le vocabulaire de Rabelais*, Paris, Champion, 1908.
- « Rabelaisiana », *Etudes Rabelaisiennes*, VII, Genève, Droz, 1909, p. 453-467.
- « Rabelaisiana », *Etudes Rabelaisiennes*, VIII, Genève, Droz, 1910, p. 134-172.
- « Rabelaisiana », *Etudes Rabelaisiennes*, X, Genève, Droz, 1912, p. 451-480.
- *Les sources de l'argot ancien*, Paris, Champion, 1912, 2 vol.
- « Qu'est-ce que le jargon de Galimatias » de Montaigne ? », *Revue du XVI^e siècle*, t. II, 1914, p. 363-366.
- *La langue de Rabelais*, Paris, E. de Boccard, 1922-23, 2 vol.
- *L'influence et la réputation de Rabelais*, Paris, Champion, 1930.

- Saitta, Giuseppe, « La rivendicazione d'Epicuro nell'umanesimo », in *Filosofia italiana e umanesimo*, Venezia, La nuova Italia, 1928, p. 55-82.
- Saulnier, Verdun-Lois, « Proverbe et paradoxe au XV^e et au XVI^e siècles », in *Pensée humaniste et tradition chrétienne au XV^e et au XVI^e siècles*, Paris, CNRS, 1950, p. 89-104.
- « Le silence de Rabelais et le mythe des paroles gelées », in *François Rabelais : ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort (1553-1953)*, Genève, Droz, 1953, p. 233-247.
- *Rabelais dans son enquête*, Paris, S.D.E.S., 1982-1983.
- Sayce, Richard A., « L'ordre des Essais de Montaigne », *Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance*, XVIII, Genève, Droz, 1956, p. 7-22.
- *The Essays of Montaigne*, London, Weindenfeld and Nicolson, 1972.
- « The style of Montaigne : word-pairs and word-groups », in *Literary style : a symposium*, London, Oxford University Press, 1971, p. 383-405.
- Schulze-Busacker, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français : recueil et analyse*, Paris, Champion, 1985.
- Schwartz, Jerome, *Irony and ideology in Rabelais*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Screech, Michael Andrew, *Rabelais*, Paris, Gallimard, réed. 1992.
- *Rabelais et le mariage : religion, morale et la philosophie du rire*, Genève, Droz, 1992.
- *Rabelais and the challenge of the Gospel : evangelisme, reformation, dissent*, Baden-Baden, V. Koerner, 1992.
- *Montaigne's annotated copy of Lucretius : a transcription and study of the manuscript, notes and pen-marks*, Genève, Droz, 1998.
- *Montaigne et la mélancolie*, Paris, PUF, 2002.
- Séguy, Jean, « La fonction minimale du dialecte », in *Les dialectes romans de France à la lumière des atlas régionaux*, Paris, CNRS, 1973, p. 33-42.
- Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993.
- Scalamandre, Raffaele, *Rabelais e Folengo e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1998.
- Smarje, Suzanne, *Das sprichwortliche Material in den Essais von Montaigne*, Berlin, Walter de Gruyter, 1973.
- Smith, Paul J., *Voyage et écriture. Etude sur le « Quart livre » de Rabelais*, Genève, Droz, 1987.

- « *Croquer pie (Quart livre, Ancien Prologue)* », in *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse, Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 mai 1994*, Marseille, Jeanne Laffitte, 1997, p. 97-108.
- Spillebout, Gabriel, « Le réalisme chinonais », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 69-75.
- Spiritus, IV colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo*, éd. Marta Fattori, Michele Bianchi, Rome, Ateneo, 1984.
- Spitzer, Léo, « Le prétendu réalisme de Rabelais », *Modern Philology*, n. 37, 1939, p. 139-150.
- « Rabelais et les Rabelaisants », *Studi francesi*, n. 4, 1960, p. 401-423.
- « Ancora sul prologo al « Gargantua » di Rabelais », *Studi Francesi*, n. 27, 1965, p. 423-434.
- Starobinski, Jean, « Notes sur Rabelais et le langage », *Tel Quel*, XV, 1963, p. 79-81.
- « Distance et plénitude », *Mercure de France*, Juillet, 1963, p. 400-409.
- *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- Status, Pierre, *Le réel et la joie : essai sur l'oeuvre de Montaigne*, Paris, Kimé, 1997.
- « Le désir et le corps dans le chapitre V du troisième livre des *Essais* », *BSAM*, n. 7-8, 1997, p. 21-36.
- Stone, Donald, « Montaigne and Epicurus : a lesson in originality », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 465-471.
- Supple, James J., *Arms versus letters*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- « Les images comme moyen de persuasion *Sur des vers de Virgile* », in *Rhétorique de Montaigne. Actes du colloque de la société des amis de Montaigne (Paris, 14-15 décembre 1984)*, Paris, Champion, 1985, p. 175-189.
- Taylor, Archer, *The Proverb*, Cambridge, Harvard University Press, 1931.
- Telle, Emile, V., *L'oeuvre de Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, et la querelle des femmes*, Toulouse, Imprimerie toulousaine Lion et fils, 1937.
- Tetel, Marcel, « Rabelais and Folengo », *Comparative Literature*, 15, 1963, p. 357-364.
- *Etude sur le comique de Rabelais*, Firenze, Leo S. Olschki, 1964.
- « La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais », in *Rabelais*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 344-355.
- « Rabelais et Folengo : *De Patria Diabolorum* », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988, p. 203-211.

- Thibaudet, Albert, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1963.
- Toldo, Pietro, « La fumée du rôti et la divination des signes », *Etudes Rabelaisiennes*, I, Genève, Droz, 1903, p. 13-28.
- Tonna, Giuseppe, « La cosiddetta *brescianità* del Folengo », in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 144-154.
- Tornitore, Tonino, « Interpretazioni novecentesche dell'episodio delle *paroles gelées* », *Etudes Rabelaisiennes*, XVIII, Genève, Droz, 1985, p. 179-204.
- Tournon, André, *Montaigne : la glose et l'essai*, Lyon, P. U., 1983.
- « De l'interprétation des *motz de gueule*. Notes sur les chapitres LV-LVI du Quart Livre du Pantagruel », *Hommage à François Meyer*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1983.
- « De l'éloge à l'essai : le philosophe et les grands hommes », in *Prose et prosateurs de la Renaissance*, Paris, 1988, p. 187-194.
- « *En sens agile* » : *les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995.
- « Plantant mes choux... », *BSAM*, n. 17-18, 2000, p. 89-96.
- Trinquet, Roger, *La Jeunesse de Montaigne. Ses origines familiales, son enfance et ses études*, Paris, Nizet, 1972.
- Vallet, Nicolat, « Rabelais, le livre et le vin », *Revue des langues romanes*, n. 78, 1969, p. 197-211.
- Vivier, Jack, « Rabelais et le vin », *Bulletin de l'association des amis de Rabelais et de Devinière*, n. 8, 1999, p. 485-493.
- Villey, Pierre, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, Paris, Hachette, 1933.
- Voizard, Eugène Nicolas, *Etude sur la langue de Montaigne*, Paris, Léopold Cerf, 1885.
- Weber, Henri, *La Création poétique au XVI^e siècle en France*, Paris, Nizet, 1956, 2 vol.
- « L'esthétique de Montaigne : de ses jugements littéraires à son écriture », in *Mélanges de philologie romane*, t. II, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1978, p. 779-789.
- « Eléments structurels de quelques mythes rabelaisiens », *Etudes Rabelaisiennes*, XXI, Genève, Droz, 1988.
- Weinberg, Florence M., *The Wine and the Will : Rabelais's Bacchic Christianity*, Detroit, Wayne State University Press, 1972.
- « Layers of Emblematic Prose : Rabelais' Andouilles », *Sixteenth-Century journal*, n. 26, 1995, p. 367-377.

Wilson, Hanneke, *Wine and Words in Classical Antiquity and the Middle Age*, Avon, Duckworth, 2003.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

— « L'épiphonème proverbial », in *Rhétorique du proverbe*, numéro spécial de la « Revue des sciences humaines », n. 163, 1973, p. 313-328.

— *La Lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

Index nominum

Agrippa, Cornélius, 273
Antonioli, Roland, 244, 245, 253, 266, 284, 286, 288, 289
Athénée, 248
Atkinson, James B., 71, 75
Bakhtine, Mikhaïl, 3, 16, 18, 28, 51, 52, 56, 62, 64, 175, 252, 287
Balaudé, Jean-François, 249, 328, 330
Baldinger, Kurt, 7, 33, 53, 61, 63, 64, 77, 116, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 142, 149, 166, 168, 172, 181, 203, 312, 379
Bamforth, Stephen, 268
Baraz, Michaël, 58, 89, 94, 116, 243, 274
Barberi Squarotti, Giorgio, 303, 308
Béroalde de Verville, François, 10, 61, 133, 277
Bichon, J., 54
Blum, Claude, 197
Bonnet, Pierre, 83, 84
Boudou, Bénédicte, 87
Bovelles, Charles de, 118, 147
Bowen, Barbara, 145, 304
Brahami, Frédéric, 364
Brun, Jean, 247, 248, 320
Brunot, Ferdinand, 188, 222, 227, 229
Burke, Peter, 5
Calvani, Paul, 269
Cameron, Keith C., 107
Cave, Terence, 56, 64, 253, 278, 312, 358, 362
Céard, Jean, 189, 221, 232, 235, 332
Cerquiglioni, Jacqueline et Bernard, 7
Charpentier, Françoise, 159
Chatelain, François, 260
Cicéron, 73, 74, 82, 84, 248, 278, 319, 336, 338, 339, 357, 358, 362, 365, 366, 367
Clark, Carol, 116
Clouzot, Henri, 32, 129, 145

Compagnon, Antoine, 193
Conche, Marcel, 319, 323, 327, 329, 331
Cooper, Richard, 267
Couture, Léo, 83, 216
Dauzat, Albert, 127, 176
Davis, Natalie Zemon, 5, 25, 39
Delatte, Lois, 245
Demerson, Guy, 128
Demonet, Marie-Luce, 16, 49, 110, 122, 209, 234, 322, 339, 340, 347, 363, 364, 367, 373, 374, 375, 376
Des Périers, 132, 133, 155, 158, 163, 172, 228
Desrosiers-Bonin, Diane, 265
Du Bellay, Joachim, 94, 210, 217, 267, 358
Dubois, Claude-Gilbert, 17, 307
Du Fail, Noël, 23, 29, 33, 34, 41, 61
Eleine, Katharine, 72
Erasme, 34, 56, 57, 251, 338, 339, 351, 358, 362, 365, 369, 372
Estienne, Henri, 19, 25, 67, 87, 111, 132, 133, 136, 173, 198, 204, 304
Faini, Marco, 295
Ferroni, Giulio, 295
Ficin, Marsile, 273, 274
Fraisie, Simone, 247
Friedrich, Hugo, 187, 193, 201, 229, 329, 352
Galien, 243, 245, 290
Gambino, Ulrika Susanna, 247, 248, 319
Garavini, Fausta, 188, 190, 204, 214, 226, 227, 229, 239, 243, 245, 290
Giordani, Françoise, 16, 20, 22, 23, 29, 30, 34, 36, 41, 46, 49, 51, 53, 57, 61, 63, 64, 65, 95, 96, 97, 104, 282, 313, 378
Goggi Carotti, Laura, 303
Gray, Floyd, 17, 52, 71, 90, 114, 171, 197, 198
Greimas, Algirdas Julien, 17, 117
Grimaud, Henri, 129, 135, 150, 155
Guiraud, Pierre, 175, 176, 204, 259
Haddad, Gérard, 28, 50, 55
Horace, 82, 210, 223, 257, 269, 270, 308, 352, 360

Huchon, Mireille, 10, 17, 22, 24, 32, 35, 38, 46, 47, 52, 62, 63, 64, 66, 93, 127, 135, 139, 140, 144, 148, 151, 155, 156, 158, 160, 169, 181, 201, 239, 272, 273, 277, 278, 281, 285, 287, 289, 292, 295, 384

Huon, Antoinette, 24

Jagueneau, Liliane, 133, 168

Jeanneret, Michel, 20, 44, 49, 160, 243, 244, 245, 252, 256, 262, 263, 269, 281, 296, 302, 303, 307, 313, 335, 338, 342, 376

Jolles, André, 5, 13

Joubert, Laurent, 290

Kittey, Jeffrey S., 60, 260

Lafond, Jean, 7

Lafont, Robert, 195, 201, 202, 206, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 223, 238

Lanly, André, 203, 207, 209

Lanusse, Michel, 155, 158, 188, 190, 198, 216, 217, 218, 219, 220, 226, 227, 229, 234, 235, 379

Leake, Roy E, 84

Lefranc, Abel, 32, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 148, 153, 154, 163, 166, 167, 169, 172, 295

Litsardaki, Maria, 334

Loiseau, Arthur, 134, 173, 181

Loux, F. Et Richard, Ph., 4, 16, 18, 28, 30, 36, 43, 111

Lucien de Samosate, 310

Lucrèce, 82, 224, 247, 319, 323, 383

Margolin, Jean-Claude, 58

Marichal, Robert, 180, 274, 293

Marrache-Gouraud, Myriam, 21, 39

Mc Mahon, Elise-Noël, 281

Meschonnic, Henri, 5, 13, 65, 67

Micha, Alexandre, 82

Milner, George B., 87

Moreau, François, 19, 47, 54, 62, 64

Mosele, Elio, 295, 304

Muchembled, Robert, 4, 18

Nègre, Ernest, 220

Ollier, Marie-Louise, 108, 135

Paris, Jean, 35, 36, 170

Pasquier, Etienne, 111, 187, 195, 212, 213, 214, 215, 228, 229, 362, 369
Platon, 57, 58, 75, 100, 244, 256, 272, 273, 274, 287, 291, 337, 342, 360
Plutarque, 98, 99, 195, 225, 248, 256, 258, 266, 272, 319, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 349, 360, 364
Poirier, A.D., 14, 57, 66, 135, 142, 147, 172
Quintilien, 34, 201, 253, 351, 352, 353, 357, 358, 366
Regosin, Richard L., 270
Rigolot, François, 287
Rivière, Daniel, 30, 43
Rodis-Lewis, Geneviève, 249, 319, 320, 330, 331, 339
Ronsard, Pierre de, 34, 127, 140, 173, 230
Rougé, J.-M., 6, 129, 135, 136, 138, 139, 140, 146, 156, 166, 173, 178, 180
Sainéan, Lazare, 6, 7, 8, 10, 12, 15, 24, 26, 29, 33, 36, 38, 39, 41, 48, 51, 52, 57, 63, 65, 93, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 151, 153, 155, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 176, 178, 179, 181, 182, 195, 252, 282, 283, 295, 311, 212, 378
Saitta, Giuseppe, 247
Saulnier, Verdun-Lois, 108
Sayce, Richard A., 79, 89, 114, 117
Screech, Michael Andrew, 138, 148, 293, 319
Sénèque, 82, 84, 248, 319, 320, 321, 327, 329, 345, 348, 356, 359, 360
Smith, Paul J., 105, 253
Spitzer, Léo, 53, 54, 148
Stadius, Pierre, 333
Taylor, Archer, 5
Tetel, Marcel, 26, 34
Toldo, Pietro, 104
Tory, Geoffroy, 38, 217
Tournon, André, 80, 337
Voizard, Eugène Nicolas, 188, 189, 197, 209, 210, 218, 221, 227, 233
Zumthor, Paul, 3, 34, 87, 109, 266

Index du lexique

- Acheter chat en poche, 107
- Adieu paniers, vendanges sont faictes, 12
- Aillade**, 177, (première attestation)
- Aller par escuelles, 23
- Allongeil*, 197
- Anchoy*, 176
- Appetit vient en mangeant, 66
- Averlan*, 133, (première attestation)
- Avoir bon nez, 98
- Avoir la bouche fraîche, 42
- Avoir le gosier ferré à glace, 112, estre ferré à *glaz*, 113
- Avoir les yeux plus grands que le ventre, 91
- Bachelette*, 151, (première attestation)
- Badaud*, 169, (première attestation)
- Badelory*, 169, (première attestation)
- Badelorié*, 169, (première attestation)
- Balladin*, 160
- Bandouillier*, 158
- Battre les oreilles, 111
- Baufrer*, 145, 175, (première attestation)
- Baugear*, 134
- Bavasser*, 188, (première attestation)
- Baveux qu'un pot à moustarde, 42
- Bicane*, 131, (première attestation)
- Bien fendu de gueule, 43
- Bigle*, 210
- Biscarié*, 168, (première attestation)
- Biscoter*, 167
- Boire à la Suisse, 94
- Boire à lut, 95
- Boire à tyre larigot, 6
- Boire à tout guez comme un cheval de promoteur, 7, (première attestation)
- Boire d'autant, 58
- Boire comme un templier, 64

Boire comme une éponge, 64
Boire theologalement, 36, (première attestation)
Boucha prou bouha, mas à remuda lous dits qu'em, 83
Boutargue, 176, (première attestation)
Bouzine, 136, (première attestation)
Boyer, 133
Boyre, 147, (première attestation)
Boyte, 139, (première attestation)
Bracquemar, 165
Braquemarder, 165, (première attestation)
Brenasserie, 173, (première attestation)
Brenous, 172, (première attestation)
Breusse, 181
Brode, 204
Bussart, 180
Cabirotade, 178
Cadet, 216
Cahu caha, cahin caha, 150, (première attestation)
Caillebotte, 177, (première attestation)
Callibistrys, 165, (première attestation)
Cape, 193
Capirotade, 237
Carrelure de ventre, 22
Challer, 135, (première attestation)
Chaumeny, 168, (première attestation)
C'est bien chié chanté, 63
Chacun en sa *chacunière*, 105, (première attestation)
Champis, 207
Chenin, 130, (première attestation)
Chevrette, 176
Chiasser, 173, (première attestation)
Chier dans le panier, 107, (première attestation)
Chirugien, 138, (première attestation)
Clerc jusques aux dents, 51
Coirau, 144, (première attestation)

Copieux, 132
Coscossons, 176, (première attestation)
Couvercle digne du chaudron, 57
Carbonade, 177
Crier bihore, 221
Croquelardon, 57
Cul entre deux selles, 81 entre deux scelles le cul à terre, 16
Davantau, 156, (première attestation)
Dea, 134
Debeziller, 141
Déconsoler, 229
Dégouzilla, 180, (première attestation)
De haulte fustaye, 53
De haulte gresse, 52
De la panse vient la danse, 26
Despocher, 129, (première attestation)
Deu Colas, 153, (première attestation)
Dille, 164
Distinguer la peau de la chemise, 121
Donner un coupeau d'oignon, 57
Dos au feu, le ventre à table, 36
Douzil, 163
Eloise, 208
Entommeure, 139, (première attestation)
En vostre gorge, 46, (première attestation)
Escapade, 195
Escarbilla, 227
Escarbouiller, 141, (première attestation)
Escharbotter, 146, 169, (première attestation)
Esclos, 155
Escorcher le renard, 38
Esgous, 172, (première attestation / invention)
Estre poyvré, 10, (première attestation)
Estomac pavé, 23, (première attestation)
Faillon, 153, (première attestation)

Faire de ses oeufs poules, 120
Faire d'une cerize trois morceaux, 30
Faire la beste à deux doz, 166, (première attestation)
Faire la combreselle, 166, (première attestation)
Faire trembler le lard au *charnier*, 32, (première attestation)
Fanir, 209
Farfadet, 159, (première attestation)
Faribole, 159, (première attestation)
Fat, 237, (première attestation)
Ferrer la mule, 106
Fiers, 131, (première attestation)
Fieul, 151, (première attestation)
Figues dioures, 151, (première attestation)
Fourgon se moque de la pelle, 108
Fousse, 147
Fouteau, 206
Foyrars, 130
Frandeaul, 134
Fressurade, 178, (première attestation / invention)
Fricassée, 176
Frotter son lard, (première attestation)
Gambade, 194
Gaudiveau, 160, (première attestation)
Gaudebillau, 144, (première attestation)
Goguelu, 134, 169
Goujat, 215
Gouvet, 142, (première attestation)
Graisler, 146, (première attestation)
Gratter justement où il lui cuit, 117
Graver, 142, (première attestation)
Guavasche, 169, (première attestation)
Guimau, 145, (première attestation)
Halleboter, 140, 169, (première attestation)
Hapelopin, 134
Harpade, 226

Hordous, 172, (première attestation)
Il en embrasse plus qu'il n'en peut étreindre, 77
Il ne feut oncques tel mariage, qu'est de la poyre et du fromaige, 31
Ignorer non plus que le pain, 101
Jocqueter, 167
Joursanspain, 18
Jusqu'à la chemise, 120
Landore, 134
Langue me pelle, (première attestation)
Laver les tripes, 63, (première attestation)
Lettreferits, 206, (première attestation)
Martiner, 6, (première attestation)
Manger son blé en herbe, 20
Manger son pain à la fumée du rôl, 103
Marmes. Merdigues, 150, (première attestation)
Matière de breviaire, 51
Mer dé, 172, (première attestation)
Merdous, 172, (première attestation)
Mettre en chemise, 120
Mordre, 97
Morfondement, escarbillet 203
Morfondu, 168, 235
Mort entre les dents, 113
Mots de gueule, 48
Moutarde après disner, 33, 90
Muscadeaulx, 130
N'aller que d'une fesse, 103, (première attestation)
Ne boire qu'à ses heures comme la mule du pape, 61, (première attestation)
Ne vivre que de vent, 19
Oignez vilain, il vous poindra. Poignez vilain, il vous oindra, 116
Oignonnade, 177, (première attestation)
Paguad, 181, (première attestation)
Passouer, 164
Petite pluie abat grant vent, 19
Pineaulx, 130

Pistolade, 217
Planter les choux, 79
Pois au lard, 52
Pour tout potaige, 38, 89
Poysar, 146
Prendre dengier, 138, (première attestation)
Prendre en main, 114
Punir de même pain soupe, 92
Revirade, 219
Quarroy, 129
Quecas, 136, (première attestation)
Qui boit en mangeant sa soupe, quand il est mort, il n'y voit goutte, 16, (invention)
Qu'onques puis ne *fourneasmes* nous, 34, (première attestation)
Qu'une mouche y eust beu, 65, (première attestation)
Rabbe, 152,
Rien ne chatouille, qui ne pince, 117, (première attestation / invention)
Rimer, 171
Ruer en cuisine, 23
Saint Qenet, 61
S'appiler, 190
S'affrérer, 234
Saulser son pain en la soupe de qn, (première attestation), manger son pain à la sauce d'une plus agréable imagination, 102
Savorados, 155, (première attestation)
Se dépouiller devant que de s'aller coucher, 119
Secouer les oreilles, 45, 111
Sentir la lie, 96
Se présenter en chemise, 120
Si l'épine nou pique quand nai, à pene que pique jamai, 86
Strette, 218
Substentificque moelle, 54
Surpoids, 198
Talvassier, 133
Tenir palot, 232
Tonnine, 176

Tirer au chevrotin, 7

Tirer cuisse ou aile, 99

Tourner autour du pot, 73, Circumbilivaginer au tour du pot, 41

Tribard, 135, (première attestation)

Trier sur le *volet*, 93, (première attestation)

Trihori, 160, (première attestation)

Veguade, 181, (première attestation)

Vin à une aurreille, 14

Vreniller, 173, (première attestation)

*Les termes en italique sont d'origine dialectale.

Résumé de la thèse

Le but de notre recherche était d'analyser le rapport de la langue de François Rabelais et de Michel de Montaigne avec le monde de la matière. Pour ce faire, nous avons étudié l'utilisation des énoncés gnomiques, des dialectalismes, des métaphores organiques et leur fonction dans la recherche de la consistance matérielle de la langue.

Dans la première partie nous nous sommes donné pour objet l'étude des proverbes et des expressions proverbiales. Les romans de Rabelais sont très riches d'expressions qui soulignent le fait de boire copieusement et de manger beaucoup. Rabelais ne se limite pas seulement à emprunter au patrimoine collectif de l'énoncé proverbial, mais il détourne également les expressions de leur sens habituel, en les prenant souvent au pied de la lettre. Par ailleurs, le langage proverbial offre des ressources à la composition littéraire. Plusieurs épisodes, notamment dans le *Quart livre*, sont construits autour d'un énoncé gnomique.

D'un point de vue quantitatif, le nombre des proverbes chez Rabelais dépasse largement celui que l'on trouve chez Montaigne. Cependant, les proverbes n'en demeurent pas moins véritablement présents dans son oeuvre. L'auteur exploite la densité sémantique et la brièveté formelle des énoncés gnomiques. Ce qui représente un grand intérêt, c'est surtout l'utilisation des mêmes proverbes et expressions proverbiales par Rabelais et Montaigne. Certains d'entre eux sont pour la première fois attestés chez Rabelais et sont repris par Montaigne. Notre analyse est d'une nature comparative, mais nous voulons également insister sur la différence de l'emploi proverbial, due au fait que les romans de Rabelais sont une fiction comique.

La deuxième partie de la thèse concerne l'emploi des régionalismes et leur contribution à la recherche de la consistance matérielle de la langue. La Renaissance est l'époque où le français est en voie de rénovation, et les écrivains ont une conscience aiguë des variations linguistiques. La volonté d'enrichissement du français passe par une valorisation des dialectes. C'est surtout Rabelais qui a particulièrement développé l'emploi des termes dialectaux dans son oeuvre, qui ne figurent nullement en surcharge ni à titre de simple curiosité, mais servent à restituer la couleur locale. Nous avons analysé certains cas où les régionalismes sont employés pour mettre en valeur les origines des personnages et notamment pour concrétiser le renvoi au monde paysan. Les régionalismes ont plusieurs fonctions dans l'oeuvre rabelaisienne : ils sont souvent infléchis dans un sens grivois par les personnages comme Panurge et frère Jean. La dimension métaphorique de certains mots est du cru de l'auteur et témoigne par là même de sa grande inventivité. Par ailleurs, les régionalismes contribuent à la variété des termes dans les énumérations. Rabelais s'en sert aussi pour ses jeux de mots, les régionalismes lui offrant des formes homophones et

homographes nécessaires pour le fonctionnement de l'équivoque.

Nous avons pu nous rendre compte du fait que Rabelais utilise les régionalismes comme une substance malléable, qu'il adapte aux exigences du texte. Ainsi, dans l'expérimentation verbale, il va beaucoup plus loin que Montaigne. Tandis que Rabelais exploite la dimension ludique du langage dans une œuvre de fiction, Montaigne essaie précisément d'éviter l'ambiguïté et, au moyen de termes régionaux, de définir le plus exactement possible ses idées, faisant un usage très limité des régionalismes. Nous avons essayé de comprendre s'ils ont une fonction spécifique, car les régionalismes contribuent probablement à la recherche d'un langage personnel pour se représenter. L'emploi des occitanismes, intimement liés à son existence dans le pays natal, aiderait à atteindre la consubstantialité entre l'auteur et son livre. Nous avons étudié l'emploi des vocables susceptibles d'être considérés comme des emprunts au périgourdin, le parler natal de l'auteur, et au gascon, admiré par l'auteur. Montaigne vit à l'époque où la gloire des armes gasconnes est étroitement liée à la gloire littéraire du dialecte. En effet, les emprunts au gascon sont peu nombreux, mais appartiennent pour la plupart à la langue technique militaire. Le gascon est aussi valorisé pour son expressivité. Ainsi, l'auteur recourt au gasconismes afin de gagner de la consistance sur le plan de la forme aussi bien que sur celui du contenu.

Dans la troisième partie de la thèse, nous avons d'abord considéré les influences des doctrines philosophiques, notamment celle d'Epicure, sur la vision unitaire de l'homme chez les deux auteurs et ensuite analysé l'expression de cette vision par les métaphores organiques. Pour Rabelais, nous avons étudié comment le paradigme du banquet intervient dans la structure de la communication narrative. Nous avons également effectué une analyse comparative des œuvres de Rabelais et de Folengo, car ce dernier a exercé une certaine influence sur l'auteur français.

Dans la partie consacrée à Montaigne, nous avons étudié la mise en valeur de l'interaction de l'âme et du corps dans l'exercice des plaisirs. Nous avons aussi analysé des métaphores alimentaires qui rapprochent l'ingestion du savoir de celle de la nourriture. Nous avons mis l'accent sur la réélaboration de la matière métaphorique préexistante par Montaigne, qu'il utilise afin de souligner le rôle actif de l'élève dans le processus éducatif. Nous avons traité de l'influence de la théorie de l'imitation sur l'usage des métaphores organiques et sur la conception de l'écriture comme transformation de la matière étrangère.