

## Les Blasons du *Tiers Livre* de Rabelais

Aya KAJIRO

Parmi les diverses énumérations parsemées dans toutes les œuvres de Rabelais, c'est le « blason » que l'auteur a choisi comme cadre propre à l'inventaire des choses dans le *Tiers Livre*<sup>1</sup>, centre de la série pantagrueline. On peut y trouver deux types de blasons : l'un est une paire des « blasons du couillon » situés l'un dans le chapitre XXVI et l'autre dans le chapitre XXVIII, comme apostrophes réciproques entre Panurge et Frère Jean des Entommeures ; l'autre est le « blason du fou » dans le chapitre XXXVIII, qui qualifie le fou Triboullet, représenté sous forme de deux colonnes par Pantagruel et Panurge. Ici, notre étude est principalement consacrée au blason qui constitue l'une des expressions les plus singulières des œuvres de Rabelais.

Les deux types de blasons dans le *Tiers Livre* apparaissent sous la forme d'une liste, composée d'un substantif et d'un qualificatif énoncés, en principe, par deux personnages : quelle est alors la différence entre ces blasons ? Peut-on penser que Rabelais les a repris à l'identique ? Si la seule intention de Rabelais consiste à produire un effet comique par l'énumération de mots, pourquoi employer le même procédé deux fois dans le même ouvrage ?

Dans le titre du chapitre qui nous concerne, Rabelais, à l'occasion de la réédition de 1552, met l'accent sur la forme du blason : « Comment par Pantagruel et Panurge est Triboullet blasonné ». On sait bien que le terme de « blason » possède une signification à la fois littéraire et héraldique.

---

<sup>1</sup> François Rabelais, *Le Tiers Livre*, dans l'*Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

L'étymologie du terme « blason » est controversée ainsi que son correspondant en ancien provençal *blezo*, *blizo*, qui signifie « bouclier » au XII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Certains ont rattaché ce mot à la famille de l'anglo-saxon *blase* (anglais *blaze*), du moyen haut allemand *blas* « torche enflammée » d'où dériveraient le sens de « gloire, éclat » (XIII<sup>e</sup> siècle, chez le poète valencien J. Febrer), le sens d'« armoiries rehaussées de couleurs peintes sur le bouclier » et le sens d'« armoiries gravées sur le bouclier » en passant par le latin médiéval *blazonare*, proprement « graver par le procédé du feu ». Pour un autre, *blason* est dérivé de *Blesum*, nom latin de Blois, ville réputée pour la fabrication de ses écus, ou pour un autre encore, ce mot est issu de l'allemand *blasen* qui signifie « sonner du cor » ou « souffler ». Aucune, parmi toutes ces hypothèses, ne paraît cependant l'emporter sur les autres et la question reste difficile à trancher.

D'une part, l'ensemble composé de l'écu et de ses ornements (timbre, insignes, ordres, etc.) est désigné par le nom de « blason », et les décrire se dit « blasonner ». D'autre part, le blason devient un genre poétique, qui apparaît dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Il consiste en principe dans le fait de louer ou blâmer des objets au sujet desquels les auteurs ont l'intention de faire un poème.

Thomas Sébillot a défini ce second aspect du blason dans son *Art Poétique*, publié juste après la parution du Tiers Livre:

Le blason est une perpétuelle louange ou continu vitupère de ce qu'on s'est proposé blasonner. Pour ce serviront bien à celui qui le voudra faire, tous les lieux de démonstration écrits par les rhéteurs Grecs et Latins. Je dis en l'une et en

---

<sup>2</sup> Les descriptions de l'étymologie du terme « blason » renvoient aux ouvrages suivants : *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, Le Robert, 1999, et *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, publié sous la direction de Paul Imbs, Paris, Éditions du C.N.R.S., puis Gallimard, 1971 et 1994.

l'autre partie de louange et de vitupère. Car autant bien se blasonne le laid comme le beau, et le mauvais comme le bon : témoin Marot en ses Blasons du beau et du laid Tétin : et sortent les deux d'une même source, comme louanges et invectives<sup>3</sup>.

La définition de Sébillet se focalise surtout sur le blason anatomique qui représente l'apogée du genre avec les chefs-d'œuvre de Marot. En effet, le blason littéraire se spécialise en France de 1536 à 1543 comme « blason anatomique du corps féminin » juste avant de la publication du *Tiers Livre*. Cependant, si on examine précisément l'histoire du genre, il est possible de trouver des poèmes intitulés « blason » présentant certaines variations stylistiques et thématiques contrevenant à cette définition. Il convient donc de passer d'abord en revue, l'histoire et le système du blason héraldique, archétype authentique de la notion du blason, afin d'illustrer la portée du genre du « blason ».

Nous serions enclins à faire remonter les sources du blason rabelaisien principalement au genre littéraire du même nom, mais le blason constitue toujours, jusqu'à notre époque, une partie de l'héraldique qui est à la fois un code social et un système de signes.

P. Menestrier, un des héraldistes du XVII<sup>e</sup> siècle qui a fourni les sources des armoiries, explique dans *La Nouvelle methode raisonnée du blason* que le blason est « l'Art d'expliquer en termes propres toutes sortes d'Armoiries », et qu'ils se portent sur les armes à la guerre, et dans les tournois<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Thomas Sébillet, *Art poétique français*, dans les *Traitées de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique de Poche », 1990, p. 131

<sup>4</sup> Père Claude-François Menestrier, *La Nouvelle methode raisonnée du blason, pour l'apprendre d'une maniere aisée ; reduire en leçons, par demandes, & par réponses.*, Lyon, chez Louis Bruyset, 1718, p. 1-2. D'après T. Veyrin-Forrer, c'était un véritable « best-seller » constamment réédité entre 1696 et 1780. Voir Théodore Veyrin-Forrer, *Précis d'héraldique*, Paris, Larousse, 2000.

Selon Michel Pastoureau<sup>5</sup> les armoiries apparaissent en Europe occidentale dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle à des fins sociales et militaires. À cette époque, rendus méconnaissables par le capuchon de leur haubert (qui couvre tout le bas de visage) et par le nasal du casque (qui descend sur le visage et protège le nez), les chevaliers commencent peu à peu à faire peindre sur le plan de leur bouclier des figures, d'abord géométriques, animales, et végétales, comme signes de reconnaissance permettant de distinguer leurs propriétaires lors des mêlées des tournois et des batailles. Dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, elles sont peintes en couleur, et quelques conventions simples apparaissent, les professionnels de la guerre et des tournois sont nés : les hérauts d'armes.

À l'origine, la fonction du héraut était celle de messenger attaché au service d'un prince ou d'un seigneur : il portait les messages, déclarait la guerre, et annonçait les tournois. À ce titre, il lui était accordé un certain privilège lors des batailles : il n'était pas armé et n'était pas fait prisonnier dans la mesure où sa participation aux batailles n'en déterminait en rien l'issue. Quand il devait partir en mission, il portait « le tabard », vêtement spécial en forme de dalmatique armoriée aux couleurs de son maître grâce auquel il était reconnaissable de loin et pouvait tirer parti de sa situation privilégiée. Ils étaient choisis, à l'origine, parmi les jongleurs et les ménestrels dans des milieux modestes, avant de gagner une position plus élevée<sup>6</sup>.

Concentrant de plus en plus leurs activités autour du domaine des tournois, ils s'occupaient de leur préparation. Ils présentaient les défis, faisaient construire les lices et les tribunes et décrivaient, dans les tournois, aux spectateurs les principaux faits d'armes des participants. Pour mener à bien leur

---

<sup>5</sup> Voir Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Grands manuels Picard, 1993 et *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 2003.

<sup>6</sup> Il semble que le privilège appartenant au héraut a des caractères semblables au privilège appartenant au bouffon du cour à qui il était permis d'agir en marge des normes sociales du fait de son statut.

fonction, ils devaient avoir une connaissance parfaite des armoiries des combattants, car il s'agissait là du seul moyen de distinguer les différents chevaliers, méconnaissables en raison de leur équipement.

C'est au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle que les hérauts sont devenus de véritables spécialistes en armoiries : ils en codifiaient les règles et parcouraient l'Europe pour les recenser et les recopier dans leurs recueils, qui sont devenus les « armoriaux ». Avec ces travaux des hérauts, les règles devinrent de plus en plus strictes, et l'art héraldique atteignit sa plus grande perfection à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. C'est à cette période que les « armoriaux » sont introduits dans le domaine littéraire et mélangés avec d'autres genres.

Cela étant, le blason au sens fort du terme était l'art de décrire des armoiries sans avoir recours à l'image. Le blasonnement commence par le champ de l'écu, puis par la figure principale suivie des figures complémentaires. Il constitue une description qui ne contient pas de verbe, mais seulement des qualificatifs. En outre, avant d'être écrit ou figuré, le blason était composé d'une série de paroles, accompagnées du son de la trompe, proférées par le héraut dans les champs du tournoi au milieu de spectateurs qui constituent l'assemblée des pairs. Il constituait d'abord une connaissance orale. Les chevaliers sont présentés comme suit :

« le chevalier au cygne d'argent sur champ d'azur »

« le très gentil sire à l'échiquier d'or et de pourpre bordé d'hermine »

« Montjoye à très haut prince de France au lambel de gueules chargé de neuf châteaux d'or » etc<sup>7</sup>.

Ainsi, le héraut annonce devant le spectateur le surnom, le « hiéronyme » en termes techniques héraldiques, des chevaliers. Les chevaliers étaient présentés au tournoi par le biais de leur dénomination spécifique héraldique et n'étaient

---

<sup>7</sup> Gérard de Sorval, *Le Langage secret du blason*, Paris, Dervy, 2003, p. 53.

pas obligés d'indiquer leur identité « profane ». L'héraldique permet donc d'évoquer adéquatement l'identité symbolique<sup>8</sup>.

Par ailleurs, comme G. de Sorval le rappelle justement, cette énonciation décrit non seulement les armes de quelqu'un, mais dépeint également de façon laudative et avec exactitude une personne ou une chose, voire révèle la gloire qui s'y attache. Sous cet aspect, on pourra souligner la communauté des enjeux du blason héraldique et ceux, rhétoriques, du genre démonstratif.

Concernant le blason comme genre poétique, la définition de Thomas Sébillet, mentionnée plus haut, peut être développée à plusieurs égards. Le blason, en tant que poème<sup>9</sup>, apparaît vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et il est considéré comme un développement d'un genre médiéval, le *dit*. Les trouvères traitent avec bonheur ce petit poème, empruntant à la vie quotidienne leurs sujets. À partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, l'inspiration première de ce genre se développe sous la forme de « sermon » en vers ; de revues des catégories de la société ou des « états du monde », qui dénoncent les vices de chacun, mais elle tend à s'enraciner dans l'expérience et le point de vue particuliers du poète. Ainsi, à la

---

<sup>8</sup> En ce qui concerne la composition du blason du fou, on pourrait considérer que les phrases sont composées en principe d'une part d'un substantif qui correspond au hiéronyme du protagoniste et qui en constitue comme la métonymie, et d'une autre part d'un qualificatif qui constitue la description de ses armoiries.

<sup>9</sup> L'histoire et la caractérisation des blasons comme genre poétique doivent notamment aux ouvrages suivants : Charles Kinch, *La Poésie satirique de Clément Marot*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, Pascal Quignard, « Postface », dans *Blasons anatomiques du corps féminin, suivi des contreblasons*, Paris, Gallimard, 1982, Verdun-Louis Saulnier, *Maurice Scève*, Genève-Paris, Slatkine, t.I, 1981, Dudley Butler Wilson, « Le Blason », *Lumière de la Pléiade* (Neuvième stage international d'études humanistes, Tours, 1965), Paris, Vrin, coll. De Pétrarque à Descartes, XI, 1966, p.97-112, *Poètes du XVI<sup>e</sup> siècle*, texte établi et présenté par Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, *Dictionnaire des lettres françaises, le XVI<sup>e</sup> siècle*, publié sous la direction de Georges Grente, Paris, Fayard, 1951.

fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les *Dits des métiers* sont consacrés aux diverses professions, le *Dit de Cocagne* nous peint un pays fantastique tandis que le *Dit des Femmes* constitue un éloge du sexe faible<sup>10</sup>. Les « dits » traitent souvent de sujets moraux, religieux et didactiques, et appartiennent au genre persuasif plutôt que narratif ou épideictique.

Guillaume Alexis, moine de Lyre semble avoir été le premier à s'exercer à l'art du blason vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Dans son *Blason de Faulses Amours*, le dialogue sur l'Amour et les Femmes se déroule entre le moine et le chevalier. Guillaume Coquillart, chanoine de Reims, composa le *Blason des Armes et des Dames*, et Sicile, héraut d'armes d'Alphonse d'Aragon, écrivit trois blasons d'une mince valeur littéraire : le *Blason de toutes armes*, le *Blason des Armes* et le *Blason des Couleurs*. Ce dernier a déclenché les railleries de Rabelais dans le chapitre IX de *Gargantua*, dans lequel il se demande si on doit admirer son « outrecuidance » ou sa « besterie » et proteste contre le fait de voir en toute apparence une signification, une correspondance avec des mystères moraux et théologiques. De la même façon, Pierre Gringore composa le *Blason de Pratique*, le *Blason des Hérétiques*, les *Blasons de la Guerre et de la Paix*. Si dans de nombreuses œuvres précédentes des rhétoriciens le blason était un éloge, chez Gringore, en revanche, le blason devient surtout satirique. Les *Folles Entreprises* (1505) qui contiennent le *Blason de Pratique*<sup>11</sup>, constituent une sorte d'encyclopédie de la folie, qui rejoint, semble-t-il, *la Nef des fous* de Brant ainsi que l'*Éloge de la folie* d'Erasmus. On trouve ce genre poétique comme pur exercice de rhétorique, chez des Grands Rhétoriciens comme Jean Lemaire des Belges qui a composé un blason satirique sur les armes des Vénitiens. Malgré l'existence de ces quelques écrivains, le niveau de

---

<sup>10</sup> Paul Zumthor qualifie ce genre par opposition au chant de « texte uniquement ou principalement lyrique transmis par la voix sans soutien ni accompagnement mélodique ». Voir Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Seuil, 1972, p. 406.

<sup>11</sup> Pierre Gringore, *Œuvres*, éd. d'Héricault et A. de Montaiglon, vol. I, p. 48.

l'ensemble devait être assez médiocre avant que la composition du *Beau* et du *Laid Tetin* de Clément Marot ne fasse office de modèle.

Parmi les divers types de blason, le blason anatomique du corps féminin apparaît comme l'archétype du blason poétique qui se caractérise par la description érotique des parties du corps féminin. Sous l'influence des strambottistes<sup>12</sup> italiens, surtout Olympe de Sassoferato, remarqué par les peintures lestes de ses maîtresses, Clément Marot composa le *Blason du Beau Tetin* pendant l'automne ou au début de l'hiver 1535-1536. Marot décrit de beau tétin comme suit :

**Du beau tetin.**

TETIN refaict, plus blanc qu'un oeuf,  
Tetin de satin blanc tout neuf,  
Tetin qui fais honte à la rose,  
Tetin plus beau que nulle chose,  
Tetin dur, non pas Tetin, voyre,  
Mais petite boule d'ivoire, [...]   
Au milieu duquel est assise  
Une fraise, ou une cerise,  
Que nul ne veoit, ne touche aussi,  
Mais ie gaige qu'il est ainsi : <sup>13</sup>

Une fois envoyé à la cour de François I, ce poème provoqua entre les poètes contemporains un mouvement enthousiaste d'imitations. Antoine Héroet, Victor Brodeau, Jean de Vauzelles, Maurice Scève, Lancelot de Carle, Michel d'Amboise, Guillaume Bochetel, Jacques Peletier du Mans, François Sagon, et plusieurs poètes moins connus, se mirent à décrire diverses parties du corps

---

<sup>12</sup> Le *strambotte* est une courte pièce de huit vers sur deux rimes quatre fois alternées.

<sup>13</sup> Clément Marot, *Œuvres*, édition Georges Guiffrey, avec des commentaires et des notes par Jean Plattard, Genève, Slatkine, 1969, t. IV, p. 99-101.

féminin telle que des cheveux, un œil, une larme, des dents, un soupir, un nombril, un cul, etc<sup>14</sup>. Après le succès du *Beau Tetin*, Marot composa le contre-blason du *Laid Tetin* en 1536.

**Du laid tetin.**

TETIN qui n'as rien que la peau,  
Tetin flac, tetin de drappeau,  
Grand tetine, longue tetasse,  
Tetin, doy ie dire bezasse :  
Tetin au grand villain bout noir  
Comme celuy d'vn entonnoir,  
Tetin qui brimballe à tous coups  
Sans estre esbranlé, ne secous,  
Bien se peult vanter qui te taste,  
D'auoir mys la main à la paste : [...]<sup>15</sup>

Ces blasons et contre-blasons marquent l'apogée du genre. Cependant, il faut rappeler que cette tentative de contre-blasons ne fut pas une grande réussite à cause de la grossièreté excessive de leurs descriptions, qualifiées de « vrai musée des horreurs ». Voilà en résumé l'itinéraire du développement du blason poétique jusqu'au blason anatomique du corps féminin.

Il convient maintenant de mentionner les deux variétés de blason poétique distinguées par V. L. Saulnier<sup>16</sup>, afin d'aborder la forme plus complexe du blason que notre auteur a forgé. V. L. Saulnier définit deux variétés à l'intérieur du genre. L'un est le « blason satirique », comme le *Blason des faulces amours*,

---

<sup>14</sup> On sait bien qu'eut lieu une compétition de blason appelé « concours de Ferrare » où Marot a collectionné, plus exactement, les blasons d'auteurs français à la cour de la duchesse Renée. A cette occasion, le *Blason du Sourcil* envoyé de Lyon par Maurice Scève, encore inconnu à cette époque, a gagné « La couronne de laurier ».

<sup>15</sup> Clément Marot, *Œuvres*, éd. cit., p. 102-104.

<sup>16</sup> V. L. Saulnier, *op. cit.*, p. 73 et suiv.

dont tout l'objet est de faire une critique, tandis que l'autre est le « blason de médaillon », comme le *Blason du Sourcil*, qui se veut une description brève d'un seul objet. D'après lui, le blason-médaille comporte trois caractéristiques fondamentales : il est épigrammatique, descriptif, et monographique. De plus il peut être encore encomiastique, caractéristique qui deviendra une spécificité secondaire du genre.

Nous suivons ici l'analyse de Saulnier qui permet, semble-t-il, d'éclairer la différence existant entre les sources d'inspiration des deux blasons dans le *Tiers Livre*. On peut en effet remarquer que Rabelais pratique au moins ces deux types de blason. La différence entre ces deux sortes de blason s'explique par leur diversité de sources. Inscrit dans la tradition de la satire latine, le blason satirique possède un caractère monographique, et il se présente aussi comme l'héritier direct du « cri » médiéval précédant directement la satire de la Renaissance. Quand au blason-médaille, en héritant de la tradition médiévale du catalogue, de la tradition décorative de la littérature emblématique, et de la tradition de l'érotisme grec, il atteint son apogée avec le blason anatomique du corps féminin.

Avant le blason du fou, Rabelais déroule une autre paire de listes de mots en faisant appel de manière évidente, mais sans le proclamer dans le titre, au blason anatomique du corps féminin ou plutôt au blason anatomique du corps masculin. Il va de soi que ce sont « les blasons du couillon » plus que celui « du fou » qui sont lié au blason anatomique. On peut remarquer certains points communs ou parodiques entre les deux blasons de Marot et ceux de Rabelais. Les blasons du couillon correspondent à la consultation avec Frère Jean des Entommeures dans les chapitres XXVI et XXVIII du *Tiers Livre*. Selon un procédé habituel à notre auteur, ils ne sont pas présentés comme genre poétique au sens propre du terme, mais comme une sorte d'échange d'apostrophes entre deux personnages<sup>17</sup>. Pour préciser cette comparaison, nous citons ici le début

---

<sup>17</sup> F. Rigolot analyse les blasons du couillon en faisant une comparaison avec la litanie,

des blasons du couillon. C'est d'abord Panurge fâché contre Her Trippa dans le chapitre précédent qui commence à adresser des flatteries à Frère Jean pour demander son secours :

Couillon mignon.	c. de renom.
c. paté	c. naté.
c. plombé.	c. laicté.
c. feutré.	c. calfaté. [...] <sup>18</sup>

La liste de Panurge continue jusqu'au cent soixante-sixième couillon. Tandis que les adjectifs de Panurge sont plutôt positifs, Frère Jean répond par cent soixante-huit couillons plutôt négatifs :

C. moisy.	
c. rouy.	c. chaumeny.
c. poitry d'eaue froyde.	c. pendillant.
c. transy.	c. appelant.
c. avallé.	c. guavasche. [...] <sup>19</sup>

D'une part, le fait que les blasons du couillon aient le sexe masculin pour objet signifie clairement leur volonté de parodier le blason du corps féminin ; d'autre part, ils correspondent à l'opposition « pro » et « contra » de blasons que certains poètes ont mise en œuvre avant et après Marot. Par ailleurs, Rabelais a réutilisé, semble-t-il, quelques adjectifs empruntés aux poèmes de

---

grande prière d'intercession sur le problème matrimonial de Panurge. Voir *Les Langages de Rabelais*, Paris, Droz, p.164 et suiv.

<sup>18</sup> *Tiers Livre*, éd. cit., p. 432. Dans l'édition de 1546, cette liste est disposée sur 3 colonnes. Voir *Le Tiers Livre*, édition critique commentée par Michael A. Screech, Genève, Droz, coll. Textes Littéraires Français, 1964, p. 187, n. 12.

<sup>19</sup> *Tiers Livre*, éd. cit., p. 439.

Marot<sup>20</sup>.

Par rapport à cette utilisation habituelle, le blason du fou, compte tenu de son sujet, s'inscrit dans la tendance satirique du genre, pour reprendre la distinction de V. L. Saulnier, en opposition avec le blason-médaille.

En ce qui concerne l'opposition entre le blason et le contre-blason que met en scène l'échange des deux interlocuteurs dans les blasons du couillon, cette distinction n'est pas valable dans le cas du chapitre XXXVIII. Certes il existe un aspect de « pro » (dans la liste de Pantagruel) et de « contra » (dans la liste de Panurge) concernant le vocabulaire de la folie chrétienne, comme le montre M. A. Screech<sup>21</sup>, mais il semble que Pantagruel et Panurge se partagent les qualificatifs laudatifs et péjoratifs. La liste de Pantagruel et celle de Panurge peuvent être considérés comme un seul blason.

Il convient également d'insister sur le décalage temporel existant entre ces deux blasons opposés. D'une part, les énonciations des blasons du couillon sont disposées séparément de part et d'autre du chapitre XXVII. Rabelais déploie d'abord la série de couillons vifs attachés à Frère Jean, ensuite celle des couillons apathiques attachés à Panurge, ce qui engendre le décalage temporel entre les énonciations des deux personnages. De l'autre, les énonciations du blason du fou se déploient toutes les deux en même temps dans un chapitre, rangées en deux colonnes. Cette coexistence des énonciations dans un seul espace souligne le caractère dialogique des échanges entre Pantagruel et Panurge, sorte de tournoi verbal du blason.

F. Rigolot qualifie ces listes à deux protagonistes d'« escrime », mais on peut aller un peu plus loin. En considérant la structure homogène de chaque

---

<sup>20</sup> « couillon mignon »(p. 432), « c. d'appetit. », « c. refait » (p. 434) (dans le *Tiers Livre*) ; « Tetin refait »(p. 99), « tetin mignon », « Tetin d'appetit » (p. 101) Clément Marot, *op. cit.* Voir, *Le Tiers Livre*, éd. cit., p. 434, n. 5.

<sup>21</sup> M. A. Screech, *Rabelais*, traduit de l'anglais par Marie-Anne de Kirsch, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1992, p. 340 et suiv.

phrase, c'est-à-dire la forme d'un « substantif » et d'un « descriptif », les deux listes peuvent être considérées comme représentant les blasonnements d'un tournoi où Pantagruel et Panurge jouent le rôle de hérauts énonçant le blason de leur maître souverain, le fou Triboulet.

L'énumération de mots est un procédé souvent employé dans les textes récités comme le monologue dramatique. Nous citerons comme exemple un extrait du *monologue des nouveaulx sotz de la joyeuse bende*, car sa forme de répétition ressemble encore plus à celle du blason rabelaisien. Le monologue, dont les 125 vers sont réutilisés et développés dans le *Monologue des joyeux sotz de la nouvelle bende*, est composé surtout de deux énumérations dont la première partie constitue « tous les sotz de la province » et la seconde partie toutes les victuailles allouées au prieur pour nourrir sa joyeuse bande. Après une salutation, une troupe de fous fait son apparition :

Sotz glorieux et sotz cornuz  
Sotz frans, sotz petits et moyens,  
Sotz villageois, sotz citoyens,  
Sotz gras, sotz maigres, sotz refaitz  
Demi-sotz et sotz tous parfaits,...

Cette répétition de mots, espèce de délire verbal qui va jusqu'à l'essoufflement, engendre selon J. C. Aubailly<sup>23</sup> un chaos sonore au moyen d'une juxtaposition de substantifs et d'adjectifs. Cependant, dans ce présent texte, seuls trente-quatre vers respectent la règle principale « un substantif et un qualificatif ». Par ailleurs, le nombre de substantifs est bien moindre (75

---

<sup>22</sup> *Recueil de poésies françaises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle — Morales, facécieuses, historiques*, réunies et annotées par M. Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1855-78, t. I.

<sup>23</sup> J. C. Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Honoré Champion, 1976, p. 71.

combinaisons d'« un substantif et un qualificatif ») que dans le texte de Rabelais.

Si le but de ce texte consiste à créer l'euphorie par le verbe en recherchant seulement la longueur et le décousu, comme le dit J. C. Aubailly, en ce qui concerne le « blason du fou », compte tenu de sa longueur énorme et sa structure plus complexe où l'énumération de Pantagruel est accompagnée de celle de Panurge, il est légitime de supposer qu'il dépasse cette simple dimension d'euphorie verbale.

Si on considère le *Tiers Livre* comme une série de récits brefs<sup>24</sup>, il convient de renvoyer au genre dramatique que l'on a évoqué plus haut. Dans son ouvrage intitulé *Folie et Rhétorique dans la Sottie*<sup>25</sup>, O. A. Dull consacre un passage au « cri » en l'analysant en fonction de la rhétorique. Son analyse méticuleuse semble précisément convenir à la lecture du blason du fou comme élément constitutif du théâtre rabelaisien.

La *captatio benevolentiae* constitue une technique rhétorique ou le locuteur qui cherche à s'attirer l'attention et la sympathie de l'auditeur ou du lecteur. D'après O. A. Dull, cette *captatio* permet d'introduire en même temps deux orientations, l'anathème et la flatterie, dans le cri de la sottie. Par le biais de la souplesse conceptuelle de la folie, on pourrait mettre en œuvre l'éloge et le blâme dans le même discours. Suivons brièvement l'analyse de Dull.

L'énumération et la parataxe provoquent la fragmentation du monde du texte

---

<sup>24</sup> On peut considérer que le *Tiers Livre* est composé d'une suite d'anecdotes accompagnées de récits secondaires. Voir Monique Léonard, « Anecdotes, exemples et récits secondaires dans le *Tiers Livre* : du procédé de style à l'émergence d'un sens », dans *Les Cahiers du centre Jacques de Laprade, III, Rabelais — Autour du Tiers Livre*, Biarritz, J&D, 1995, p. 71-91. et Françoise Joukovsky, « Les Narrés du *Tiers Livre* et du *Quart Livre* », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 209-221.

<sup>25</sup> Olga Anna Dull, *Folie et Rhétorique dans la Sottie*, Genève, Droz, 1994.

et aussi du monde hiérarchisé autour des valeurs de folie et de sagesse au sens chrétien. Dans ce monde composé de « sotz », la folie est détachée du critère du bien et du mal, de « la tâche didactique encombrante de rendre conscient de la misère de la condition humaine.<sup>26</sup> » Dans ce cas, le mot « sotz » représente comme un nom de famille, voire sa folie appartient à la fois à personne et à tout le monde<sup>27</sup>.

Par ailleurs, il convient de noter qu'avant d'analyser la *captatio* dans le cri, O. A. Dull insiste sur la position du cri comme discours-cadre dans l'ensemble du théâtre. Elle affirme que malgré le manque de « document qui témoigne d'un ordre rigoureux des spectacles médiévaux en général, l'omniprésence d'un "cri" » montre son rôle inaugural de la pièce. Lorsque Pierre Gringore écrit le *Jeu du Prince des Sotz*, il conçoit la restitution d'un archétype théâtral composé d'un cri, d'une sottie, d'une moralité et d'une farce. Dans cette perspective, on pourrait considérer le blason du fou comme l'« exorde » d'une pièce de théâtre. Comme le « cri de Paris » chez Proust analysé par Léo Spitzer<sup>28</sup> peut être considéré comme une « ouverture pour un jour de fête », l'énumération du fou, elle aussi, pourrait être considérée comme inaugurant la fête. En effet, après avoir décrit une troupe de fou, Pantagruel mentionne la fête des fous appelée les « Quirinales » à Rome, et propose d'instituer une fête en

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Cette question nous oriente vers le genre démonstratif de la rhétorique et notamment vers l'éloge paradoxal. Voir Mireille Huchon, « Notice » du *Tiers Livre*, éd. cit., p. 1347-1349, Jacques Chomarat, *Grammaire et Rhétorique chez Erasme*, Paris, Belles Lettres, coll. Les Classiques de l'Humanisme, t. II, 1981, et Anna Ogino, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, France Tosho, 1989.

<sup>28</sup> Léo Spitzer, « L'Étymologie d'un "cri de paris" » dans *Études de style*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999, .

France qu'on nommerait les « Tribouletinales »<sup>29</sup>.

Enfin, on soulignera ici que le « cri » comme appellation du genre théâtral, renvoie au « cri de héraut », expression concernant les armoiries. Or c'est bien le rôle du héraut, de celui, comme on l'a vu, « qui annonce la venue de quelqu'un ou de quelque chose ou qui en chante les louanges<sup>30</sup> », que jouent Pantagruel et Panurge. Ils prononcent en effet les paroles du fou, pour annoncer le commencement de la fête ou le tournoi du fou, en louant le fou Triboulet, leur maître. Le blason du fou fonctionne comme le cri des hérauts pour faire entrer le fou Triboulet ou éventuellement un autre fou, Bridoye, et en même temps il prend le style du cri, monologue comique qui annonce l'ouverture du théâtre de la folie. Il nous semble que Rabelais fait ici un « jeu de mot » au niveau des idées, tout à fait caractéristique de son écriture, mélange hétéroclite de différents styles.

Ainsi, nous avons observé que le chapitre XXXVIII du *Tiers Livre* contient plusieurs éléments de différents genres suggérés par le mot et la forme du « blason ». Rabelais tire profit de ses usages et ses images, les réunit, et produit un nouvel horizon du blason. En outre, son procédé de fragmentation des genres permet non seulement de libérer le lecteur du danger l'interprétation unique, mais aussi de lui livrer le plus grand choix d'interprétations possible. Les blasons du *Tiers Livre* illustrent bien la polysémie caractéristique du style de Rabelais.

---

<sup>29</sup> *Tiers Livre*, éd. cit., p. 473.

<sup>30</sup> *Trésor de la langue française*, éd. cit.