**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** - (1984)

**Heft:** 2

**Artikel:** La mélancolie de Panurge

**Autor:** Pot, Oliver

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-870776

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# LA MÉLANCOLIE DE PANURGE

A travers le décodage parallèle de scènes présentées en contiguïté dans une gravure de Martin van Heemskerck (les diverses activités des «enfants de Saturne»), nous suggérons une lecture typologique de Panurge qui non seulement rende compte ponctuellement des traits et comportements de ce personnage excentrique, et leur restitue au surplus une cohérence interne, mais mette à jour également une stratégie narrative opérant à partir des formes simples (*topos*, *exemplum*, proverbe). Le destin malheureux qui conduit paradoxalement le «mélancolique» à récuser toute solution exemplaire pour lui substituer une attitude expectative, offre en prime la problématique indispensable pour faire accéder le récit rabelaisien à un statut véritablement romanesque.

Unanime, la critique subordonne l'interprétation de l'œuvre rabelaisienne à l'existence de Panurge. Mais, paradoxalement, elle fait résider l'identité du protagoniste dans son aptitude à pervertir toute signification: «Personnage infiniment complexe... personnage à métamorphoses» (Defaux), précurseur de «Lafcadio» de par sa propension à «l'acte gratuit» (Spitzer), Panurge déroute le lecteur traditionnel de roman. «Ces remarques ne se veulent pas psychologiques», prévient Beaujour, «mais fonctionnelles. Panurge n'est pas un personnage balzacien. Dépourvu de 'caractère', il remplit une fonction variable selon les livres». Case vide dont l'auteur se réserve de jouer, point de fuite, sauvegardant la création, la «panurgie» indexe la dimension de la fiction. Rabelais «ne se soucie de lui donner une unité psychologique qui pourrait le gêner dans ses mouvements. D'unité, Panurge n'en a que dans ce mouvement constant, cette fuite, le jeu qu'il joue vis-à-vis des hommes» (Glauser). Enfin, opérateur du «change des formes», de la «pensée génératrice» (J. Paris), notre héros passe pour vérifier les postulats de la linguistique chomskienne.[1]

Faut-il dès lors renoncer à l'illusion d'un décryptage? Ou bien la perversion du sens ressort-elle encore d'un projet significatif? Certes la «vraisemblance» autorise parfois une solution de conti-

nuité: la modification du caractère entre le *Pantagruel* et le *Tiers Livre* s'expliquerait par le vieillissement notable de Panurge.[2] Pourtant, ce critère psychologique — sans doute postérieur au texte rabelaisien — est méthodologiquement inefficace.[3] Le traitement de l'espace, par exemple, en invalidant le principe de non-contradiction, déjoue la «réception» du lecteur. En vertu de quelle mystérieuse correspondance macrocosme/microcosme Alcofribas Nasier se trouve-t-il en position d'interlocuteur familier du géant un instant après avoir découvert un monde dans sa bouche (même Swift ignore de telles variations de grandeur)?[4] Souvent, les chiffrages défient toute imagination; comment un minuscule canton du Chinonais a-t-il pour «colonie» l'immensité de l'Utopie, sa population indénombrable? Le manoir tourangeau de Gargantua est séparé de *Médamothi* (la bien-nommée: *nulle part*) par trois jours de bateau alors que «six jours» sont nécessaires pour relier Thélème à Panzoust, localités distantes seulement de quelques lieues. Ni point de vue psychologique, ni perspective «monoculaire»... Ne convient-il pas alors d'attribuer le mode d'évaluation, chez Rabelais, à «un outillage mental» spécifique (L. Febvre)?

Aussi les fantaisies topologiques, les distorsions géographiques, inviteraient-elles peut-être à situer le véritable «espace» du roman dans le «langage», nommément: dans le *topos* ou *lieu commun*.[5] La situation «utopique» émane d'une «figure» de style; comme dans la *Carte du Tendre*, le jeu de mots crée la géographie. Une antithèse place l'état des Papimanes à la suite du royaume des Papefigues; une anaphore — déterminée par le caractère répétitif de la faim — dispose à intervalles échelonnés les îles de Panigon (petit pain), de Bringuenarilles (avaleur de moulins à vent), des Andouilles ou de Messer Gaster; côte à côte, Cheli (l'île de la Paix) et Chiquanoux forment un oxymoron. La géographie rabelaisienne n'est bien souvent qu'une rhétorique.

Appliquée au comportement d'un personnage, la *topique* se nommerait mieux *typologie*. Pour peu que nous résistions à la sollicitation des archétypes (Ludwig Schrader lit dans la figure de Panurge une définition du «fripon divin» selon Jung et Kérényi)[6], la théorie usuelle des tempéraments offre un avantage «narratif» évident: le tableau nosographique prend en effet force d'emblème; par anticipation il se prête à la figuration, comme en témoignent les séries populaires de gravures consacrées aux quatre idiosyncrasies traditionnelles. Choisissons la représentation du type *mélancolique* par Martin van Heemskerck.[7] Le polymor-

phisme du *saturnien* s'y trouve colloquer trois groupements: à gauche, des mendiants estropiés se précipitent sur la pitance distribuée par les moines; à droite, des malheureux — en prison, dans les fers — paraissent attentifs aux consolations ou exhortations d'un autre moine; le centre, enfin, dévoile diverses activités rustiques (labourage, battage du blé, boucherie). A priori, aucune distinction ne s'impose ici avec une scène de genre: postures empruntées à la vie quotidienne, effets pathétiques, sens de la péripétie et de la dramatisation, tout suggère un mouvement narratif, sauf que l'enchaînement logique des trois séquences apparaît mal, du moins pour une compétence moderne. C'est qu'en fait, par analogie avec les procédés des *Artes memorativae*, la taxonomie se projette volontiers, à la Renaissance, en diagrammes et schèmes: tous les déplacements dans le *Tiers Livre*, par exemple, effectuent le programme encyclopédique nécessité par le problème de Panurge; la succession des démarches suit dans l'ordre l'organigramme du savoir (l'intéressé consulte une sibylle

et un poète inspiré, ensuite un médecin, un théologien, un juriste, etc.). Imperceptiblement, par nature, l'enquête abstraite «glisse» vers la quête spatiale, comme, à plus grande échelle, le prouve l'investigation itinérante du *Quart Livre*. Le *topos*, le cliché se prêtent à la visualisation; le langage du seizième siècle inscrit ce fait dans l'étymologie: l'admirable «fresque» rhétorique sur les échanges cosmiques que trace un Panurge visionnaire n'est pour Pantagruel qu'une argumentation mise en image, un procédé «graphique» de la parole: «Me semblez bon *topiqueur* et [...] vous me usez icy de belles *graphides* et *diatyposes*» (p. 347, nous soulignons).[8]

Ainsi, la juxtaposition des «scaynètes», dans la gravure de Heemskerck, reproduirait le répartitoire des symptômes mélancoliques; la lecture du «tableau» sémiologique élabore un «circuit» narratif, le découpage des divers plans se superposant aux termes de l'énumération contenus dans le *motto* sous-jacent, chaque épisode, par ailleurs «historiant», passant «en revue» un des points de la typologie du mélancolique. Or cette scénographie du tempérament saturnien s'harmonise étrangement avec la «configuration» de Panurge: l'entrée «en scène» du personnage, dans le *Pantagruel*, évoque incontestablement le comportement des vagabonds loqueteux chez Heemskerck («pitoyablement navré en divers lieux et tant mal en ordre qu'il sembloit estre eschappé à chiens»), maigres et faméliques («estoit eximé comme un hareng soret»), empressés à quémander de la nourriture:

> Donnez-moi tout de suite une miche de pain [...] Car pour ceste heure j'ay necessité bien urgente de repaistre: dentz aiguës, ventre vuyde, gorge seiche, appétit strident, tout y est délibéré (pp. 207 sq.).

Le roman conservera tout au long à Panurge cette obsession alimentaire, cette crainte d'une pénurie; notre homme restera toujours un indigent en sursis:

> Le ventre affamé n'a poinct d'oreille. Je brame par Dieu de male rage de faim. Ne souper poinct, de par le diable. Cancre. Allons, frère Jan, desjeuner (p. 381).

La péripétie, l'incident qui domine la première rencontre avec Panurge est en fait «symptomatique»: l'image de l'affamé réalise, ou mieux «visualise» une situation organique créée par l'existence de la mélancolie et explicitement diagnostiquée par le médecin Rabelais dans le *Tiers Livre* (où se trouvait d'ailleurs notre

seconde citation): «L'appétit en l'orifice de l'estomach moyennant un peu de mélancholie aigrette, que luy est transmis de la ratelle, admonneste de enfourner viande» (p. 345). Assurément, le système des tempéraments devait justifier aux yeux du lecteur contemporain ce que nous prendrions pour une manifestation psychologique: la boulimie de Panurge. Au reste, l'étiologie peut s'inverser: dans l'*Anatomy of Melancholy*, Burton classe — infime variante — la *faim* et la *soif* parmi les causes, et non plus les effets, de la «mélancholie», le jeûne («default of nourriture») engendrant l'humeur pernicieuse.

Autre élément de la typologie, assignant cette fois leur place aux prisonniers dans la gravure de Heemskerck, le thème de la «captivité» autorise le récit des mésaventures de Panurge chez les Turcs, récit dont la contiguïté avec la scène de mendicité gagne, on l'aperçoit maintenant, sinon en logique, du moins en cohérence. Souvenir peut-être d'une époque où les fous «mélancholiques» étaient à enchaîner, «à lier»; l'incarcération, l'enchaînement — *carceres*, souligne la légende — appartiennent au répertoire traditionnel du saturnien. Prenant toujours des effets pour des causes, Burton situe dans son schéma nosographique la détention («Loss of Liberty») parmi les tribulations qui, au premier chef, occasionnent accidentellement l'atrabile. Détail intéressant ajouté par l'auteur anglais, le prédicat géographique que l'on retrouve dans le récit de Panurge, surdétermine le motif: les traitements barbares que les Turcs infligent à leurs prisonniers, ou tout bonnement des raisons climatiques, rendent la condition servile, dans cette région, extrêmement favorable au développement de l'humeur incriminée. La *Pantagruéline Prognostication* retient clairement une des deux hypothèses: l'«estat» astrologique, la situation météorologique de la *Turquie* coïncide par infortune avec «la brave entrée du soleil en *Capricornus*», signe saturnien par excellence et thème natal de Panurge, comme nous l'indiquons plus loin.

Enfin, le compartiment réservé par notre gravure aux activités campagnardes illustre une vue théorique, à savoir que le saturnien ou mélancolique est par tempérament un «terrien». Comme souvent dans les rêveries pseudo-scientifiques de cette époque, la raison d'une telle interférence n'est pas toujours évidente; mais dans le système des correspondances entre éléments et planètes, Saturne se voit attribuer la *terre*, probablement à cause de la pesanteur ou de la densité généralement considérées comme des imperfections de cet astre. Ou bien l'inférence de cette humeur à

une qualité *terrestre* ne fait qu'«imaginer» des propriétés effectives, des processus physiologiques, si l'on admet avec les médecins du temps que la sédimentation atrabilaire, les concrétions ou résidus solides provenant de l'épuration du sang possèdent une consistance, une nature *terreuse (tartrum)*. Ainsi le *Tiers Livre* économise même sur la métaphore: «La ratelle en [du sang] tire le *terrestre* et la *lie*, que vous nommez *mélancholie*» (p. 345). L'explication humorale fait déjà image; c'est de plein droit que le type du saturnien revêt l'aspect du paysan: «Rustra manu falcemque gerens Saturnius agresti Rusticus aspectus». C'est pourquoi l'épisode de la tempête, dans le *Quart Livre*, semble exploiter comiquement les injonctions du tempérament chez Panurge:

> O que trois et quatre fois heureulx sont ceux qui plantent choux. O Parces, que me fillastes-vous pour planteur de choux [...]? Car ils ont toujours en terre un pied, l'autre n'en est pas loing [...]. Ha pour manoir diéficque et seigneurial, il n'est que le plancher des vaches (p. 593).

«Estre en terre» (p. 593), occuper «la terre ferme» (p. 598), tel est le souhait «élémentaire» de Panurge: «Fuyons, guaignons terre», s'écrie-t-il à la vue du «monstrueux physetère» (p. 630). Une posture caractéristique concrétise d'ailleurs cette attraction du «bas», du «terrestre»: «Panurge [...] estoit acropy» (p. 592), «restoit de cul sus le tillac» (p. 594); la prêtresse de Bacbuc lui ordonne «s'asseoir [...] le cul à terre» (p. 881). Traduction littérale du *katêphês* des nosographes, la «dépression» psychologique — ainsi le regard baissé en direction de la terre ou l'affaissement du buste, dans la *Melencolia I* de Dürer — n'est que la forme rendue perceptible de la mécanique des humeurs, de la «gravité» de la bile noire.

Un autre comportement de Panurge s'apparente en corollaire à l'attirance pour la terre: l'*hydrophobie* du héros transcrit le jeu des sympathies et des antipathies élémentaires. En effet, une des qualités primordiales de la mélancolie — comme de la terre — réside dans la *siccité*: celle-ci résulte, selon les traités médicaux, d'un excès de concoction, ou *adustio*, dans l'élaboration du sang. L'aventure de Panurge «mys en broche» et «rousty» par le «bachat» turc pourrait bien alors expérimenter, sur le plan romanesque, ce principe de physique humorale (on retiendra le mot de la fin: «Et vive la roustisserie», p. 231). Les affinités avec le feu construisent d'autres épisodes: dans la guerre contre les Dipsodes

(notons l'étymologie: les «assoiffés»), le héros «fait *brusler* comme ames damnées» une troupe de cavaliers (p. 275). Du reste, c'est explicitement en termes d'incompatibilité humorale que frère Jan «raisonne», après la tempête, sur la phobie de son compagnon:

> Couillon mon amy [...] durant la tempeste tu as eu peur sans cause et sans raison. *Car tes destinées fatales ne sont à périr en eau*. Tu seras hault en l'air certainement pendu ou *bruslé* guaillard [...]. Seigneur, voulez-vous un bon guaban *contre la pluie* [...]? Faites escorcher Panurge et de sa peau couvrez-vous. Ne approchez pas du *feu* et ne passez pas par devant les forges des maréchaulx, de par Dieu. En un moment vous la *voirriez en cendres*; mais à la pluie exposez-vous tant que vouldrez, à la neige et à la grêle [...] jà ne serez *pourtant mouillé*. Faictes en bottes d'hyver: *jamais ne prendront eau*. Faictes en des nasses pour apprendre les jeunes gens à naiger: ilz *apprendront sans dangier*.
>
> Sa peau doncques (dist Pantagruel) seroit comme l'herbe dicte Cheveu de Venus, laquelle jamais n'est mouillée ne remoytie, *toujours est seiche, encores qu'elle feust on profond de l'eau tant que vouldrez*; pourtant est dicte Adiantos (p. 608, c'est nous qui soulignons).

Admirons avec quelle conséquence la narration explore toutes les cases du tableau, tous les syndromes. L'alternative de la pendaison envisagée par frère Jean: «tu seras ou pendu ou bruslé», concerne un autre «prognostic» inhérent à la complexion saturnienne. Probablement sous l'effet du mot inducteur contenu dans la souscription (les mélancoliques mourront «per suffocationes»), des fourches patibulaires se dressent significativement à l'horizon de la gravure de van Heemskerck. Cet indice — propre à Panurge — ne sera jamais perdu dans le cours du roman:

> Non, non, dis-je, par sainct Adauras. Car tu seras une fois pendu (p. 247).
>
> Vous, qui estez Robin mouton, serez en ceste couppe de balance, le mien mouton Robin sera en l'aultre: je guaige que [...] il vous emportera hault et court, en pareille forme que serez quelque jour suspendu et pendu (p. 555).

La typologie sature le récit dans toutes les directions. A frère Jean, qui s'en tient au modèle le plus fréquent («mon amy, n'aye jamais paour de l'eau, je t'en prie: par élément contraire sera ta vie terminée»), Panurge répond en se sauvant par une variante

(*accidentaliter humidus*, prévoient les traités à propos des qualités humorales du mélancolique): «Voire, mais les cuisiniers des diables resvent quelquefoys et errent en leur office, et mettent souvent bouillir ce qu'on destinoit pour roustir» (p. 609). Attentif à ce nouveau mode de décryptage, le lecteur interprétera ainsi nombre de péripéties, réparties, attitudes ou détails anecdotiques comme un parcours dans la série entière des symptômes. Il accordera par exemple sans difficulté à frère Jean le rôle du moine tutélaire ou sermonneur mis en évidence dans la gravure de Heemskerck: le «froc» du religieux, ou son «bragmart» possèdent aux yeux de Panurge une vertu apotropaïque:

> Il y a embusche autour. Frère Jan, es-tu là, mon amy? Tiens-toy prés de moy, je te supply. As-tu ton bragmart?
> Be, be, be bous bous... frère Jan, mon amy, mon bon père, je naye, je naye... mon pere spirituel, mon amy, c'en est faict. Vostre bragmart ne m'en sçauroit saulver (p. 594).

Invocations non sans effets. Dans la querelle avec Dindenault, le moine se transforme en ange gardien de Panurge: «mist la main à son bragmart fraischement esmoulu» (p. 553).

Une telle dépendance concorde avec la sémiologie de la *melancholia superstitiosa* et sa figuration dans l'imagerie du «saturnien»: souvent, à côté des ordres religieux qui assistent les malheureux ou les prisonniers, l'iconographie place des anachorètes en prière devant un humble ermitage, simple transposition de l'*eremitikos bios* et de l'*acidia* qui lui est associée. Dans une grande mesure, les contorsions du *superstitiosus* au frontispice de l'*Anatomy of melancholy* (agenouillement, yeux révulsés, élévation frénétique des mains) aident à imaginer certaines réactions typiques de Panurge, tels l'excès de joie manifestée à la vue des «neuf orgues chargées de moines», rencontre que le héros tient pour un présage «d'avoir toute bonne fortune pour celluy jour et aultre subséquens en long ordre», ou la promptitude à se vouer à tous les saints pendant la tempête que les «dévotes prières» des «bons pères concilipètes» n'ont su empêcher, ou encore la détermination farouche et superstitieuse à défendre «les pauvres Capucins et Minimes» attaqués par Raminagrobis (Panurge «patrocine à l'ordre des fratres mendians», p. 405).

La religiosité confine à la démonomanie, autre caractéristique de Panurge. «Démon et superstitiosité», accuse Gargantua au sujet des hésitations à «rompre les mariages illicites» bénis par des moines indélicats (p. 545). En effet, la *melancholia superstitiosa*

détermine chez les patients un intérêt pour les pratiques occultes. «Magis et sagis Saturnus praeest»: la formule justifie la présence, dans une gravure de Henry Leroy, d'une scène de sabbat. Aussi — «horrificque dévotion» selon Pantagruel — Panurge invoque-t-il volontiers les diables: «Je me donne à travers tous les diables [...] guare diables qui vouldra» (p. 480). Ses références en font un expert en diabologie: «C'est le verd du diable, comme expose Merl. Coccaius, *libro secondo de patria diabolorum*» (p. 365); elles rappellent qu'il a «estudié à l'escole de Tolède» sous «le révérend père en diable Picatrix, recteur de la faculté diabologique» (p. 411). Etablissant les responsabilités de la tempête, frère Jean insiste plaisamment sur les collusions démoniaques de son compagnon:

> Il radote (dist frère Jan), le paouvre diable. A mille et million et centaines de million de diables soyt la coqu cornard au diable. Ayde-nous icy [...]. Ce diable de fol marin est cause de tempête et il seul ne ayde à la chorme. Par Dieu [...] je vous chastieray en diable tempestatif (p. 597).

Les dons de polyglotte — Panurge en fait une démonstration saisissante dans le *Pantagruel* — tiennent en grande partie à la sorcellerie, conjuguée avec l'influence de l'atrabile: le mélancolique, selon Burton, «speaks strange langages [...] but not *sine interventu humoris*». Epistemon ne se trompe pas quand il discerne dans le «courtisan langaige lanternois» connu du seul Panurge «noms de diables errants, diables passans, diables rampans» (p. 493). On n'a jamais remarqué que le nom même d'Epistémon (science, savoir objectif) le destine à nier l'existence des démons: à plusieurs reprises en effet, l'ancien précepteur de Pantagruel démystifie les croyances diaboliques de Panurge. «La chose est illicite et défendue», proteste-t-il contre la décision de consulter la Sibylle de Panzoust, «une phitonisse et sorcière» (p. 384). A Panurge qui propose d'interroger l'oracle de Saturne: «C'est (respondit Epistémon) abus trop évident et fable trop fabuleuse. Je ne iray pas» (p. 416). Sa position est tranchée, la théurgie est morte avec le paganisme:

> Depuy la venue de celluy Roy servateur [...] ont prins fin tous oracles et toutes propheties, comme, advenente la lumière du clair soleil, disparent tous les lutins, lamies, lemures, guaroux, farfafetz et ténébrions [...]. Tous sont devenuz plus mutz que poissons (p. 415).

A cet égard, il est d'autant plus significatif que Panurge soit le seul personnage, chez Rabelais, à percevoir des démons: «Vertus Dieu, la chambre est desjà pleine de diables. Je les oy desjà soy pelaudans et entrebattants en diables [...]. Houstez-vous de là» (p. 408). Cet isolement de la subjectivité est la meilleure preuve que les hallucinations du personnage sont provoquées par la bile noire qui — comme le médecin Wier le montrera au bénéfice des sorcières — agit à la manière d'un prisme déformant. La naissance du fantasme est parfaitement décrite dans le *Tiers Livre* (notez la progression, qui, d'une sensation externe à une interprétation subjective, conduit vers une pseudo-réalité — le futur d'imminence — et enfin déclenche l'impératif de la panique):

> Les aureilles me cornent, il m'est advis que je oy Proserpine bruyante: les diables bien toust en place sortiront. O les laydes bestes. Fuyons... (p. 389).

Le dernier épisode du *Quart Livre* se conforme strictement à ce que Burton nous signale de l'obscurité comme cause — en rapport avec la mélancolie — des imaginations aberrantes: enfermé dans la cale sombre du bateau, Panurge «pensoit que le grand chat Rondilardus feust un diableteau» (p. 725). L'*Epistre* à Jean Bouchet fait une description proprement médicale de l'illusion: aux «espritz taincts de mélencolie» (la *tinctura* ou encore «encre» de mélancolie) «vray [...] apparoist ce que vray n'est et que noz sens ne croyst» (pp. 951-952): *Imaginatio de re non timenda*, gloserait Constantin l'Africain.

Les sondages effectués jusqu'à présent tendraient à nous convaincre que rien, chez Panurge, n'échappe en définitive à la réduction typologique. Confrontons par exemple le diagnostic de Pantagruel avec l'étiologie de la mélancolie chez Burton:

> Par ma foy, il n'est pauvre que *par fortune*, car je vous asseure que, à sa physionomie, Nature l'a *produict de riche et noble lignée*, mais les adventures des gens curieulx le ont *réduict en telle pénurie et indigence* (p. 207).
>
> *Poverty and want* are generally corrosives to all kind of men, especially to such as have in good and flouristing estate are *suddently distressed, nobly born*, liberally brought up, and *by some disaster* and *casualty miserably dejected* (c'est nous qui soulignons).

La «sympathie» subite de Pantagruel pour Panurge s'explique si l'on sait que le mélancolique est «aimé des gens nobles», probablement en vertu d'une complémentarité humorale des tempéra-

ments mélancolique et sanguin (l'aristocrate, en vertu de sa nature «généreuse» et sanguine, passe traditionnellement pour un «jovial»). Faut-il se convaincre encore de la prégnance du stéréotype, il suffit de mettre en parallèle la description de Panurge par Rabelais: «... il avait soixante et trois manières d'en [de l'argent] trouver toujours à son besoin [...] par façon de larrecin furtivement faict, mal faisant, pipeur, buveur, batteur de pavez, ribleur...» et celle du mélancolique par Nicolas de Cues: «... usura, fraudes, deceptiones, furta, rapinae, omnes artes quibus absque labore cum quadam calliditate deceptoria divitiae magnae quaeruntur».

Un calendrier du XV^e^ siècle achèvera de brosser le portrait de Panurge: le saturnien est voleur *(thief)*, habile *(clever)*, malveillant *(malicious)*, buveur *(in drinking does his spend his life)*. Notre héros fait-il preuve d'une cruauté cynique envers son «bachatz»: «si tu veux, je te tueray ici tout franc, en sorte que tu ne sentiras rien [...] car j'en ay tué d'aultres qui s'en sont bien trouvez»? On se souviendra qu'il est un tueur professionnel *(murderer)*. Même des détails infimes trouvent leur place dans l'inventaire du topos. L'avertissement de Panurge à frère Jean: «As tu ton bragmart? Advise qu'il ne tienne au fourreau. Tu ne le desrouilles poinct à demy», traduit mot à mot la formule: *gladium eruginosum in vagina* condensant une des mésaventures du mélancolique. La rencontre avec le «physetère» rappelle les «baleines» et autres «monstres marins» qui, selon Burton, effraient le mélancolique comme la «chapelle» dédiée aux saints pendant la «tempête» est une modernisation chrétienne de «l'autel» que, toujours selon le polygraphe anglais, le saturnien consacre dans son affolement «aux dieux marins».

Attardons-nous un instant sur l'aspect fonctionnel de la topique. Des procédures narratives originales, propres à la Renaissance, dérivent en effet de ce goût pour la «mise en scène du langage» attesté par la vogue des emblèmes: une image «historie», «narrativise» un jeu de mots; la figure devient insensiblement figuration, le trope se visualise. Tel conte de Boccace «s'approprie» une métaphore; il développe le sens propre d'un calembour, prend au mot une formule linguistique: ainsi, la comparaison du «pilon» et du «mortier» pour désigner respectivement les organes sexuels de l'homme et de la femme met en mouvement, «motive» — ce serait la fonction du *motto*, du «motif» dans l'emblème — un récit important.[9] La nature, déjà imagée, de l'aphorisme le destine tout particulièrement à l'affabulation, à l'usage pictural.

*Verba picta:* Brueghel «peint» les *Proverbes flamands* qui deviennent autant de scènes, d'historiettes.[10]

Le deuxième Prologue du *Quart Livre* ne fait pas mystère de recourir au procédé. La déconstruction du syntagme lexicalisé «crocquer pie» permet à l'auteur de satisfaire son attirance pour les récits fantaisistes, les mythes plaisants, en l'occurrence le combat des «pies» contre les «gais», «choses grandes et paradoxes vrayes, toutefois veues et avérées» (p. 731). Faire l'historique du proverbe, c'est faire une histoire, donner naissance à un récit (p. 731). Ailleurs, une dénomination «complique» (au sens cusain) une anecdote qui ne demande qu'à s'«expliquer»: une longue relation — pathétique — de la sécheresse se résume dans le nom de Pantagruel, roi des Dipsodes, «car Panta en grec [...] comme tout et gruel [...] comme altéré, veulent inférer que à l'heure de sa nativité le monde estoit tout altéré» (p. 180). Maints personnages rabelaisiens: Carpalim (la «vitesse»), Epistémon (la «science»), Xenomanes (le «pilote»), etc. voient le champ de leur fonction hypothéqué par une description étymologique (le premier, par exemple, sert uniquement de «messager»). La fin du *Tiers Livre* systématise les principes (souvent de nature rhétorique: «par antiphrase», «par similitude», «par réciproque dénomination», etc.) qui régissent les appellations de plantes: avec l'herbe «dicte polemonia comme guerroyère» s'entreprendrait à peu de frais la remémoration dramatique de «grandes et longues guerres [...] meues jadis entre certains rois de Cappadoce» (p. 503).

Il n'est donc pas étonnant que les traits caractériologiques du mélancolique suffiraient pour générer la somme des actants constitutifs de notre héros. Essayons le procédé avec le récit de la captivité chez les Turcs: s'échappant à «demy rôti», poursuivi par une meute de chiens attirés par l'odeur de la grillade, Panurge en est quitte pour «getter au mylieu d'entre eux ses lardons». «Par ce moyen me laissèrent et je les laisse ainsi se pelaudans l'un l'autre» (p. 231).

La séquence, d'un comique parfaitement absurde au premier abord, brode en fait sur la «devise» du mélancolique enregistrée dans la *Pantagruéline Prognostication*: «Les gens soulmiz à Saturne [...] ne getteront leur lard aux chiens» (p. 902). Allusion probable à la *Melancholia avaritiosa* de Panurge (et par antiphrase à sa prodigalité), l'expression réapparaîtra dans l'«éloge des dettes» du *Tiers Livre* pour désigner encore le comportement du même personnage.

> Non proprement dilapida [...] en fondations de monastère, érection de temples, bastimens de collèges et hopitaulx, ou *jectant son lard aux chiens*; mais despendit en mille banquets et festins joyeulx... (p. 334, nous soulignons).

Le manque d'unité, l'impression de «compartimentage» ressentie quelquefois par le lecteur moderne s'élucident: quelles relations logiques entretiennent des sémantèmes aussi mal assortis que *Turquie, rôtisserie, captivité, jecter son lard aux chiens* (les rationalisations de Burton ne sont souvent que des développements narratifs pour suppléer a posteriori aux lacunes du *topos*)? Aucun procès «métonymique» (Genette) n'articule entre eux ces «moments» distincts qui, chacun pour soi, renvoient «métaphoriquement» à un point isolé de l'inventaire, comme chez Heemskerck chaque «lieu» du tableau, chaque séquence correspond terme à terme, verticalement, à son segment du *motto* inférieur: *avari, fraudulenti, carceres, suffocationes*... A en juger par nos exemples, le texte narratif ne semble pas procéder, à la Renaissance, par *syntagmes*, mais bien au contraire en suivant des *paradigmes*: d'où l'abondance de ces catalogues de bibliothèque disposés en colonnes, répertoires, nomenclatures, qui interrompent, brisent fréquemment la lecture linéaire; ainsi, les multiples qualificatifs appliqués à Triboulet (à Panurge ou à frère Jean) se trouvent «déclinés» («diversement blasonnés», dit Rabelais) sous la forme de séries parallèles et synonymiques: «Fol fatal / F. de la nature / F. celeste / F. jovial / ... / F. terrien, etc.» (p. 464).

A un exemple peut toujours se substituer ou s'ajouter un autre exemple, une infinité d'exemples. Une proposition suscite par analogie une autre proposition, un cas entraîne un autre cas, en une casuistique interminable: «Il me souvient *à ce propos* [...] que au temps que j'estudiois à Poictiers...» (p. 477); «Histoire *parallèle* nous compte-t-on d'un praesvost de Montlhéry...» (p. 484); «*Exemple* manifeste est en ceulx qui [...] ainsi narre Catulle...» (p. 488); «*A propos* de souhaits médiocres [...] je vous raconteray...» (p. 526); «A cestuy *exemple*, je suis d'opinion que...» (p. 529). Nul progrès dans la narration autre qu'une continuité de similitudes, d'équivalences: «ne me *parangonnez* aussi, quoyque mirificque...», «ne me *comparez* icy celle arbre...» (p. 512); «*pareillement* est de Galien...», «vous faictes *pareillement* narré des Parthes qui...» (p. 632, nous soulignons). Esthétique de la *copia*, de la surabondance que le Prologue du *Tiers Livre* assimile à l'ivresse: «Ainsi demeure le tonneau inexpuisible. Il a source vive et vène perpétuelle [...] c'est un vray cornucopie...» (p. 328).

Car aucune nécessité intrinsèque ne règle l'économie du texte, ne contient cette profusion métaphorique; les événements se placent selon un ordre de «collocation», par emboîtement spatial, par adjonction d'emblèmes ou de «lieux». Ainsi une structure spatiale justifie, chez Montaigne, les inversions, les anachronismes:

> Mon livre est *toujours un*. Sauf qu'à mesure qu'on se met à le *renouveller* [...] je me donne loy d'y *attacher* (comme ce n'est qu'une *marqueterie mal joincte*), *quelque emblème supernumeraire* [...]. De là s'y mesle quelque *transport* de chronologie, *mes contes prenant place* selon leur *opportunité*, non toujours selon leur âge. J'ajouste, mais ne corrige pas (III, chap. IX, nous soulignons).

C'est pourquoi, entretien infini, discours jamais clos, le récit «exemplaire» postule un cadrage: chiffre «rond» (les *Cent nouvelles nouvelles*), étendue hebdomadaire *(Heptaméron)* ou tout simplement *lieu* d'élection (château, station de villégiature, table de banquet, place protocolaire des devisants). Chez Rabelais, la localisation est, semble-t-il, le meilleur facteur d'unité narrative: la plupart des chapitres du *Pantagruel* sont «calibrés» d'après les étapes du «tour de France» entrepris par le géant; l'ensemble du *Tiers Livre* inscrit son enquête dans un cercle autour de Thélème, chaque phase de l'interrogation engendrant des mouvements d'allées et venues; la quête du *Quart Livre*, enfin, copie, pour l'ordre et la dimension des chapitres, le dispositif sporadique des îles.

Mais c'est le portrait de Panurge qui démontre le mieux la nature spatiale du *topos*: le récit obtempère au parcours «descriptif». En effet, dès son entrée en scène, le héros appartient au regard: «un jour Pantagruel se pourmenant [...] rencontra un homme beau de *stature* et élégant en tous *linéamens* du corps [...]. De tant loin qu'il *le vit* [...]. *Voyez-vous* cest homme [...] sa *physionomie*» (p. 207, souligné par nous). Désormais, la narration se fait expressive, physionomique. Les protestations réitérées en langues étrangères miment le même geste quémandeur (une fois physiquement satisfait, le personnage s'éclipsera pour un temps du récit). Dans le long chapitre «Des mœurs et conditions de Panurge», l'inventaire des «habitudes» du personnage passe par l'exploration de son habit. Des «vingt et six petites bougettes» ou poches du héros sortent autant de récits à «tiroirs»:

> l'une [était pleine] d'une petit deau de plomb et d'un petit cousteau affilé comme l'éguille d'une peletier, dont il coussait les bourses
> [...]
> l'autre, de glaterons [...] qu'il gettoit sur les robbes et bonnets des bonnes gens; et souvent leur en faisoit de belles cornes; qu'ils portoient par toute la ville, aulcunes foys toute leur vie... (p. 239).

La morphologie du héros, sa conformation externe se projettent dans la forme même du texte descriptif (c'est le procédé des «anatomies», par exemple celle de Caresme-Prenant, ou des «blasons», à l'origine descriptions physiques). La liste des *items* du corps amorce autant de programmes narratifs à l'état embryonnaire, mais qui tendent aussi à s'étoffer de plus en plus: un des aspects physiques du saturnien — par exemple la «saleté» ou la «puanteur» (il existe un *Saturnus stercutius*) — pourvoit à une longue histoire (comprenant deux dialogues) à propos de la «male tache» que Panurge se délecte à imprimer sur les habits des passants (p. 241), ou au récit de la farce malodorante que, tout au long d'un chapitre, Panurge s'ingénie à jouer à une dame de Paris. Ici, le comportement du héros, ses activités propres à susciter la narration s'infèrent directement d'une disposition du corps, d'une complexion (physique et morale: par définition le topos est les deux). Voir le contour du corps, c'est prévoir le tour que prendra la narration: la longue description des fraudes et des larcins de Panurge part d'un constat physionomiste: «Panurge, vous estes malade, à ce que je voy à vostre physionomie [...] vous avez un flux de bourse» (p. 243). C'est pourquoi, la narration se confondant tout à fait avec un signalement, Panurge ne s'exprime plus à la fin de ces chapitres, dans sa controverse avec Thaumaste, que par gestes, signes, mimiques corporelles.[11]

* * *

Mais la typologie du tempérament «mélancholique» n'explique pas seulement l'existence de tel ou tel fragment narratif; elle ne se contente pas au surplus d'opérer extérieurement la jonction entre des épisodes réputés décousus, de gérer l'«isotopie» des divers «narratèmes». En même temps, elle décerne au récit sa raison intrinsèque, elle le problématise: «Matière problématique» (p. 455), la question du mariage de Panurge introduit un axe linéaire, restitue une temporalité que le fonctionnement paradig-

matique du *topos* tendait à nier. Dorénavant le récit prend un sens, s'oriente autour d'une difficulté à résoudre; une véritable intrigue se noue, un scénario remplace la simple homothétie des scènes. Vicissitudes inhérentes à la complexion mélancolique, l'échec amoureux, la frustation du désir, les obstacles rencontrés auprès des femmes dramatisent la narration: «never in favour with women or wife», prédit un calendrier de la fin du XV^e^ siècle. Les ascendances saturniennes que Herr Trippa découvre en dressant le thème astrologique de Panurge, promettent à ce dernier nombre de désillusions:

> Je trouve [...] aspects tous malings [...] comme Capricorne [...] ensemble aspect tetragone de Saturne [...] tu seras bien poyvré, homme de bien (p. 417).

La «love-melancholy» de Panurge sert, on le sait, de prétexte narratif au *Tiers Livre* et au *Quart Livre*. Mais les problèmes sexuels obsédaient déjà notre personnage dès le *Pantagruel*. Relisons comment il dépensait son argent «pour maryer les vieilles [...] bonnes femmes [...] infâmes, détestables et abbominables» (p. 245). Ou comment, rebuté par elle, il fait chevaucher par les chiens une «haulte dame de Paris» (*conciliare turpes amores*, notera Burton). L'annonce-réclame, en conclusion du premier livre, atteste déjà une conscience thématique persistante: «Là vous verrez comment Panurge fut marié, et cocqu dès le premier moy de ses nopces» (p. 311).

Questionneur impénitent qui attend de la consultation des autres une improbable révélation sur son destin, individu «problématique» au sens de Lukacs, Panurge illustre le passage d'une structure épique à un univers romanesque: à une certitude objective fondée sur un ordre théologique, oraculaire, ou un savoir établi, succède la complexité d'une pensée livrée aux aléas de la subjectivité: «Soyez vous même interprète de votre entreprise». Les *incipit* des chapitres sont éloquents: «mais premier fault que vous mêmes vous conseillez» (p. 436); «chacun doibt estre arbitre de ses propres pensées, et de soy mesmes conseil prendre» (p. 434). A cet égard, la pathologie du mélancolique réunit toutes les conditions d'une écriture romanesque: songeons à l'«irrésolution» du personnage (*perplexity*, note Burton), leit-motif de tout le *Tiers Livre*: «Comment Pantagruel faict assemblée [...] pour la perplexité de Panurge»; «Avecques eulx ensemble nous conferons de vostre perplexité» (p. 434); «Ce nous seroit grande abbrévation

de labeur si nous le oyons un peu sus cette mienne perplexité» (p. 416); «Vous voyez la perplexité de mon esprit... Pourtant sus ceste mienne perplexité d'esprit je [veux] résolution aperte» (p. 413), etc. Facilement irritable *(iracundus)* parce qu'obsédé par une idée fixe (*tenax*: «tant obstiné à ses appréhensions», p. 401), sujet à des crises d'hyponcondrie («Hypocondre de tous les diables», voilà un de ses jurons favoris), Panurge rassemble tous les signes du mélancolique dépressif (*tristes* est un des qualificatifs les plus fréquents). Les propos sans complaisance de Herr Trippa le rendent «fasché [et] tout matagrobolisé en son esprit», l'ont «perfumé de fascherie» (p. 422). Toute opposition l'indispose: «je commence entrer en fascherie» (p. 432); «je me sens un peu fasché» (p. 249); «Panurge se fascha: [...] si plus me faschés, vous serez battu» (p. 400). D'un rêve contrariant, il se «réveille en sursault, fasché, perplex et indigné» (p. 379). Chez lui, tout dessine dans le genre les contenances du mélancolique: expression plaintive («dist avec un profond soupir», p. 357), geste méditatif («filant les moustaches de sa barbe», p. 439), rêverie solitaire («Pantagruel soi retirant, [l'] apperceut par la guallerie [...] en maintien de un resveur ravassant et dodelinant de la teste», p. 461).

Les irrésolutions, les songeries incluent une position excentrique: avec la marginalité de Panurge, le fonctionnement exemplaire du texte se dérègle. Le récit se concentre désormais sur l'écart à réduire, les différences qu'il faut restituer à l'analogie:

> Epistémon [...] remonstrait à Panurge comment la voix publique estoit toute consommée en mocqueries de son desguisement, et luy conseillait prendre quelque peu de *ellebore* affin de purger cestuy *humeur en luy peccant*, et reprendre ses accoustrement *ordinaires* (p. 413, nous soulignons).

Humeur perverse, déguisement: la mélancolie et le sens de la «théâtralité» sont dans un rapport étroit, comme on sait. Panurge aime faire le «personnage» (Pantagruel qualifie son étrange costume de «prosopopée», p. 352). Il se plaît à «poser», à se donner en spectacle. Dans le *Pantagruel*, les compagnons sont priés de se tenir à «l'écart», de le regarder «desconfire six cent soixante chevaliers bien subtilement»: «Retirez-vous en la navire» (p. 274); «Retirez-vous icy un peu à *l'escart*, et joyeusement passez temps à ce que voirez. Il y aura bien beau jeu, si la chorde ne rompt» (la conditionnelle fait allusion au théâtre de marionnettes), tel est le boniment annonçant le sketch présenté

aux dépens de Dindenault. Car sans une distanciation d'avec autrui, sans une dissociation de la personnalité, que la mélancolie seconde ici, la fiction ne parviendrait jamais à se désigner, à se mettre en scène comme telle dans le roman: rendu par sa maladie seul capable de «fantasmer», bénéficiant solitairement de «phantastiques» visions, Panurge est l'unique personnage rabelaisien à pouvoir se «représenter» dans le récit. Ainsi, durant la tempête, il s'imagine être déjà mort: «Ancien, dis-je, car de praesent je suis nul» (p. 597). Son extravagance lui permet de se situer hors de l'instance narrative: alors que notre connaissance des autres personnages n'excède guère la temporalité événementielle, l'imaginaire de Panurge le soustrait à la contemporanéité du récit. A lui seul est accordé un passé à raconter, telle l'aventure chez les Turcs, débordant la chronologie des géants.

Mémoire toujours traumatisante qui exerce un droit de préemption sur le présent et annule toute spontanéité; ainsi l'effroi à l'île de Ganabin est préformé par l'anamnèse: «Il me souvient encore de noz gras concilipètes de Chesil [...] tant pâtismes à leur veue de tempeste et diableries [...]. Voicy pis qu'antan fuyons» (p. 717). Les voix et les modes narratifs semblent alors se dédoubler dans le roman: si l'auteur des «grandes et inestimables Chroniques», Alcofribas Nasier, suit pas à pas les géants pour «réduire [...] en commentaires et éphémérides tout le discours de [leur] naviguaige» afin qu'ils aient «à [leur] retour [...] lecture veridique» (p. 550), Panurge, au contraire, crée des histoires, construit une fiction rétrospective: «narration», dit Pantagruel des anecdotes paradoxales de Panurge; «vous taillez de l'historiographe», remarque Dindenault à propos de ses contes.

De plus, impliquant un écart imaginatif, le récit est aussi anticipation: Panurge détient le privilège de se projeter dans le futur, d'engager un avenir. Vœux et souhaits préjugent du cours de l'histoire, théâtralisent les éventualités du récit: «Pourtant ay-je faict veu à Sainct François [...] ne porter braquettes que sus ceste mienne perplexité je n'aye en resolution aperte» (p. 413). A l'encontre de ses compagnons qui se meuvent dans l'instantané, dans l'«à propos», Panurge se distingue par son inopportunité: «Faire testament [...] à ceste heure [...] me semble acte autant importun et mal-à-propos» (p. 600), lui fait remarquer Epistémon durant la tempête.

Dans cette participation imaginaire au futur et au passé, on devinera peut-être la «métonymie» nécessaire au récit.[12] Une progression de l'antécédent au consécutif, un axe syntagmatique se

créent contre les paradigmes: l'ivresse de la métaphore s'économise (l'idée de son mariage transforme Panurge en «grand mesnagier»), se monnaie dans une temporalité. Affichant sa différence, Panurge diffère sans cesse le mouvement de la narration: ses conduites dilatoires — en réalité simple modalité du tempérament mélancolique *(tardus in omnibus factis)* — établissent des suspensions, nouent des péripéties liées à l'expectative du personnage; le récit biaise avec lui-même, ricoche: «Je vous attendais là [...]. Use des praecedens qui vouldra» (p. 443); «Vostre conseil semble à la chanson de Ricochet» (p. 361); «Où me renvoyez-vous, bonnes gens?» (p. 437). Dès son apparition, le héros intrigue par ses demandes insatisfaites, son exaspération: «Vous me voyez [...] dépérir de faim et cependant [...] me demandez des choses hors de propos» (p. 211). «Et quand boyrez-vous? Quand boyrons-nous? Quand boyra monsieur l'escuyer? N'est-ce pas assez sermonné pour boyre?» s'impatiente-t-il devant les atermoiements de Malicorne (p. 548). Les tergiversations (il reproche à ses interlocuteurs de «circumbilivaginer autour du pot») le font «trespasser hors les gonds de patience» (p. 358). Ce dernier mot est une des expressions favorites de Panurge: «Or bien *patience*» (p. 458). Le différend avec Dindenault s'en trouve scandé: «Patience... Mais à propos... Patience... Patience. Mais expédions...» (p. 554).

Dans tout l'épisode, le marchand assimile plaisamment Panurge à un mouton: «Vous avez, ce croy-je, nom Robin mouton» (p. 555). Rabelais, probablement, s'amuse ici à mettre en scène le proberbe célèbre de Maître Pathelin: «Retournons à nos moutons», réclamait déjà Panurge au *Tiers Livre*. Mais ne faudrait-il pas se souvenir aussi, avec Burton, que la chair de cet animal indolent augmente fortement la mélancolie? Et ne serait-ce pas un mouton, plutôt qu'un chien, qui se tient assoupi aux pieds de l'artiste songeur dans la *Melencolia I* de Dürer?

Dormir, c'est au reste un comportement du mélancolique: les gravures montrent celui-ci sous l'aspect d'un homme endormi sur une chaise ou affalé sur la table (avec la mention *piger*). Or Panurge est coutumier de ce fait: dans le *Pantagruel*, l'identité du vagabond nous est cachée pendant deux chapitres parce qu'il s'en était allé... «coucher en chappon, et dormi[r] jusques au lendemain heure de disner» (p. 213). Dans le récit subséquent de la captivité, Panurge doit sa survie au fait que «le roustisseur s'endormit par le vouloir [...] de quelque bon Mercure qui endormit cautement Argus qui avoit cent yeulx» (p. 228). Admirons ici comment la léthargie concourt à l'économie du récit: la distraction

produit un incident narratif avec son schème de conséquences et sa causalité intrinsèque (de nature psychologique: la paresse du bachat). D'ailleurs il semblerait que, dès le *Tiers Livre*, Rabelais use volontiers du suspens comme principe romanesque (peut-être le seul), expectative ou somnolence. «L'autheur [...] supplie [...] soy réserver à rire au soixante et dix-huitiesme Livre» (p. 315). Toute la stratégie longuement exposée par Bridoye se résume en un mot: «Je temporise» (p. 477, l'interrogatoire du juriste occupe d'ailleurs les trois jours d'attente précédant la venue de Triboulet). De même, la narration, dans le Prologue du *Quart Livre*, est entièrement alimentée par un «faiseur d'histoires», Couillatrix, qui importune par ses récriminations les dieux fort occupés: «Or depeschons ce criart là-bas...» (p. 530), s'impatientent-ils. Enfin, la «panne» qui intervient significativement à la fin du *Quart Livre*, quand «le vent faillit [et] fut calme», étale le récit en multiples activités substitutives: «restions tous pensifs, matagrabolisez, sesolfiez et faschés [...]. Pantagruel sommeilloit [...] Epistemon regardoit par son astrolabe [...] Panurge faisoit des bulles [...] Xenomanes [...] rapetassoit une vieille lanterne», etc. (p. 714). Cet arrêt «problématise» le texte: dans ce «tant obstiné silence», les compagnons «proposent des problèmes» («manière de haulser le temps en calme? [...] Remède contre fascherie? [...] Manière de ne dormir poinct en chien?», etc.). Mais au fait, où allait-on? En Lanternois, bien sûr. Bonne raison pour le récit de musarder, de «lanterner»[13].

Reconnaissons maintenant que la coïncidence n'a rien de fortuit: la plus grande perversion pathologique dans la série des quatre humeurs aide au dévoiement le plus efficace du procédé paradigmatique. Inapte à faire «coller» ses fantasmes avec le réel, le mélancolique refuse résolument l'exemplarité de la *doxa*: «C'est doctrine moult paradoxe et nouvelle» (p. 354), ainsi Pantagruel dénonce-t-il les «histoires» sophistiquées de Panurge. Alors que les compagnons se laissent glisser dans le jeu infini des similitudes, des équivalences, notre original résiste: «au rebours» (p. 369), le «contraire est véritable» (p. 390), voilà ses protestations habituelles. Ayant pour matière le comportement paradoxal, le type mélancolique dément, contredit sa propre essence typologique. Excentrique par ses fantasmes, il échappe par là même à toute identification à un type, à une quelconque réduction à un lieu commun. Cette oblitération d'une norme tempéramentale dans la description d'un caractère «anormal» s'exerce évidemment au profit de la psychologie individuelle, d'une imprévisibilité suppo-

sée aux comportements déviants. Le romanesque moderne ne peut naître, semble-t-il, que dans ce cas de figure unique, paradoxal, où un *topos* propose en modèle la négation de toute topique.

Anatomie de la mélancolie ou mélancolie de l'anatomiste?[14] Il faut noter ici l'adéquation parfaite de la forme et du fond: la mélancolie de Panurge facilite le passage d'un type de récit populaire et chevaleresque à un autre genre, tout différent, privé d'actions, *l'anatomie*, dont Northrop Frye affirme qu'elle se signale par une grande variété de sujets traités, par un intérêt pour les formes problématiques; nouveau type d'écriture dans la mesure où la pensée, non l'action, forme l'action, «où c'est un problème qui crée le récit». Selon l'historien du «Criticism», *l'Anatomy of Melancholy* de Burton livre la matrice originelle du genre. Mais pouvait-il en être autrement? Par définition, seul le mélancolique est capable de s'«anatomiser» lui-même, d'organiser un savoir le concernant: lui seul, parce qu'il s'en perçoit écarté, parvient à objectiver ainsi son propre *topos*.

En effet, l'humeur mélancolique elle-même empêche d'adhérer à ce qu'elle dénonce comme «théâtre» du monde, fatras des fausses apparences, doctrines, savoirs, opinions. L'insignifiance que sa situation marginale attribue au monde, fait tout le *souci* du mélancolique: *Curiosity*, note Burton, *nimia sollicitudo*. «Les adventures des gens curieulx le ont reduict en telle pénurie et indigence» (p. 207), devine Pantagruel lors de la rencontre avec Panurge. Avide de trouver une signification aux gestes de Triboulet, «Panurge le regardoit curieusement» (p. 487). Le mélancolique est sujet à un délire interprétatif: au lieu de prendre les signes comme ils viennent, dans leur positivité, «d'interpréter toutes choses à bien» et non «perversement», comme le lui fait remarquer Epistémon (p. 407), Panurge est obnubilé par une idée fixe: homme du soupçon, il aura constamment, au sens propre, «la pusse en l'aureille» (p. 351). Il juge le monde à travers sa mauvaise humeur, ses obsessions maladives, comme ces autres atrabilaires dont se plaint la Dédicace du *Quart Livre*: «certains canibales, misantropes, agelastes» qui «ont vaincu [la] patience» de l'auteur «interpretans ce qui [il] ne vouldroi[t] avoir pensé: comme qui pain interprétoit pierre; poisson, serpent» (p. 520). Imaginant des problèmes inexistants, les mélancoliques se mettent en situation de ne pas pouvoir les résoudre: comme dit la *Pantagruéline Prognostication*, ils «se grattent là où il ne leur démange poinct» (p. 901). Expression proverbiale que Panurge, obsédé par

le cocuage, incarne dans ses gestes perplexes: «soy grattant l'aureille gauche et becquetant» (le bégaiement — *balbus* — est un autre symptôme traditionnel du mélancolique).

Ne nous laissons donc pas égarer par des projections modernes: Panurge n'ouvre pas le texte, il ne l'invite nullement à une joyeuse dérive. Au contraire, sa suspicion le ferme; son anxiété en présuppose la clôture. Panurge souhaite avoir le «mot de la fin», posséder la «pierre philosophale» (p. 243). «Ils s'estudiront à l'invention Saincte Croix» (c'est-à-dire à l'impossible), ajoute encore la *Pantagruéline Prognostication* (p. 901). Diagnostic de Ficin: «Les mélancoliques méditent longuement, tristement sur le secret de la sagesse». Panurge reprend en écho: «Je croy que je suis descendu au puits ténébreux onquel disoit Heraclitus estre Vérité cachée. Je ne voy goutte, je n'entends rien» (p. 456). «Empiégé» dans «les lacs de perplexité» (p. 461), Panurge rêve d'un âge d'or où toute vérité serait réglée par la contemplation, où aucun effort ne serait à faire pour vivre. Connaître les secrets du monde sans se préoccuper des besoins matériels, nous retrouvons là «l'enfant» de Saturne:

> Mais (dist Panurge) faisons mieulx. Les isles Ogygies ne sont loing du port Sammalo: faisons-y un voyage [...] En l'une des quatre [...] on dict [...] y estre *Saturne* lié de belles chaînes d'or dedans une roche d'or, *alimenté de ambroisie* et nectar divin [...] *en abondance* [...] et *apertement praedire* à un chacun qui veult entendre son sort, sa destinée [...]. Car les Parces rien ne fillent [...] que le bon père en *dormant* ne congnoisse. Ce nous seroit une *abbréviation de labeur* si nous le oyons un peu *sus ceste mienne perplexité* (p. 416, nous soulignons).

Dans l'«Eloge des dettes», Panurge se figure une circulation universelle des biens, l'échange facile des bienfaits dans un monde idéal où tout ne serait qu'«harmonie» et «sympathie»: «Ne serace l'age d'or, le regne de Saturne?» (p. 344). Pour Ficin, la castration de Saturne désigne la séparation entre la *mens contemplativa* et la *mens activa*: aussi Panurge, que la «haute contemplation» rend méfiant vis-à-vis de la contingence, des aléas de la «production/reproduction», prétend-il «escouiller» ses rivaux (p. 439): «Ce que feist Saturne au Ciel son père (Sénèque l'a de moy prédict et Lactance confirmé)...» (p. 369). D'où, chez cet esprit purement spéculatif, une singulière tendance à l'inaction: «Je ne y vois pas...» (p. 717); «Sans faute [...] je n'y vois pas» (p. 784); «Le diable m'emport si je y voys» (p. 408). «Retournons

en arrière» (p. 859). Nostalgie, fixation qui confinent, dans l'épisode chez les Turcs, à un malheureux «complexe de Loth»: «Je me retourné arrière, comme la femme de Loth [...] mais Dieu m'en punit bien» (p. 231).

Tant que Panurge s'en tient à la spéculation, le monde reste pour lui une énigme angoissante. «Ce que fait les humains pensemens esgarer par les abismes de admiration [...] c'est la nouveaulté d'expérience [...] non prévoyans la facilité de l'œuvre...» (p. 811). Dès que Panurge se décide à agir, tous les obstacles s'effacent: «Passons doncques [...] et donnons de la teste [...] Bouttons, bouttons, passons oultre...», dit-il en acceptant finalement d'entrer dans le temple de Bacbuc. Notons qu'un mouvement d'humeur met ici fin à la quête de Panurge: l'idiosyncrasie, quand elle n'inhibe pas, comme la mélancolie, constitue l'incitation profonde de la volonté. Le *thelema*[15] est encore une disponibilité humorale, un caprice, mais que la réalisation disculpe de son arbitraire: «Fay ce que vouldra...» (p. 159); que «chacun abonde en son sens» (p. 352); «puisque [...] ainsi l'avez décrété [...] reste seulement le mettre à exécution» (p. 358). *Let them have their desire*, conseille Burton pour la guérison des mélancoliques.

En effet, pour l'*homo faber* de la Renaissance, faire, c'est être. «De nostre part convient pareillement nous esvertuer...», dit Pantagruel à l'instant du danger (p. 606). Idéal de synergie que l'«Eloge du Pantagruelion» fait contraster avec l'apologie des dettes: objet d'une manipulation heureuse (il convient «d'excortiquer et séparer les fibres [par] labeur des mains», p. 501), la plante recèle une potentialité technologique, une «énergie» (le mot revient deux fois) «moyennant laquelle» les hommes «envahissent [...] la nature» et les espaces cosmiques pour enfin «estre deifiez» (p. 509). En dehors de toute caution transcendantale, l'action s'authentifie dans son propre bonheur à agir, dans son exercice immanent. *Not to be idle:* pour Burton, l'activité, censée guérir de la mélancolie, n'a pas d'autre finalité qu'elle-même. Thème «maniériste» en somme; songeons à la «main blessée» qu'Epistémon brandit fièrement dans la tempête, ou au maniement gratuit que décrit le Prologue du *Tiers Livre*: pour ne pas paraître «ocieux» et «spectateur», l'auteur — comme Diogène lors des préparatifs défensifs des Corinthiens — «recourt[e] ses manches jusques es coubtes» (p. 322), et sans que son travail n'ait d'autre but que de participer d'une atmosphère laborieuse, «remue [son] tonneau Diogenic» (p. 324).

Disparition de l'effort dans l'effort, le voyage rabelaisien, à cet égard, nous édifie: révélant l'inexhaustible diversité du monde, il fonctionne simultanément comme une ergothérapie vis-à-vis du même monde. «Mon pronostic est (dist Pantagruel) que par le chemin nous ne engendrerons mélancolie» (p. 493). Les risques du voyage dépriment mais l'imminence de la conquête exalte: à l'approche de la tempête, Pantagruel «restoit tout pensif et mélancolicque» (p. 591). Mais cette humeur passagère se dissipe dans la concentration sur la manœuvre, dans la jouissance des ordres, des injonctions techniques: «Inse, inse... vire... vire... vire. La main à l'insail...» (p. 602). Poursuivre, traverser, tel est l'eudémonisme rabelaisien: «Nous passâmes oultre». Tout départ est entrain, enjouement:

> ... de mode que personne n'estoit tant triste, fasché [...] ou mélancolicque feust, voyre feust Heraclitus le pleurart, qui n'entrast en joye nouvelle et de bonne rate ne soulbrist, voyant ce noble convoy (p. 540).

Héraclite ou Démocrite? Selon l'emblème inventé à la Renaissance, les deux philosophes s'accordent à constater le caractère dérisoire du monde. Mais l'un s'en attriste, l'autre s'en amuse. Comme Burton, Rabelais choisit d'être le *Democritus minor*: «un Démocrite riant les faitz de nostre vie humaine» (p. 166). *Humeur* ou *humour*? Selon Hegel, l'«humour» objective la subjectivité, opère le dépassement des «humeurs», des «états d'âme»; en mettant en scène la mélancolie de Panurge, en se jouant de l'illusion, l'œuvre rabelaisienne entreprend de restituer indirectement à la conscience sceptique une certaine présence spontanée, confiante au monde. «Pan, le grand Pan est mort»: Pantagruel méditant sur la disparition des dieux «resta en silence et profonde contemplation: nous veismes les larmes découller de ses oeils» (p. 619). Mais immédiatement, «les naufz du joyeulx convoy» reprennent valeureusement la mer, «nos gens plus joyeulx que de coutume» (p. 619). «Le rire est le propre de l'homme». Certes. Mais n'est-ce pas aussi qu'au-delà de toute nostalgie, en pleine franchise, il recrée imaginairement, dans le mythe, la jubilation du divin. «Tous les vénérables Dieux et Déesses s'éclatèrent de rire comme un microcosme de mouches» (p. 523)?

Olivier POT.

## NOTES

[1] Gérard Defaux, *Pantagruel et les Sophistes*, La Haye, 1973, pp. 165-166; Léo Spitzer, «Rabelais et les rabelaisants», *in Studi Francesi*, 4, 1960, p. 411; Michel Beaujour, *Le Jeu de Rabelais*, Paris, L'Herme, 1969, p. 110, n. 1; Albert Glauser, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1966, p. 130; Jean Paris, *Hamlet et Panurge*, Paris, Seuil, 1971, pp. 25 sq.

[2] Cf. Mario Roques, «Aspects de Panurge», in *Ouvrage publié pour le 4e Centenaire de la mort de Rabelais, 1553-1953, Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 7, 1953, pp. 123 sq.

[3] Cf. Michaël Baraz, «Le sentiment de l'unité dans l'œuvre de Rabelais», in *Etudes françaises*, vol. 8, n° 1, fév. 1972, pp. 3-53 et surtout J. Tynianov, «La notion de construction», in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 116 (à propos de Lady Macbeth, qui tantôt a des enfants tantôt n'en possède pas): «Le poète fait dire chaque fois à ses personnages ce qui est convenable, juste et bon à tel moment, sans se mettre martel en tête et se préoccuper si telles paroles peuvent sembler en contradiction avec telles autres».

[4] Cf. J.F. Winter, «Visual Variety and Spatial Grandeur in Rabelais», in *The Romanic Review*, 1966, pp. 81-91.

[5] Sur les affinités entre «topos» (littéraire) et géographie, cf. Louis Van Delft, «Caractères et lieux: la représentation de l'homme dans l'anthropologie classique», in *Revue de littérature comparée*, n° 2, 1983, pp. 149-172.

[6] Ludwig Schrader, *Panurge und Hermes*, Thèse, Bonn, 1958.

[7] Cf. Panofsky, Saxl, Klibansky, *Saturn and Melancholy*, Nelson, Londres, 1964. Pour des raisons pratiques, il ne nous est pas possible de donner ici les références à cet ouvrage, ainsi qu'à notre autre source, l'*Anatomy of Melancholy*, de Burton.

[8] Nos références concernent l'édition de la Pléiade, Jacques Boulenger, 1955.

[9] Cf. Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, Carl Winter, Heidelberg, 1967 (chap. I: «*Exempla, novas* und *narratio* in der Theorie des Mittelalters [...]»). Pour une classification, «nouvelle-exemple», nouvelle «motto» (inspirée par un bon mot) etc., cf. H.H. Wetzel, «Eléments socio-historiques d'un genre littéraire: l'histoire de la Nouvelle jusqu'à Cervantès», in *La Nouvelle française à la Renaissance*, Etudes réunies par L. Sozzi et présentées par V.L. Saulnier, Genève, Paris, Slatkine, 1981, pp. 55-56.

[10] Voir Barbara Schulz, «Contribution à la sémiologie du discours proverbial: texte littéraire - texte pictural (Villon et Breughel)», in *Strumenti Critici*, anno 5, 1981. Lagniet, dans ses *Proverbes*, a gravé certains épisodes rabelaisiens (*Ouy-dire, Caresme-Prenant*, etc.).

[11] Sur la gestualité de Panurge, cf. Ivan Almeida, «Un corps devenu récit», in *Etudes de Lettres*, n° 2, 1983, p. 7.

[12] Cf. G. Genette, «Métonymie chez Proust», in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

[13] D'après Huguet, *lanterner* c'est «dire des *niaiseries*, des choses *vaines*». La *lanternerie* désigne le boniment des «*charlatans*». Le rapprochement avec la *fiction*, la *représentation*, s'impose dans la définition de la *lanterne* (magique): «mécanisme faisant mouvoir des *figures grotesques*».

[14] Cf. Jean Starobinski, «La Mélancolie de l'Anatomiste», in *Tel Quel*, n° 10, 1962, pp. 21-29.

[15] Sur cette définition évangélique du «Théléma», cf. M.A. Screech, «Introduction» au *Tiers Livre*, 1974, p. XVIII. Voir aussi Per Nykrog, «Thélème, Panurge et la Dive bouteille», in *Rabelais*, éd. August Buck, pp. 411-427.

O. P.