

Dorothee LINTNER

## LE COMBAT DANS LE *QUART LIVRE* : RENOUVELLEMENT D'UNE TOPIQUE EPIQUE CHEZ RABELAIS.

La dimension épique de l'œuvre de Rabelais a surtout été étudiée en ce qui concerne les deux premiers livres de la geste gigantesque, et plus encore dans *Gargantua*<sup>1</sup>. En effet, la guerre picrocholine constitue au premier abord le seul épisode guerrier digne de ce nom dans l'ensemble de l'œuvre. Un certain nombre de critiques s'étaient d'ailleurs attachés à montrer la précision avec laquelle Rabelais y décrit les mouvements des troupes, l'équipement des soldats, la variété de l'armement, en tenant compte des nouvelles techniques militaires qui apparaissent sous François I<sup>er</sup><sup>2</sup>. En revanche, peut-être en raison de la rupture que constitue le *Tiers Livre* dans la geste épique, les deux derniers livres sont nettement moins étudiés sous cet aspect. Ils sont certes construits sur le modèle de *L'Odyssée*, mais les aventures qu'ils racontent, aussi « farfelues » que le grand Cervelas qui attaque Gymnaste au *Quart Livre*, nous emmènent loin de Chinon et du pays tourangeau, où l'épopée guerrière avait trouvé sa place. Ce dépaysement complet est probablement une des raisons pour lesquelles la plupart des épisodes du *Quart* et du *Cinquième Livres* font avant tout l'objet de lectures symboliques, et métalinguistiques, qui laissent de côté le sens premier du texte. Ainsi, dans son article pourtant riche de perspectives, Françoise Charpentier considère que le combat contre les Andouilles, des chapitres XL à XLIV, n'a aucun sens en soi :

Narrativement, l'épopée andouillique ne tient pas debout. Le problème d'un rapport de forces, de destinées des peuples que pose l'épopée, est ici déjoué d'avance. Le récit, où s'entremêlent constamment épisodes actifs et digressions philosophiques, est un anti-récit ; il n'a rien de commun avec la progression tendue, efficace, de l'épreuve et de la prouesse dans la guerre picrocholine par exemple. (...). Cette guerre elle-même est inepte, contre bon sens et contre nature<sup>3</sup>.

Que l'épisode du combat contre les Andouilles diffère considérablement de la guerre contre Picrochole, cela va de soi. Mais pour autant, peut-on s'abstenir d'étudier de près cette aventure, dans sa dimension « militaire » ? Il serait précisément intéressant de voir ce que devient, dans les deux derniers livres, cette épopée<sup>4</sup> que Rabelais avait initialement établie autour de Chinon. L'étude portera ici sur le seul *Quart Livre*, dans la mesure où cette

<sup>1</sup> Cf., entre autres, R. Antonioli: « La matière de Bretagne dans le *Pantagruel* », J. Céard « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », dans *Rabelais en son demi-millénaire*, colloque de Tours, 1984, p. 77-86, et p. 237-248 ; M. Lazard, « Perceval et Gargantua, deux apprentissages », dans *Prose et prosateurs de la renaissance*, Paris, Sedes, 1988, p. 77-83.

<sup>2</sup> Cf. S. C. Gigon, « L'Art militaire dans Rabelais », *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, tome V, p. 1 à 23 ; Colonel E. de La Barre-Duparcq, « Rabelais stratège », *Carnet de la Sabretache*, nov.1910, p. 690-702, A. Rossi, *Rabelais écrivain militaire*, Paris et Limoges 1892. Études citées par L. Sainéan, *La Langue de Rabelais*, Tome 1, Paris 1923, réédition Slatkine, Genève, 1976, p.65.

<sup>3</sup> F. Charpentier, « La Guerre des Andouilles », *Etudes rabelaisiennes, Mélanges offerts à V. Saulnier*, Genève, Droz 1980, p. 119-135. Sur l'épisode des Andouilles, on se référera aussi avec intérêt à l'article d'A. Krailsheimer, « The Andouilles of the *Quart Livre* », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p. 226-232.

<sup>4</sup> Concernant l'appellation d'épopée, on situera cette étude notamment dans la lignée des travaux de G. Demerson : « Il apparaît que, si Rabelais a bien *parodié* l'épopée, il n'a pas fait une *satire* du genre : il en utilise les structures en les déformant, mais son intention principale n'est pas de condamner la veine épique. », « Paradigmes épiques chez Rabelais », *Rabelais en son demi-millénaire*, colloque de Tours, 1984, p. 226.

œuvre est déjà assez riche de détails et d'épisodes épiques, et que l'établissement de ce texte demeure nettement moins problématique que celui du *Cinquième Livre*. Elle se restreindra aussi à l'analyse de quelques scènes de combat de ce récit : la guerre des Andouilles, le combat de Pantagruel contre le physetère, et la lutte contre les éléments pendant la tempête.

Nous chercherons à montrer tout d'abord que le combat, *topos* du récit épique, semble ici s'inscrire non pas dans l'héritage épique antique ou médiéval mais dans l'héritage de la geste originale, unique, qu'a composée Rabelais dans ses premiers ouvrages : les connaissances très pointues de l'auteur en matière d'art militaire moderne innervent les récits du *Quart Livre*, autant que du *Gargantua*.

En même temps, ce quatrième livre témoigne d'une transformation dans la narration épique : les savoirs techniques mobilisés ne se limitent plus du tout à la discipline militaire. Selon nous, cette transformation a deux conséquences majeures : d'une part, il semble que l'intégration d'autres lexiques spécialisés permettrait d'élargir considérablement le champ de l'imaginaire épique. D'autre part, cette intégration rendrait les scènes de combat esthétiques, et l'écriture, pourtant en prose, éminemment poétique.

Entre la référence à la *Batrachomyomachie* et les épopées homériques, Rabelais parvient à donner un tour original à son récit d'aventure épique, il renouvelle la topique épique du combat.

#### LA FILIATION : LE COMBAT DE GYMNASTE CONTRE LE CERVELAS.

Rabelais récrit dans le *Quart Livre* les combats qu'il avait donné à lire dans ses premiers livres, et surtout dans le *Gargantua*. En effet, à y regarder de près, nous constatons que la bataille contre les Andouilles, ou même le combat de Pantagruel contre le Physetère, s'inscrivent avec cohérence dans la narration épique, telle que les livres précédents l'avaient construite : ces épisodes sont donc bien moins fantaisistes qu'ils n'en ont l'air.

Cette filiation est particulièrement évidente au chapitre XLI, au cœur de la bataille contre les Andouilles. Ce combat est mené par deux groupes de héros différents : le groupe de Pantagruel et le groupe de frère Jan. Or Pantagruel n'est pas en première ligne, puisque c'est Gymnaste qui le premier, par son discours – maladroit – adressé aux Andouilles, provoque le combat. Pour Françoise Charpentier, le retrait du géant est un indice supplémentaire de l'incohérence du récit, de son caractère anti-épique :

Il faut noter en outre qu'ici, le prince dédaigne de se faire chef de guerre (ce qui n'était évidemment pas le cas dans les autres épisodes épiques). [...] Pantagruel n'interviendra qu'en deux phrases, pour porter secours à Gymnaste, son plénipotentiaire malheureux, et, par un effet purement linguistique, pour '<rompre> les Andouilles au genoil' : façon sans détour de dire l'ineptie et l'inexistence romanesque de ce morceau<sup>5</sup>.

L'argument semble contestable : on sait bien que dans l'épopée, le chef politique, qui dirige les armées, n'est pas le héros des combats. On ne suit pas, dans *Illiade*, les exploits d'Agamemnon mais bien ceux d'Achille. Or, Pantagruel, depuis le *Tiers Livre*, se pose véritablement en prince, en dirigeant, non en héros guerrier<sup>6</sup>. En outre, si l'on regarde de près le déroulement du combat, et si l'on se souvient bien de la façon avec laquelle Rabelais avait défini les rôles militaires de chaque personnage, on se rendra compte que cette bataille, farfelue, n'en est pas moins cohérente dans sa narration. En effet, au chapitre

<sup>5</sup> F. Charpentier, « La Guerre des Andouilles », p. 121.

<sup>6</sup> Et encore : comme nous allons le voir, il affronte seul le physetère quelques chapitres plus loin...

XXIII du *Gargantua*, Gymnaste forme le héros éponyme à un art militaire précis, lui apprend le maniement d'armes d'une grande modernité pour l'époque de Rabelais, selon un entraînement tout aussi moderne. Mais durant ce chapitre, Gymnaste n'est mentionné qu'une fois, en tant qu'écuyer qui montre à Gargantua « l'art de chevalerie »<sup>7</sup>. Il ne devient un personnage, et même un héros à part entière qu'en s'illustrant contre le capitaine Tripet pendant la guerre picrocholine, au chapitre XXXIV. Or le titre du chapitre est le suivant : « Comment Gargantua laissa la ville de Paris pour secourir son pais et comment Gymnaste rencontra les ennemys ». Autrement dit, déjà à ce moment de la geste, Gymnaste soutient seul le combat, et le chef qu'est Gargantua reste en retrait. Rappelons aussi que Gymnaste depuis ce deuxième *Livre* incarne le guerrier au fait des nouvelles techniques militaires : il manie ces armes modernes que sont l'épée bâtarde, ou l'épée espagnole<sup>8</sup>, tout comme son élève Gargantua. Nous verrons d'ailleurs que Pantagruel a clairement aussi bénéficié de cet enseignement militaire moderne, par opposition à Frère Jan, le guerrier aux techniques archaïques, qui massacre sans finesse, armé d'un bâton de croix<sup>9</sup>. Voilà pourquoi la comparaison entre les deux combats que soutient Gymnaste dans ce livre et dans le quatrième mérite d'être creusée plus avant : elle montre en effet une très grande cohérence dans la construction des personnages.

Revenons tout d'abord à son premier combat, dans *Gargantua*, dont nous donnons la fin en extrait :

Si non que Tripet en trahison luy voulut fendre la cervelle de son espée lansquenette, mais il estoit bien armé, et de cestuy coup ne sentit que le chargement, et soubdain se tournant, lancea un estoc volant audict Tripet, et ce pendent que icelluy se couvroit en hault, luy tailla d'un coup l'estomac, le colon, et la moitié du foye, dont tomba par terre, et tombant rendit plus de quatre potées de soupes, et l'ame meslée parmi les soupes<sup>10</sup>.

L'art avec lequel Tripet et lui combattent dans ce livre est éloquent : les deux guerriers font preuve d'une remarquable agilité de bretteurs, et Rabelais d'une connaissance précise des techniques d'escrime de son époque. L'ouvrage collectif *Croiser le fer* est fort éclairant à ce propos. Il signale que, dans l'histoire de l'escrime à la Renaissance, les premiers traités allemands qui circulent dès le XV<sup>e</sup> siècle distinguent trois grands coups différents. L'un d'eux consiste à trancher l'ennemi en deux :

La première taxinomie des termes d'escrime semble naître en tout cas dans les salles germaniques et les textes des maîtres d'armes impériaux. [...]. Les divers registres des coups sont ainsi recensés : coups de taille ascendants et descendants, revers, et estocs divers. Selon la distance de l'ennemi, les maîtres recommandent de choisir entre les « trois merveilles » (*Drei Wunder*), base de l'enseignement germanique : l'estoc pour la longue portée, le coup destiné à couper l'ennemi en deux pour la portée moyenne et le coup en taille simple quand l'adversaire est trop proche<sup>11</sup>.

Or dans le récit de Rabelais, il semblerait bien que les deux combattants appliquent ces techniques germaniques : Tripet tente en effet de trancher Gymnaste en deux par le haut

<sup>7</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard [La Pléiade], 1994, p. 67.

<sup>8</sup> Au chapitre XXIII du *Gargantua*, Gymnaste enseigne le maniement de ces épées au héros éponyme, et face à Tripet, chapitre XXXIV, il est armé d'une épée bâtarde.

<sup>9</sup> Ce qui ne les empêche pas néanmoins de combattre de temps à autre à la manière d'un géant, sans finesse (cf. le chapitre XXXVI, dans lequel Gargantua terrasse les ennemis à coup de tronc d'arbre).

<sup>10</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 99.

<sup>11</sup> P. Briost, H. Drévilion, P. Serna : *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 41.

de la tête (« fendre la cervelle »), ce qui pourrait correspondre au deuxième *Wunder*. Mais ayant mal évalué la distance qui les sépare l'un de l'autre, il manque son coup, ce qui permet à Gymnaste de répliquer par un autre, plus approprié, l'estoc (« lancea un estoc volant »), qui correspond au premier *Wunder*. On remarque en outre que Rabelais nomme avec précision les épées dont se servent ces guerriers : on sait ainsi que Tripet est armé d'une lansquenette, tandis que Gymnaste manie l'épée « bastarde »<sup>12</sup>, qui sont de véritables armes de guerre de l'époque. Enfin, Gymnaste se distingue immédiatement dans ce chapitre par son agilité extrême, sa grâce même, pourrait-on dire. Il combat donc en escrimeur moderne, souple et rapide, un ennemi qui, pour sa part, n'a rien de gracieux : le nom de ce dernier, son agonie, et l'appellation même de son épée le rabaisent. En effet, l'épée lansquenette qu'il manie est historiquement originaire d'Allemagne et porte un nom qui en allemand signifie « étripeuse de chats » (*Katzbalger*)<sup>13</sup>. Autrement dit, cette étymologie semble contrevvenir à l'idée qu'il s'agit d'une arme de bretteur : elle nous rappelle bien plutôt les équipements grossiers de Frère Jan, son braquemart et son bâton de croix. Le personnage n'a donc rien d'esthétique. On remarquera toutefois que, dans le cadre de la narration, il n'en demeure pas moins parfaitement cohérent : Tripet, armé d'une épée étripeuse de chats, est étripé par Gymnaste. Comme son nom le requiert, le guerrier de Picrochole rend l'âme par la panse, qu'il a de plus bien remplie<sup>14</sup>.

Venons en à présent au duel que soutient Gymnaste au *Quart Livre*. Notons tout d'abord que le héros, avant d'être assailli par le gros cervelas farfelu, a encore fait preuve d'une grande noblesse de cœur et d'allure : il s'est adressé aux Andouilles après avoir fait une profonde révérence<sup>15</sup>. Ses propos malheureux déclenchent l'attaque du gros cervelas, double farouche du Tripet tourangeau. Ici, certes, Rabelais n'assène plus de termes militaires techniques, mais donne tout de même deux indications sur le combat, qui signalent qu'il s'agit bien d'une réécriture du chapitre XXXIV du *Gargantua*. Voici tout d'abord l'attaque du cervelas :

Quoy que soit, à ce mot un gros Cervelat saulvaige et farfelu anticipant devant le front de leur bataillon le voulut saisir à la guorge<sup>16</sup>.

Saisir à la gorge Gymnaste signifie que le cervelas combat à mains nues. Gymnaste répond à l'attaque de la façon suivante :

Si sacque son espée Baise mon cul (ainsi la nommoit il) à deux mains, et trancha le Cervelat en deux pieces<sup>17</sup>.

Certes, il n'est plus question ici de précision technique sur l'armement des guerriers comme au chapitre XXXIV du *Gargantua*, mais néanmoins, Gymnaste apparaît une fois

<sup>12</sup> Gymnaste, au début du chapitre, « feist souplement le tour de l'estriviere, son espée bastarde au cousté », F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 98.

<sup>13</sup> « Les Katzbalger ('étripeuses de chats'), en français 'lansquenettes', servirent longtemps aux fantassins, lansquenets allemands ou suisses, comme arme d'appoint. Ces épées à double tranchant longues d'environ 70 cm avaient généralement une garde très simple formée de deux anneaux de protection en pas d'âne ou encore formée de quillons recourbés en S », P. Brioiist, H. Drévilion, P. Serna, *Croiser le fer*, p. 26.

<sup>14</sup> Cet exemple montre à quel point, avant les burlesques du XVII<sup>e</sup> siècle, Rabelais allie l'épique et le comique avec un à propos remarquable.

<sup>15</sup> « Gymnaste au davant des premieres fillieres feist une grande et profonde reverence, et s'escria tant qu'il peut disant. 'Vostres, vostres, vostres sommes nous trestous, et à commandement. Tous tenons de Mardigras, vostre antique confoederé' », F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 634.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

encore comme celui qui est bien armé, d'une épée qui se manie « à deux mains ». Elle est donc d'une envergure et d'un poids suffisants pour venir à bout du cervelas. Mais le récit donne une précision supplémentaire : Gymnaste ne saisit pas, il n'abat pas, mais il tranche le monstre en deux. Or, nous avons vu que cette forme d'attaque est caractéristique de l'escrime moderne germanique que Tripet et Gymnaste semblaient pratiquer. Il apparaît donc bien que Gymnaste, ici encore, use de sa technique si pointue contre le cervelas, et le tue de la même façon que Tripet avait tenté de l'abattre en le tranchant en deux par la tête. Enfin, un dernier détail rapproche encore ce combat du premier : la mort du cervelas. Elle ressemble en effet étrangement à celle du capitaine de Picrochole :

Vray Dieu qu'il estoit gras. Il me soubvint du gros Taureau de Berne qui feut à Marignan tué à la desfaicte des Souisses. Croyez qu'il n'avoit gueres moins de quatre doigt de lard sus le ventre<sup>18</sup>.

Aux quatre potées de soupe que rend Tripet par la panse correspondent les quatre doigts de lard qui recouvrent le ventre du cervelas : les ennemis de Gymnaste se ressemblent décidément beaucoup.

On objectera que cet épisode, malgré cette réécriture évidente, ne fait quand même pas l'objet de la même rigueur dans le choix du vocabulaire technique. Il est vrai que les noms d'épée ou des coups portés, sont absents ; mais, pour autant, on s'intéressera, avant de conclure trop vite sur cet épisode, à la comparaison qu'établit le narrateur, dans la dernière citation, entre le cervelas et le taureau de Berne. Les éditeurs modernes ont souligné que cette référence avait déjà été introduite avec davantage de précision dans l'édition Juste de 1542, au premier chapitre du *Pantagruel*, qui expose la généalogie du héros. Il s'agit au premier abord d'une allusion historique, que nous révèle Mireille Huchon dans son édition : à la bataille de Marignan, un sonneur de corne de taureau bernois avec quelques compagnons aurait mis hors d'usage quelques pièces d'artillerie françaises avant d'être tué. Une fois l'allusion éclaircie, que comprendre de son insertion dans le récit du combat au *Quart Livre* ? La référence présente dans le *Pantagruel* donne plus de précision sur le vocabulaire militaire, mais semble aussi plus fantaisiste, dans la mesure où elle est insérée à brûle-pourpoint dans la description généalogique du héros. En effet, le narrateur justifie la présence du géant Hurltal dans l'arche de Noé, en affirmant qu'il ne se trouvait pas dans l'arche mais assis à cheval par-dessus, étant donné sa taille. Pour affirmer ses dires, il le compare au taureau de Berne :

[...] véritablement ledict Hurltal n'estoit dedans l'arche de Noe, aussi n'y eust il peu entrer car il estoit trop grand : mais il estoit dessus à cheval jambe desà jambe delà, comme font les petitz enfans sus les chevaux de boys, et comme le gros toreau de Berne, qui feut tué à Marignan, chevauchoyt pour sa monture un gros canon pevier ; c'est une beste de beau et joyeux amble, sans poinct de faulte<sup>19</sup>.

La mention du « canon pevier », terme d'artillerie précis (pour canon « perrier »), a certes disparu dans la référence du *Quart Livre* ; mais cette dernière, qui sert de comparant à la mort du cervelas, s'inscrit finalement d'une manière nettement moins arbitraire dans la narration, que celle du *Pantagruel*. De fait, ici, le narrateur tient à donner, par le biais de la comparaison, une assise à son récit, une cohérence. En effet, la seule image véritable qui nous reste de cette référence pourtant historique, c'est l'image d'un gros taureau vaincu,

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 221.

abattu. Or, quand on repense aux techniques de combat de Gymnaste<sup>20</sup>, à ses mouvements amples, voire chorégraphiés, qui lui permettent d'abattre avec élégance cet imposant cervelas, n'assiste-t-on pas à une espèce de corrida ? L'hypothèse est plausible dans la mesure où cet art du combat, bien particulier, voit, comme l'escrime, ses bases théoriques s'établir progressivement entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles. Influencé par ces nouvelles techniques, le combat épique chez Rabelais prend désormais des allures nettement artistiques.

Ainsi, ce personnage expérimenté qu'est Gymnaste témoigne à lui seul de la cohérence de l'épopée que construit Rabelais dans les cinq livres : le renouvellement qu'il impose à la description topique du combat dès le *Pantagruel* se retrouve encore dans le *Quart Livre*. Nous allons voir à présent en quoi le *Quart Livre* transforme ces motifs guerriers que les livres précédents avaient mis en place.

#### RENOUVELLEMENT : VERS UN RECIT POETIQUE DU COMBAT ?

La filiation est apparente, et témoigne bien du fait que l'épopée construite dans les premiers livres se distingue assez des modèles préexistants pour que les derniers livres s'inspirent d'elle directement. Mais on remarque qu'un certain nombre de transformations, dans la narration des combats, ont eu lieu : nous le remarquons à l'instant, l'armement de Gymnaste ne fait plus l'objet de la même précision d'expert en armurerie que dans le *Gargantua*. Pour autant, la technicité ne disparaît pas dans les combats, loin s'en faut. Nous chercherons à montrer à présent que Rabelais s'autorise, dans le *Quart Livre*, à réinventer les scènes de guerre, en mobilisant pour ce faire les savoirs et les techniques les plus variés, qui, en eux-mêmes, sont sans rapport avec l'art militaire. Autrement dit, l'imaginaire du combat se voit ici libéré de toute contrainte et donne peut-être lieu à une nouvelle poétique épique du combat.

Voyons un premier exemple. Dans la guerre contre les Andouilles, il est une autre forme de technique militaire que celle de Gymnaste, et qui va pourtant aussi dans le sens de ce renouvellement : elle est cette fois-ci maîtrisée par frère Jan, qui en annonce le principe, et signale d'emblée sa nouveauté au chapitre XXXIX. Il s'adresse en ces termes aux guerriers cuisiniers avec lesquels il compte s'allier pour combattre les Andouilles :

Enfans je veulx huy vous tous veoir en honneur et triumphe. Par vous seront faictes apertises d'armes non encore veues de nostre memoire. Ventre sus ventre, ne tient on aultre compte des vaillans cuisiniers ?<sup>21</sup>

En prédisant des « apertises d'armes non encore veues de nostres memoire », frère Jan pique la curiosité de tout lecteur de récit de bataille. Mais cette curiosité se trouve immédiatement satisfaite : l'expression « ventre sus ventre », au-delà de l'équivoque grivoise soulignée par les commentateurs, résume bien cette nouvelle forme de combat qui remplace l'habituel « corps à corps ». Dans les faits, avec une précision toute technique, frère Jan va mener la bataille avec des guerriers expérimentés, habitués à ce qu'on pourrait appeler des combats de ventres : les cuisiniers. De ce point de vue, la liste de ces héros culinaires, établie au chapitre XL, et abondamment commentée, participe peut-être de ce vocabulaire technique militaire d'un genre nouveau. Rabelais, là encore, anticipe beaucoup les procédés dont useront les burlesques au siècle suivant dans leurs travestissements : il mobilise des outils stylistiques comme la liste ou les termes techniques, qu'on rencontre aussi bien dans des textes épiques que comiques, mais les emploie dans ces deux

<sup>20</sup> L'étymologie du nom même du personnage renforce évidemment cette hypothèse.

<sup>21</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p.630.

accepions simultanément. Autrement dit, ce qui semble pure fantaisie burlesque avant l'heure s'inscrit en réalité dans l'épisode épique avec un à propos et une précision remarquables. Ainsi, les noms ici alignés, incongrus en apparence, sont doublement cohérents. Ils se justifient tout d'abord en ce qu'il s'agit d'un combat de ventre, que matérialisent les Andouilles, et que seuls des cuisiniers peuvent soutenir efficacement. Ensuite, ils relèvent dans l'ensemble d'une grande technicité, comme en témoigne, dans les éditions modernes, l'incessant appel de note qui seul les rend intelligibles. Il est d'ailleurs probable que celui-ci aurait été apprécié par les lecteurs contemporains de Rabelais, dans la mesure où bon nombre de ces noms sont des pures créations rabelaisiennes, des compositions inattendues : on se souviendra notamment des « Dalyqualquain » et autres « Urellelippingues »<sup>22</sup>.

Enfin, la liste de cuisiniers est relayée, au chapitre XLI (qui narre le combat), par l'énumération des armes culinaires dont se servent les cuisiniers pour terrasser les Andouilles :

Adoncques, voyant frere Jan le desarroy et tumulte ouvre les portes de sa Truye et sort avecques ses bons soubdars, les uns portans broches de fer, les aultres tenens landiers, contrehastiers, paelles, pales, cocquasses, grisles, fourguons, tenailles, lichefretes, ramons, marmites, mortiers, pistons, tous en ordre comme brusleurs de maisons : hurlans et crians tous ensemble espovantablement : « Nabuzardan, Nabuzardan, Nabuzardan. »<sup>23</sup>.

La précision technique, dans ces deux chapitres, est extrême, et justifie la cohérence de ce nouveau type de combat annoncé par Frère Jan. Mais, à eux seuls, les noms des cuisiniers et des ustensiles qu'ils manipulent, certes pointus, ne suffiraient certainement pas à donner un fondement proprement militaire à cette bataille trop fantaisiste. Même l'imagination la plus débridée ne peut donner lieu à un récit de combat crédible en tant que tel sans un minimum d'assise technique. Par conséquent, à ces impressionnantes listes culinaires, s'ajoute un autre élément technique, à la fois grotesque et sérieux, la Truie. En effet, s'il est une parodie évidente du cheval de Troie, cet engin fait aussi référence à une authentique machine de guerre médiévale. Ainsi, Rabelais décrit avec précision son fonctionnement technique, avant d'en donner l'origine historique :

C'estoit un engin mirificque faict de telle ordonnance, que des gros couillarts qui par rancs estoient au tour, il jectoit bedaines et quarreaux empenez d'assier : et dedans la quadrature duquel povoient aisement combatre et à couvert demourer deux cens homes et plus : et estoit fait au patron de la Truye de la Rirole, moyennant laquelle feut Bergerac prins sus les Anglois regnant en France le jeune roy Charles sixieme<sup>24</sup>.

Mireille Huchon rappelle dans son édition que Froissart mentionne dans ses *Chroniques* cette invention, que le narrateur rabelaisien considère apparemment très ingénieuse : c'est un « engin mirificque », qu'ont dressé les « maistres ingénieux ». On retrouve ici le souci d'exactitude militaire et technique de Rabelais. Dans cet épisode, au lexique culinaire s'ajoute donc la machine de guerre, qui lance des projectiles tout à fait sérieux : boulets de pierre (*bedaines*) et flèches carrées (*quarreaux*) sont donc nécessaires, en plus des poêles, lèchefrites, marmites et mortiers, pour venir à bout des Andouilles. Quand les cuisiniers sortent de la Truie, armés de leurs ustensiles, Frère Jan les assiste grâce à la machine avec une efficacité redoutable :

<sup>22</sup> Cf. L. Sainéan, *La Langue de Rabelais*, p. 482.

<sup>23</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 635.

<sup>24</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 631.

Frere Jan à coups de bedaines les abbatoit menu comme mousches : ses soudbars ne se y espargnoient mie. C'estoit pitié. Le camp estoit tout couvert d'Andouilles mortes, ou navrées. Et dict le conte, que si Dieu n'y eust pourveu, la generation Andouillicque eust par ces soudbars culinaires toute esté exterminée<sup>25</sup>.

En commentant ce passage, Françoise Charpentier a souligné avec raison que la guerre des Andouilles se révèle nettement moins joyeuse et bénigne qu'on pourrait le croire<sup>26</sup>. On pourrait même dire que Rabelais insiste trop sur le carnage pour qu'on puisse considérer que le récit de la bataille soit anecdotique. La construction épique du passage, et l'emploi de procédés qui relèvent aussi bien du style comique que de l'épique contreviennent à une lecture un peu naïve du chapitre, selon laquelle les événements ne comptent pas, ne sont que le fait d'un joyeux renversement carnavalesque<sup>27</sup>. Les lexiques techniques, auxquels Rabelais n'accorde plus de limite désormais, donnent au récit épique une assise qui lui confère non pas son sérieux ni sa vraisemblance, mais son authenticité.

Le deuxième exemple de ce renouvellement du combat dans le *Quart Livre* est le chapitre XXXIII, intitulé « Comment par Pantagruel feut deffaict le monstrueux Physetere ». On se souvient qu'au chapitre précédent, les navigateurs croisent sur leur route un horrible monstre, qui menace leur flotte. C'est l'occasion, rare (qui mérite donc d'être soulignée), pour le géant et chef des troupes, de faire preuve de sa force, de son héroïsme. L'épisode s'inscrit *a priori* dans une tradition littéraire qui est celle du combat épique : le héros rend compte de son adresse et de son courage en affrontant et tuant un monstre qui terrifie les autres hommes. Rabelais joue de ce cliché en citant au préalable une longue liste de héros tueurs de monstres, pour y inscrire son héros, et affirmer la supériorité de ce dernier par rapport aux autres. Mais la familiarité d'un tel épisode pour le lecteur tient aussi et surtout à ce que réapparaît ici le motif gigantal, qui sous-tendait la geste des premiers livres. Or, on considère trop souvent que Pantagruel, dès le *Tiers Livre*, n'a plus rien d'un géant, et que cet aspect du personnage disparaît complètement. Il est clair qu'il ressurgit ici de façon magistrale, et que ce héros retrouve les leçons d'escrime et d'agilité qu'avait prises son père auprès de Gymnaste. Autrement dit, il semblerait qu'on assiste bien ici encore à la réécriture et au prolongement de motifs épiques propres à Rabelais. En effet, tout le combat contre le physetère est marqué par l'agilité remarquable de Pantagruel, qui le tue progressivement et, de ce fait, non sans cruauté, au point de métamorphoser la bête : une fois morte, elle se retourne sur le dos, et donne l'impression d'être un insecte à mille pattes :

Adoncques mourant le Physetere se renversa ventre sus dours, comme font tous poissons mors : et ainsi renversé les poultries contre bas en mer ressembloit au Scolopendre serpent ayant cent pieds, comme le descript le saige ancien Nicander<sup>28</sup>.

Certains critiques ont prêté attention avec raison au soin avec lequel Pantagruel construit de façon géométrique une figure sur le dos du physetère, et ont bien souligné la

<sup>25</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 635.

<sup>26</sup> Elle écrit : « Massacre et mort sont plus qu'une menace pour les Andouilles, c'est une réalité. (...) Nourriture, pourriture : cette histoire serait-elle moins malicieuse, moins gaie qu'il n'y paraît ? (...) Décidément, à aucun point de vue, cet épisode n'est positif, n'est fécond. Apparemment fantaisiste et gai, il se révèle aussi sombre, aussi traversé d'inquiétude que celui de Quaresmeprenant ou de Gaster ». F. Charpentier, « La Guerre des Andouilles », p. 132 et 134.

<sup>27</sup> Contre une lecture trop inspirée des analyses de M. Bakhtine, cf. G. Demerson, « Rabelais et la violence », *Europe*, n°757, mai 1992, p.67-79.

<sup>28</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 620.

précision avec laquelle Rabelais emprunte la description du monstre à celle du Léviathan que donne le livre de Job<sup>29</sup>. Nous serions tentée, à partir de ces analyses, d'y voir encore une fois le renouvellement d'un mode de combat : escrime d'un nouveau genre, abstrait, figuratif, le lancer de flèches qu'accomplit le géant fait preuve d'une esthétisation du combat, qui correspond bien à l'idée/l'idéal qu'on s'en fait de plus en plus à l'époque de Rabelais. Le combat devient art, et la manière de combattre sera finalement davantage plébiscitée que le résultat lui-même. Le plaisir que procure le spectacle est déterminant, comme le prouve cet épisode du *Quart Livre*. En effet, dans un premier temps, en voyant le monstre blessé et mourant, les compagnons du géant réagissent d'une façon qui semble caractéristique des guerriers épiques dans les combats : un duel qui se solde par la mort cruelle de l'ennemi suscite la joie des spectateurs<sup>30</sup>. Ici, la lente agonie du physetère, aux yeux crevés, à la mâchoire percée de part en part, provoque la « jubilation » du public :

Avecques telz dards, des quelz estoit grande munition dedans sa nauf, au premier coup il enferra le Physetere sus le front, de mode qu'il luy transperça les deux machouoires et la langue, si que plus ne ouvrit la gueule, plus ne puya, plus ne jecta eau. Au second coup il luy creva l'œil droit ; au troysieme l'œil gausche. Et feust veu le Physetere en grande jubilation de tous porter ces troys cornes au front, quelque peu panchantes davant, en figure triangulaire aequilaterale : et tourner d'un couster et d'aulture, chancellant et fourvoyant, comme eslourdy, aveigle et prochain de mort<sup>31</sup>.

Mais, à y regarder de près, on s'aperçoit que ce combat d'un type nouveau donne lieu à une réaction elle aussi nouvelle, qui ressortit moins de la joie brutale que du plaisir raffiné : la figure géométrique<sup>32</sup> que construit Pantagruel ravit son public, suscite moins une curiosité malsaine qu'une véritable contemplation esthétique. La suite du combat est éloquente :

De ce non content Pantagruel luy en darda un aulture sus la queue, panchant pareillement en arriere. Puy troys aultres sus l'eschin, en ligne perpendiculaire, par equale distance de queue et bac troys foys justement compartie. En fin luy en lança sus les flancs cinquante d'un cousté et cinquante de l'aulture. De manière que le corps du Physetere sembloit à la quille d'un guallion à troys gabies, emmortaisée par competente dimension de ses poultres, comme si feussent cosses et portehausbancs de la carine. Et estoit chose moult plaisante à veoir<sup>33</sup>.

La dernière phrase montre bien que la joie épique primaire se conjugue désormais avec le raffinement de techniques militaires précises. C'est exactement la conception de la joute militaire comme un art qui nous est présentée ici : la violence du combat, la cruauté qu'il suppose ne disparaissent pas ; mais il s'y ajoute une mise en forme tout à fait caractéristique, qui le rend esthétique. On peut se demander à ce propos si ce plaisir que procure le spectacle d'un combat artistique n'annonce pas en un sens ces fameux chapitres XXIII et XXIV du *Cinquiesme Livre*, dans lesquels les compagnons assistent à une bataille

<sup>29</sup> Cf. S. Junod, « Lectures du Physetère, ou le Physetère se dégonfle », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXIII, Genève, Droz, 1998, p.161-174.

<sup>30</sup> Au chant XXII de *l'Iliade* par exemple, les soldats achéens s'en prennent, à coups de pique, et avec une joie certaine, au corps d'Hector, qu'Achille vient de dépouiller de ses armes.

<sup>31</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 619-620.

<sup>32</sup> A sa façon, Pantagruel suit les préceptes des maîtres d'armes de la Renaissance, qui enseignent un véritable « art de tuer ». Cf. P. Briost, H. Drévilon, P. Serna, *Croiser le fer*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

en forme de jeu d'échec à taille humaine<sup>34</sup>. Confirmer cette hypothèse reviendrait à prouver que la transformation de la matière épique est bien une donnée d'écriture propre aux deux dernières œuvres.

Un dernier exemple de lutte dans le *Quart Livre* rendra compte, une fois de plus, du renouvellement de la topique épique du combat dans l'œuvre de Rabelais, mais en outre, il nous conduira à nous interroger sur la forme même de ces textes en prose. Posons tout d'abord l'hypothèse suivante : si le combat devient esthétique, objet de spectacle, il est possible que le récit qui en rend compte bénéficie aussi de cette mutation, et devienne à son tour poétique. Un certain nombre de critiques, en commentant les scènes de lutte évoquées précédemment, ont pu souligner cet aspect poétique du texte<sup>35</sup>. Notre réflexion prolonge la leur : si Rabelais réussit cet étrange entrecroisement du poétique et du comique au cœur même d'un épisode de bataille, pourquoi refuser d'y voir le fait d'une nouvelle esthétique épique ? En se servant de moyens stylistiques originaux pour narrer les prouesses des guerriers, en usant à la fois d'une grande précision dans le choix du vocabulaire militaire le plus récent, et en ne se limitant plus à ce seul lexique, pour en mobiliser d'autres, Rabelais nous donne peut-être à lire un récit qui, bien qu'en prose, parvient à concurrencer ce qu'on appelle à son époque le poème héroïque, dont l'un des critères définitoires pour ses théoriciens, comme l'indique son nom, est le mètre<sup>36</sup>.

L'épisode de la tempête au *Quart Livre* pourrait venir étayer cette supposition. En effet, aux chapitres XVIII à XXII, la flotte de Pantagruel est aux prises avec un terrible ouragan. Cette lutte contre les éléments déchaînés, épisode topique de l'épopée depuis Homère, est bien une forme de combat, dans la mesure où les flots et les vents contre lesquels les compagnons se défendent ne sont pas moins authentiques qu'une andouille ou qu'un cervelas. Durant cette tempête, on se souvient qu'aux chapitres XIX et XX, Panurge, le couard, et frère Jan, l'intrépide, se disputent : Panurge, pétrifié, se refuse à aider ses compagnons, ce qui met en colère Frère Jan. Voici un extrait du passage concerné au chapitre XIX :

– Zalas, Zalas (dist Panurge), Zalas, Bou, bou, bou, bous. Zalas, Zalas. Estoit ce icy que de perir nous estoit praedestiné ? Holos bonnes gens je naye, je meurs. Consumatum est. C'est faict de moy.

<sup>34</sup> Sur ce chapitre, cf. J. Berchtold, « La fin de l'âge d'ivoire et l'avènement de l'attention aux abeilles, autour de l'enflure de la partie d'échec dans le *Cinquième Livre* », *Le Cinquième Livre*, Etudes rabelaisiennes, tome XL, 2001, p. 271-290.

<sup>35</sup> Ainsi, G. Defaux analyse la scène de voltige de Gymnaste dans le *Gargantua* de la façon suivante : « Rabelais nous offre ici une description de tours de voltige équestre. (...) La gestuelle a pour Rabelais une extrême importance. Tout ce qui est maîtrise de soi et manipulation de l'autre le fascine au plus haut point. Ce passage est *poétique* à plus d'un titre », F. Rabelais, *Les Cinq Livres*, édition J. Céard, G. Defaux, M. Simonin, Paris, 1994, p.176 ; S. Junod souligne à son tour la « virtuosité littéraire » de la narration, qui appelle, selon lui, à un mode de lecture approprié. Il écrit : « L'herméneute du texte rabelaisien a parfois l'impression de reproduire le procédé que Pantagruel applique au Physetere : prendre la mesure du phénomène inconnu en reliant des points de sa surface. Il bâtit un réseau, le plus fin possible, mais sans jamais combler les vides, sans passer d'un ensemble de points aux lignes, puis aux surfaces », « Lectures du Physetere ou le Physetere se dégonfle », p. 174 ; F. Charpentier, à son tour, remarque que la guerre des Andouilles est un récit non dénué de poésie. Si elle refuse de rattacher ce qu'elle appelle un « poème absurde » à toute esthétique épique<sup>35</sup>, elle n'en affirme pas moins le caractère charmant de l'épisode : « Dans sa gratuité, on peut trouver à cet épisode quelque chose de clair et d'heureux. [...] On pourrait discerner ici une tentative pour élever le grotesque à l'incandescence poétique, pour créer une poésie comique, si ces deux mots peuvent s'allier. Dans ces deux scènes : la halte au petit port, l'advenue du pourceau merveilleux, Rabelais veut donner à voir quelque chose de la réalité, fût-ce une réalité fantasmagorique », « La Guerre des Andouilles », p.127

<sup>36</sup> Cf. B. Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

\_ Magna, gna, gna (dist frere Jan) Fy qu'il est laid le pleurart de merde. Mousse ho de par tous les Diables, garde l'escantoula. T'es tu blessé ? Vertus Dieu. Atache à l'un des Bitous, icy, de là, de par le Diable hay. Ainsi mon enfant.

\_ Ha frere Jan (dist Panurge) mon pere spirituel mon amy ne jurons poinct. Vous pechez. Zalas, Zalas. Bebebebus, bous bous, je naye, je meurs mes amys. Je pardonne à tout le monde. Adieu, In manus. Bous, bous, bouououous<sup>37</sup>.

Le passage se caractérise tout d'abord par le délire verbal des personnages : aux cris inarticulés de Panurge, frère Jan répond par de terribles jurons. Mais on remarque que ce dernier personnage s'adresse surtout au « mousse », pour lui donner des ordres de manœuvre très précis. Par conséquent, Rabelais multiplie ici, comme dans tout le chapitre, les termes de marine, très techniques, et les mêle aux dialogues des deux personnages<sup>38</sup>. L'extrait ci-dessus en comporte deux : l'« escantoula » qui désigne la pompe qui sert à assécher le navire, et le « bitou », qui désigne la bitte d'amarrage. À la lecture du chapitre, on pourrait penser que ces deux procédés se conjuguent, se mélangent de manière incongrue, pour susciter le rire. Mais ne peut-on pas considérer que l'usage de ces termes techniques, alliés aux créations verbales les plus délirantes, relève aussi d'une poésie épique renouvelée ? En effet, les innovations verbales de Rabelais créent, dans l'économie du passage, un choc des sonorités très efficace : l'auteur parvient par les mots à rendre la violence de l'ouragan (qui n'a rien d'anecdotique, puisqu'il s'étend sur plusieurs chapitres). Les cris, les jurons, la brièveté de phrases entrecoupées par des onomatopées stridentes, pourraient bien signifier les terribles bourrasques qui interrompent les propos, qui empêchent les personnages de s'entendre, et de manœuvrer efficacement le navire. Tous les procédés s'allient ici, semble-t-il, pour authentifier le récit épique, et même lui conférer une certaine poésie. Ne disposant pas des outils prosodiques d'un poète épique à part entière, Rabelais ne parvient-il pas à compenser ce manque en proposant une écriture bigarrée, qui use, avec un à-propos remarquable, de tous les procédés linguistiques possibles ?

Il apparaît donc bien que l'épopée gigantesque se poursuit au *Quart Livre*, et se renouvelle même en profondeur : en dépit des apparences, ce quatrième opus s'inscrit avec une grande cohérence dans la lignée des récits précédents. L'organisation des combats et les faits d'armes des guerriers réécrivent, dans un monde détaché de toute réalité géographique, certains chapitres des livres précédents, du *Gargantua* notamment. Seulement, la précision technique avec laquelle les combats sont décrits n'est plus la même : elle s'ouvre en effet à d'autres disciplines, d'autres savoirs, que Rabelais mobilise pour narrer le combat. L'usage des termes techniques appropriés (militaires, marins) demeure et confère une assise certaine au récit de combat, l'authentifie ; l'imagination débridée quant à elle, offre de nouveaux horizons à la geste épique, loin du champ de bataille un peu étroit du pays tourangeau. Autrement dit, dans ce nouveau livre, l'imaginaire épique ne connaît plus de limite : l'œuvre travaille avant tout à esthétiser le combat, ce qui la rend elle-même du même coup nettement plus poétique. On peut se demander, finalement, si l'épopée rabelaisienne ne se singulariserait pas au fil des œuvres, dans sa forme même : ce récit dont le premier livre s'apparente à ces mises en prose de gestes médiévaux, telles qu'on les publie abondamment au début du siècle, semble acquérir, dans ce quatrième opus, une

<sup>37</sup> F. Rabelais, *Œuvres Complètes*, p. 585.

<sup>38</sup> Sur le vocabulaire de marine, voir L. Denoix, « Les Connaissances nautiques de Rabelais », *Travaux d'Humanisme et de Renaissance*, VII, Genève, Droz, 1953, p. 171-180.

certaine autonomie poétique. Aux combats esthétisés, aux voltiges impressionnantes des personnages, à l'épisode obligé, depuis Homère, de la tempête, répondrait une écriture épique tout aussi virtuose<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Une hypothèse que confirment ces propos de Jean Starobinski : « chez ce poète épique (...) une vertigineuse liberté parcourt le clavier des phonèmes et les registres de l'érudition classique (...). De l'allusion qui fait entrevoir une profondeur signifiante à la cabriole qui nie cette profondeur, une leçon de souplesse est donnée à ceux qui ont affaire au langage », « Note sur Rabelais et le langage », *Tel Quel*, 15 (1963), cité par Samuel Junod, *o. c.*, p.165.

BIBLIOGRAPHIE

BRIOIST, P., DREVILLON, H., SERNA, P., : *Croiser le fer : Violence et culture de l'épée dans la France moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

CHARPENTIER, F., « La Guerre des Andouilles », *Etudes rabelaisiennes, Mélanges offerts à V. Saulnier*, Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 177, Genève, Droz, 1980, p.119-135.

JUNOD, S., « Lectures du Phycetère, ou le Phycetère se dégonfle », *Etudes Rabelaisiennes*, XXXIII, Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 323, Genève, Droz, 1998, p.161-174.

MENIEL, B., *Renaissance de l'épopée : le poème épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.

RABELAIS, F., *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1994.

SAINÉAN, L., *La Langue de Rabelais*, Tome 1, Paris, 1923, réédition Genève, Slatkine, 1976.