



**HAL**  
open science

## ”Le Lion, la Vieille et le Renard”, une fable démoralisante

Louise Millon-Hazo

► **To cite this version:**

Louise Millon-Hazo. ”Le Lion, la Vieille et le Renard”, une fable démoralisante. *L’Année rabelaisienne*, 2018, 2, 10.15122/isbn.978-2-406-07775-6.p.0231 . hal-03853703

**HAL Id: hal-03853703**

**<https://hal.science/hal-03853703v1>**

Submitted on 15 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « LE LION, LA VIEILLE ET LE RENARD », UNE FABLE DÉMORALISANTE

Le récit enchâssé narrant les aventures d'un lion, d'une vieille et d'un renard<sup>1</sup> (*Pantagruel*, xv) se situe dans un contexte fort paillard. Pantagruel et Panurge se promènent dans Paris, le géant souhaitant voir la folie Gobelin. Panurge serre un flacon et un jambon contre son corps. Il explique à son ami qu'il refuse tout autre « garde corps ». Cette remarque met en train les joyeux compagnons, qui se mettent à discuter à bâtons rompus au sujet de la défense militaire. Panurge apercevant les murailles de Paris se moque de leur état de délabrement, déclare qu'elles ne sont bonnes qu'à garder les oisons en mue, et qu'elles seraient facilement abattues par un pet de vache. Pantagruel, pour sa part, défend la vision classique des murailles métaphoriques. Selon lui, il n'y a guère de murailles plus sûres que la vertu des habitants d'une cité. À cette remarque érudite, Panurge répond par un développement égrillard. Il

1 Ce texte a spécifiquement fait l'objet de trois études assez anciennes. La première de Boni H.-J. Kirstein (« Could the Lion-Fox Episode in chapter XV of *Pantagruel* be a Fable ? », *Romance Notes*, n° 12, 1970, p. 180-185), bien que prometteuse par son titre, reste bien vague et lacunaire. Dans la deuxième, François Rigolot insiste sur la dimension poétique de ce texte, analysant essentiellement le jeu de dérivations virtuoses auquel se prête Rabelais à partir du substantif *mouche* (*Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996 (1972), p. 116-119). Dans la troisième, Raymond C. La Charité (« Interpenetration in Rabelais's *Pantagruel* : a study of the lion-fox episode », dans *French Renaissance studies in honor of Isidor Silver*, Frieda S. Brown (dir.), *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XXI, supplément n° 2, 1974, p. 239-264) réfute l'article de Kirstein en présentant la thèse selon laquelle ce conte ne serait nullement autonome, mais s'inscrirait pleinement dans la structure globale du *Pantagruel* ; il constituerait une micro-allégorie des antithèses dynamiques à l'œuvre dans l'ensemble du livre. Aucun de ces travaux ne présente d'enquête sur les sources de ce texte. Plus récemment, Paul J. Smith, dans un article intitulé « Fable ésoopique et *dispositio* épictétique : pour une approche rhétorique du *Pantagruel* » (*ÉR*, XXXIII, 1998, p. 91-104), évoque rapidement ce chapitre afin de prouver l'influence des *Progymnasmata* (manuels scolaires de rhétorique) d'Aphthonius, de Philostrate et d'Hermogène sur les humanistes. De façon générale, il met en avant l'importance du travestissement des structures conventionnellement rhétoriques dans l'écriture du *Pantagruel*. Enfin, l'article de Jacques Berchtold (« La fonction épique du déchet dans les romans burlesques de Rabelais. Mouches et mousses dans le chapitre 15 du *Pantagruel* », *Compara(i)son*, 1-2, 2001, p. 43-60) s'inscrit dans la continuité de la réflexion esthétique de François Rigolot, orientation que ne prendra pas cet article.

insiste sur l'importance du « visage de pierre », nécessaire ne serait-ce que pour demander « qui est là-bas », et va lui donner une chair bien particulière. Il annonce en effet à son prince qu'il détient une solution pour ceindre sans trop de frais la ville : utiliser au lieu des pierres, trop coûteuses, les *callibistrys* des femmes, de bien meilleur marché. Suit un long développement fondé sur l'équivalence métaphorique entre les sexes et les pierres.

Le fripon poursuit dans cette tonalité obscène en ajoutant qu'aucun métal ne résiste mieux aux coups que cette muraille de sexes, et que les *couillevrines* (*sic*) venant s'y frotter auraient tôt fait de se voir infestées par la petite vérole. Ce texte débordant de métaphores sexuelles et de jeux sur le double sens<sup>2</sup> s'achève sur l'exposition d'une concession concernant l'efficacité de cette muraille jusqu'à présent *inviolable* dans l'imaginaire joyeux de Panurge : l'ouvrage pourrait vite se gâter à cause des mouches et de leurs ordures. Mais le malicieux personnage propose aussitôt une parade : il faudrait bien émoucher la muraille à l'aide de belles queues de renard et de bon gros vits d'âne de Provence.

Panurge souhaite alors illustrer son propos par « un bel exemple » (*P*, xv, 269) trouvé dans le *Libro de computationibus mendicantium* (*Livre de beuveries des moines mendiants*) de frère Lubinus. Ce *bel exemple* n'a en l'occurrence rien d'un *exemplum* classique. Il ne s'agit pas du tout d'exposer les hauts faits ni les faits mémorables d'un personnage historique, mais au contraire de raconter les tribulations d'un lion blessé dans les forêts de la Bièvre, rencontrant successivement un charbonnier, un charpentier, une vieille et un renard. Le lien entre la discussion précédente sur les murailles et cette histoire animale réside dans les motifs conjoints des cons infestés, des mouches polluantes, et des queues salvatrices. Aussi les récits cadre et encadré relèvent-ils tous deux des registres obscène et grotesque.

Ce récit prend une forme prosaïque et s'étend assez longuement dans le chapitre (il occupe trois pages sur les cinq qu'il compte dans l'édition de la Pléiade). Le narrateur, Panurge, l'ouvre par une formule liminaire prototypique de la fable, « Au temps que les bestes parloyent<sup>3</sup> », avec

2 Sur le goût du double sens dans la culture charivarique (à laquelle la caractérisation de Panurge doit tant), voir Katja Gvozdeva, « Rituale des doppelsins. Zur Ikonologie der Charivari-Kultur im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit », dans *Ikonologie des Performativen*, Christoph Wulf et Jörg Zirfas (dir.), Munich, Verlag, 2005, p. 133-150.

3 Sur cette formule, voir Gianni Mombello, « Du temps que les bestes parloient », dans *Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society*, Alessandro Vitale-Brovarone (dir.), Alexandrie, éditions dell'Orso, 1987, p. 173-189.

laquelle il instaure immédiatement une distance ironique, grâce à l'usage d'une parenthèse irrévérencieuse : « (il n'y a pas troys jours) » (*P*, xv, 269). En outre, le conteur reprend à son compte des lieux communs caractéristiques du genre du fabliau : la satire de la femme et du clergé. Il réemploie en effet le motif de la *vetula*<sup>4</sup> déjà présent dans la comédie et la poésie satirique antiques, notamment chez Aristophane, Horace et Martial, et se moque du petit clergé en donnant à son lion des attributs rappelant les moines mendiants. Le lion est en effet qualifié de *pauvre* lion et récite ses prières : « un pauvre Lyon [...] disant ses menus suffrages<sup>5</sup> » (*ibid.*).

La tonalité grivoise traverse tout l'épisode. Il s'ouvre sur le motif de la cognée, motif équivoque par excellence, dont Rabelais se souviendra lors de l'apologue de Couillatris (*QL*, Pr., 526-534). L'histoire est amorcée par la rencontre fortuite d'un lion et d'un charbonnier. Du haut d'un arbre, le charbonnier aperçoit le lion. Probablement saisi par la peur, il lui lance sa cognée et le blesse. Le lion est par la suite pris en pitié par un charpentier qui décide de lui porter secours. Ce charpentier soigne sa blessure avec de la mousse et conseille au lion de bien l'émoucher. Il s'éloigne ensuite, en quête d'herbe à charpentier (herbe aux vertus médicinales). L'élément déclencheur (la blessure du lion par le charbonnier) ainsi que la première péripétie (les soins du charpentier) mettent d'emblée en mouvement les mécanismes du double sens. On remarquera que les deux épisodes peuvent être lus comme des scènes sexuelles. La *cognée blesse* le lion. Or la cognée est une métaphore courante du sexe masculin et la blessure une métaphore non moins banale du sexe féminin. La blessure fourrée de mousse fait également référence, dans un registre burlesque, à l'acte sexuel. En outre, le choix des métiers des personnages humains évoque la chair. Si au Moyen Âge et à la Renaissance les forêts abritent effectivement des boisiers (bûcherons, charbonniers, sabotiers), on ne peut néanmoins, dans le contexte équivoque de cette fable, manquer de remarquer que les deux noms de métier employés par Rabelais commencent par le mot *char*, c'est-à-dire en moyen français « chair »,

4 Sur ce motif, voir Jan M. Ziolkowski, « The obscenities of old women. Vetularity and Vernacularity », dans *Obscenity. Social control and artistic creation in the European Middle Ages*, Jan M. Ziolkowski (dir.), Leiden, Boston, Cologne, Brill, 1998, p. 73-89. Le type comique de la vieille hideuse est déjà important chez Aristophane. Il pourrait être lié à des masques rituels en usage dans le Péloponnèse. En tout cas, le dramaturge grec lui a accordé une place de choix dans son théâtre. Sur ses onze comédies conservées, une seule, *Les Grenouilles*, ne représente ni femme ni homme âgé. Voir Simon Byl, « Le Vieillard dans les comédies d'Aristophane », *L'Antiquité classique*, t. 46, fasc. 1, 1977, p. 52-73.

5 *Ibid.*

désignant la part corporelle de l'homme et pouvant prendre un sens moral et religieux très négatif, comme dans les locutions suivantes, courantes en moyen français : *les œuvres de la chair*, *le péché de la chair*.

Le lion guéri poursuit sa route. Le scénario initial est alors renversé. L'animal fait de nouveau peur à un personnage humain – le charbonnier est remplacé par une vieille femme – mais il n'est pas blessé par cette personne. C'est le personnage apeuré lui-même qui est blessé ou du moins semble avoir été blessé. Le lion décide à son tour d'aider son prochain, et le soigné devient soignant. Lorsque la *vieille sempiternelle*, terrifiée, tombe à la renverse, remontant malgré elle ses jupes, le lion, inquiet par la large blessure qu'il découvre entre ses jambes, ressent une grande compassion pour celle qu'il a effrayée. Le narrateur désigne pour sa part la nature réelle de la blessure féminine, choisissant tout de même une périphrase entretenant l'effet d'équivocité : le « comment a nom ». Dans cette deuxième péripétie se trouvent ainsi condensés des aspects propres à l'élément déclencheur (la peur du charbonnier et la blessure du lion) de même qu'à la première péripétie (la pitié du charpentier et les soins qu'il prodigue au lion).

Le lion se trouve fort dépourvu. La situation lui paraît urgente, mais il n'ose abandonner sa patiente pour aller glaner de la mousse. Surgit à ce moment un renard qui accepte d'assister le lion dans sa tâche *secourable*. Le renard à la longue queue bien fournie émouchera la vieille pendant que le lion ira ramasser de la mousse. L'esthétique du double sens se poursuit avec les motifs de la *queue*, de l'*émouchage*, du *bâton*, et la reprise de celui de la *cognée*. Le lion pose le diagnostic suivant : la vieille aura sûrement reçu *un coup de cognée* dans l'entre-jambe. Une fois que le renard l'a bien émouchée, le lion fourre de la mousse dans sa *blessure* à l'aide d'un *bâton*. Toute l'ironie de ce récit réside dans la naïveté totale des personnages animaux et dans la malice antithétique du conteur fort averti en la matière.

Le précepte moral énoncé par le lion, « Car ainsi nous fault il secourir et ayder l'un l'aultre », se trouve ainsi dévoyé par le contexte, tout comme le commandement prononcé par la belle Parisienne, « comme dieu le commande : je ayme tout le monde », le sera dans le chapitre XXI du même livre. La moralité, quasiment définitionnelle de la fable, est ainsi vidée de son sens par la nature exacte du *secours* apporté par le lion et son compère, lesquels émouchent la vieille à grands coups de queue et la fourrent libéralement de mousse. À ce comique sexuel s'ajoute un comique scatologique. Le renard souffre des odeurs et des matières émanant de la deuxième *blessure* de la vieille.

Après la narration de ce récit, la conversation entre Panurge et son prince reprend. Panurge fait allusion Ésope, prince des fabulistes, en relatant une anecdote épousant le ton misogynne à l'œuvre dans le dialogue sur les murailles et dans l'histoire enchâssée. Le malicieux conteur raconte qu'il a aperçu un bon homme portant dans un bissac, rappelant celui de l'Ésope mythique, deux fillettes de deux ou trois ans, l'une sur l'avant, l'autre sur l'arrière. L'homme s'étant confié à Panurge lui a affirmé qu'il pouvait attester la virginité de celle qu'il portait sur l'avant, mais que, concernant celle qui se trouvait dans son dos, il ne pouvait en jurer. Cette *chose vue* dans les rues de Paris permet à Panurge de provoquer un comique de répétition puisque la relation de ce *fait divers* appuie et exacerbe encore la dimension misogynne de son discours. Ce dernier rapport provoque le rire de Pantagruel qui désigne Panurge comme un « gentil compaignon » (P, xv, 271) et déclare vouloir le vêtir de sa livrée. Tout comme dans l'épisode de la haute dame de Paris, le rire du géant est problématique. On peut considérer son attitude et son plaisir à l'écoute des plaisanteries très violentes et très misogynes de Panurge comme un signe de l'influence des sociétés joyeuses<sup>6</sup> du XVI<sup>e</sup> siècle sur la formation de la communauté masculine des romans de Rabelais.

À ce premier niveau de lecture, nous remarquons que cette histoire animalière est traversée par des caractéristiques propres à la fable et au fabliau. Elle ne respecte toutefois pas l'ensemble des traits constitutifs de ces genres, loin de là. Elle offre en réalité un large espace littéraire de jeux intertextuels avec les codes génériques<sup>7</sup>, espace s'ouvrant encore vers

6 Il s'agit d'associations traditionnelles de jeunes hommes qui, comme les *Comards* de Rouen, sont marquées par l'esprit joyeux du carnaval. Ces *sociétés joyeuses*, appelées aussi *abbayes de jeunesse*, renversent le modèle dominant en parodiant les assemblées et les cérémonies d'institutions sérieuses. Elles n'étaient pas seulement actives pendant la saison du carnaval mais également tout au long de l'année, présentant des formes institutionnalisées de camaraderie masculine (cf. Katja Gvozdeva, « Celebrating men in Rabelais », *Romance Studies*, vol. 23 (2), 2005, p. 77-90).

7 Les actes tant attendus du colloque sur l'hybridité des récits rabelaisiens ayant finalement été publiés, nous avons récemment pu prendre connaissance de l'article de Nadine Kuperty-Tsur dont le sujet touche directement au nôtre, « De l'hybridité générique au sens. Genre, sexe et construction du savoir dans le chapitre 15 de *Pantagruel* », *ÉR*, LVI (2017), p. 249-262. Toutefois, l'auteur ne se collette finalement jamais avec la question de l'hybridité générique de ce chapitre en général, et de ce texte animalier en particulier. Elle note tout au plus une « succession de genres », tout au long du chapitre, « dialogue, conte, farce et fable », genres qu'elle impose comme des évidences dont il serait inutile d'interroger l'histoire et inutile de fonder en raison l'influence qu'ils auraient eu sur le texte rabelaisien. Lorsque l'auteur évoque le *Roman de Renart*, c'est en passant, et l'influence supposée n'est jamais soutenue par le moindre argumentaire : « Ce conte animalier en deux actes semble tout droit issu d'un épisode du *Roman de*

la collection de branches du *Roman de Renart*<sup>8</sup> et les recueils d'*exempla* à l'usage de la prédication. Nous allons à présent approfondir ces quatre hypothèses d'influences majeures.

#### UNE FABLE DIGNE DE CE NOM ?

Selon Patrick Dandrey<sup>9</sup>, il existe trois traditions chez les fabulistes de la Renaissance et de l'Âge classique : la tradition savante, la tradition didactique et scolaire, et la tradition badine. D'après lui, l'intérêt renaissant pour les fables rompt totalement avec le goût médiéval pour les « ysopets » et les « avionnets ». Le spécialiste de La Fontaine estime que les humanistes se démarquent nettement des auteurs médiévaux en faisant œuvre de philologie et en comptant restaurer la splendeur des lettres antiques. Il considère la publication à Venise en 1505 de la grande compilation due à l'Italien Alde Manuce comme l'événement fondateur de cette nouvelle démarche à l'égard des fables. Les poètes érudits prennent soin de traduire fidèlement les fables prosaïques d'Ésope en latin, ou bien de les pasticher en vers néo-latins. D'autres encore, tels le libraire Gilles Corrozet et le poète moraliste Guillaume Haudent, les riment en langue vernaculaire, respectivement en 1542 et 1547. Cette veine savante irrigue l'usage scolaire des fables considérées comme propres à développer l'imagination des disciples et à les entraîner à la composition. La rédaction de fables contribue pleinement à la formation de l'orateur futur, dans la mesure où cette forme se prête facilement à l'interprétation morale chrétienne. Cette « édification de l'esprit par la stimulation de

---

*Renart* puisqu'il met en scène un lion et un renard, que tous deux parlent et que ce conte est à la fois comique et édifiant. ». Nous ignorons ce qu'est un « conte animalier » à la Renaissance et nous interrogeons fortement sur le caractère édifiant de certaines branches renardiennes. Le genre de la fable n'est évoqué que pour l'épisode du bissac. Finalement, cette analyse consiste en un découpage du chapitre en « parties » distinctes, qui, dans leur succession, engendreraient une hybridité générique. Cette démarche est tout à fait contraire à la notion même d'hybridité littéraire, laquelle, par définition, travaille un même morceau textuel, en fait un tissu instable, en mouvement perpétuel, fort difficile à saisir et à identifier.

8 À l'occasion d'une très fine étude lexicographique du terme *peruis* chez Rabelais, Romain Menini a débusqué l'hypotexte renardien du chapitre xv du *Pantagruel*, qu'il estime tout à la fois « possible » et « foisonnant », « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *RHLF*, 2009/3 (vol. 109), p. 515-539.

9 Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 2010 [PUF, 1996], p. 20-27.

l'image<sup>10</sup> » peut également prendre la forme de recueils d'emblèmes, tels ceux de Gilles Corrozet (1540), de Barthélemy Aneau (1549), et de Guillaume Guéroult (1550), fidèles continuateurs de l'ouvrage novateur d'André Alciat (1531<sup>11</sup>). Finalement, tradition savante et tradition scolaire sont difficilement dissociables. La tradition scolaire marque peut-être plus fortement la dimension édifiante des fables. Enfin, la troisième voie, la badine, est apparue à l'auteur de *La fabrique des Fables* comme la moins empruntée. Il n'y distingue guère au XVI<sup>e</sup> siècle que la figure de Marot écrivant en 1526 l'épître *À mon amy Lyon*<sup>12</sup>.

Le critique littéraire ne pense pas à Rabelais. Pourtant, ce dernier ouvre un quatrième chemin, nettement distinct des trois autres. Le récit animalier qui nous intéresse, inséré dès 1532 dans les chroniques rabelaisiennes, ne relève *stricto sensu* ni de la fable savante humaniste, ni de la fable didactique et scolaire, ni de la fable mondaine et badine. Il est composé comme une anti-fable, ou une parodie de fable dont le ton corrosif attaque tour à tour l'ensemble de ces traditions, et rétablit de surcroît l'esthétique et la tonalité médiévale des fabliaux du XIII<sup>e</sup> siècle. Bien que parodique et allant à l'encontre du genre traditionnel, nous pensons qu'il constitue bel et bien une quatrième voie, irrévérencieuse, scandaleuse et ironique.

Ce récit est, comme la très grande majorité des textes de Rabelais, le fruit du savant *bricolage*<sup>13</sup> de sources très hétérogènes. Concernant le genre de la fable, nous avons repéré comme textes-sources probables

10 *Ibid.*, p. 23.

11 Pour plus de précisions sur le genre de la fable à la Renaissance, voir Jean Vignes, « La fable », dans *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon*, Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 373-379. Plus récemment, Mireille Huchon a fourni un catalogue des titres de recueils de fables du XVI<sup>e</sup> siècle, afin de montrer combien le terme *fable* était courant dans les titres de ces recueils renaissants, alors que Rabelais l'a négligé au profit d'*apologue* et *mythologie*. Cf. « Rabelais fabulateur », dans *Séductions de la fable, d'Ésope à La Fontaine*, Frédéric Calas et Nora Viet (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 179-192. En l'occurrence, p. 186-187. Cette remarque lexicographique joue fortement en faveur de la participation active de Rabelais à la publication de fables ésopiques intercalées dans les *Fantastiques batailles des grands Roys Rodilardus et Croacus* (François Juste, 1534) : « L'utilisation exclusive par Rabelais du terme d'apologue pour désigner les fables d'Ésope, conformément aux usages de Melanchton et d'Érasme, pourrait être un argument supplémentaire à son implication, au début de sa carrière d'homme de lettres et d'éditeur, dans la traduction de dix-sept fables [sur le modèle ésopique] [...] et complètement méconnues. », *ibid.*, p. 190.

12 Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, *op. cit.*, p. 24.

13 En ce sens, son style évoque singulièrement le regard que porte Paul Zumthor sur l'écriture ironique des grands rhétoriciens, soulignant chez eux le « goût du bricolage plutôt que de l'industrie », « des réajustements plutôt que de l'invention », « des coupures brutales plutôt que des transitions savamment ménagées », « du bariolage plus que du fondu et

plusieurs fables ésopiques<sup>14</sup> reprises par Marie de France, Gilles Corrozet<sup>15</sup> et Guillaume Haudent<sup>16</sup>, et l'apologue ésopique inséré dans l'épître marotique « À mon amy Lyon ». Rabelais lui-même serait à l'origine de l'édition d'une petite anthologie de fables ésopiques traduites en français<sup>17</sup>. Cet ensemble de dix-sept fables mettant en scène des rats et des grenouilles, se glisse à la suite d'une *Batrachomyomachie* (combat des grenouilles et des rats) française, épopée animale attribuée à Homère. Les neuf *Apologues des Rats* suivent un petit traité mythico-naturaliste *De la nature des Rats*, tandis que les huit *joyeux Apologues faitz sur [les Grenouilles]* viennent après un minuscule traité sur *La propriété, et nature des Grenouilles*. Ces textes répondent thématiquement aux *Fantastiques batailles des grands Roys Rodilardus et Croacus*<sup>18</sup>, et relèvent de la tradition ésopique classique, ils sont toujours moralisés. La morale est parfois même soulignée par les formules typiques *Ceste fable nous enseigne*, *Ceste fable denote*, sans trace d'ironie, ni de transgression. C'est donc en connaissance de cause et en pleine conscience que Rabelais vide cette *fable*, que l'on pourrait intituler « Le Lion, la Vieille, et le Renard », de toute moralité explicite et stable, et y brouille différents modèles génériques.

de la nuance », *Le Masque et la Lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 134.

- 14 Les fables ésopiques ont été régulièrement et abondamment reprises du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles, nous citerons les versions versifiées de Corrozet et de Haudent, particulièrement soignées. Composés quelques années après la publication de l'édition *princeps* du *Pantagruel*, ces textes témoignent de l'intérêt soutenu des humanistes pour l'œuvre d'Ésope tout au long de la Renaissance. Plus haut dans le siècle, Claude Nourry et Pierre de Vingle avaient publié *Les subtiles fables* (1526), Alain Lotrian et Denis Janot un *Esopet en françoys* (1516 et 1535), la veuve de Jean Trepperel (1520) et Jehan Janot (1530) également un *Esopet en françoys*. Par surcroît, fourmillent à la même époque des florilèges latins. Voir M. Huchon, « Rabelais fabulateur », art. cité, p. 186.
- 15 Gilles Corrozet, *Les fables du tresancien Esope Phrigien premierement escriptes en Graec, et depuis mises en ritme françoise*, Paris, Denis Janot, 1542. Sur cet auteur et le grand succès éditorial de ses recueils d'apologues ésopiques, consulter Gianni Mombello, *Le Raccolte francesi di favole esopiane dal 1480 alla fine del secolo XVI*, Genève, Slatkine, 1981, p. 108-121.
- 16 Guillaume Haudent, *Trois centz soixante et six Apologues d'Esope, Tresexcellent Philosophe. Premierement traduits de Grec en Latin par plusieurs illustres Autheurs : comme Laurens valle, Erasme, & autres. Et nouvellement de latin en Rithme Françoise, par maistre Guillaume Haudent*, Rouen, Robert et Jehan du gord freres Libraires, 1547. Sur cet imitateur d'Ésope, voir Gianni Mombello, *Le Raccolte francesi di favole esopiane dal 1480 alla fine del secolo XVI*, *op. cit.*, p. 122-128.
- 17 Cf. Romain Menini et Olivier Pédeflous, « "Æsope le François" : autour de dix-sept fables ésopiques éditées par Rabelais », dans *Séductions de la fable*, *op. cit.*, p. 193-222.
- 18 *Les Fantastiques Batailles des grands Roys Rodilardus et Croacus* (Lyon, François Juste, 1534), éd. Romain Menini et Olivier Pédeflous, en préparation aux Classiques Garnier. Un seul exemplaire de l'édition originale connu en France : Chantilly, Musée Condé III-C-053.

À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, Marie de France s'est attachée à traduire en rimes françaises les apologues ésopiques. Deux fables comportant les figures du lion et du renard peuvent être rapprochées de la fable de Rabelais. Celle du « Lion malade<sup>19</sup> » met en scène un animal vieilli et affaibli qui a vu l'attitude de ses courtisans changer du tout au tout lorsque son état s'est dégradé. Le bouc lui a alors donné impunément des coups de cornes, l'âne de pied, et le renard, pour sa part, s'est empressé de le mordre. Le seigneur a pris conscience de la fragilité du pouvoir, et de l'ingratitude de ceux qui finalement ne l'avaient respecté que pour sa force. Quant à la seconde, « Le Lion et le Renard<sup>20</sup> », elle présente un lion faussement malade, qui, las de courir après sa pitance, prétend l'être afin de prendre au piège ses proies venues lui rendre visite. Le renard, d'un naturel plus méfiant et plus rusé que les autres animaux, se tient à l'écart car il observe que les autres bêtes entrent dans la cour du roi mais n'en ressortent pas. La règle de conduite à tirer de cet apologue est que certains feraient mieux de rester à l'écart de la cour pour mieux comprendre les manœuvres du pouvoir. Il existe une variante portant le même titre que cette dernière fable. Le lion est réellement malade, il convoque les animaux afin qu'ils l'aident à guérir. La cour lui conseille de s'en tenir à l'avis du renard connu pour ses talents de guérisseur. La bête malicieuse lui prescrit de faire écorcher vif le loup, d'en recueillir le sang dans la peau, puis d'appliquer le sang de la bête sur la poitrine du roi pendant une nuit. Le loup a ainsi été puni du mal qu'il avait voulu faire au renard. D'après la morale de cet apologue, le mal se retourne toujours contre celui qui a cherché à le prodiguer.

Ces fables ont quelques points communs avec le récit de Rabelais. Nous les avons choisies parce qu'elles mettent en scène un lion malade ou prétendant l'être, et en relation avec un renard. Rabelais reprend la thématique du puissant affaibli (le lion est d'abord blessé), et la dialectique de la gratitude et de l'ingratitude (le lion fait preuve de gratitude envers les hommes, car il est redevable du secours que lui a porté le charpentier). La dernière fable de Marie de France aborde la question de la rétribution des biens et des maux, directement liée à la précédente. Néanmoins, ces points communs, bien que créant un effet de reconnaissance, sont fortement infléchis par d'importants éléments dissonant franchement avec la tradition ésopique. Le renard de Rabelais perd tout

19 Marie de France, *Les Fables* (1189-1208), éd. Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1991, fable 14, p. 98-101.

20 Marie de France, *Les Fables, op. cit.*, fable 36, p. 172-173.

caractère d'intelligence, de ruse ou de malice. Il obéit passivement, avec une grande naïveté aux injonctions du lion, et tout comme la noble bête, ne se rend absolument pas compte de ce qu'il fait réellement. Il subit en toute innocence et abnégation l'odeur effroyable que dégagent les deux *blessures* féminines (*P*, xv, 270-271).

Clément Marot a pour sa part réécrit de façon réjouissante la fable ésoopique « Le Lion et le Rat », présente chez Marie de France<sup>21</sup>, et dans la quasi-totalité des recueils ésoopiques des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Cette fable délivre également un enseignement portant sur les questions de la gratitude et de la rétribution des biens. Un lion a eu la générosité de porter secours au faible rat, il se voit récompenser de sa magnanimité lorsque le petit rongeur reconnaissant vient à son tour lui porter secours en le libérant des liens qui l'ont pris au piège.

Mais je te veulx dire une belle Fable,  
C'est assavoir du Lyon et du Rat. [...] ]  
Dont il avoit trouvé temps favorable  
Pour secourir le Lyon secourable,  
Auquel a dit : tays toy Lyon lié,  
Par moy seras maintenant deslié :  
Tu le vaulx bien, car le cueur joly as ;  
Bien y parut, quand tu me deslias.  
Secouru m'as fort Lionneusement ;  
Ors secouru seras Rateusement<sup>22</sup>.

La formule introduisant l'insertion de la fable est sensiblement similaire chez Marot et chez Rabelais : « Mais je te veulx dire une belle Fable » / « je vous veux dire [...] un bel exemple ». La situation d'énonciation est la même, un « je » s'adresse à un « tu » ou à un « vous » ; les termes sont identiques : le verbe *dire*, l'épithète *beau*. D'autres similitudes nous conduisent à penser que la fable rédigée en 1532 contient des allusions conscientes et majeures à celle incrustée dans cette épître de Marot publiée en 1534 (mais composée dans les années 1526-1527 et ayant pu circuler dans le cercle de Marguerite de Navarre, et dans celui des imprimeurs lyonnais avant sa publication<sup>23</sup>). Le lion de Rabelais est secouru et s'en

21 Marie de France, *Les Fables*, *op. cit.*, fable 6, « Le Lion et la Souris », p. 104-109.

22 Clément Marot, *Œuvres complètes*, t. I, *Les Épîtres*, éd. Claude Albert Mayer, Genève, Slatkine Reprints, 1999, p. 128-129.

23 Rabelais aurait même participé activement aux éditions de Marot chez François Juste en 1533 et 1534. Cf. Romain Menini et Olivier Pédeflous, « Dans l'atelier de François Juste : Rabelais passeur de la *Batrachomyomachie* », *Gens du livre et gens de lettres à la Renaissance*, éd. Christine Bénévent, Isabelle Diu et Chiara Lastraioli, Turnhout, Brepols, 2014, p. 105.

souvent par la suite en secourant à son tour, tout comme celui d'Ésope et celui de Marot. Le verbe secourir apparaît dans les deux textes en position bien visible. Chez Marot, il est repris dans un polyptote ; chez Rabelais, il est mis en valeur car incrusté dans le précepte moral avancé par le lion : « nous fault [...] secourir et ayder l'un l'autre ». De plus, nous repérons un jeu intertextuel entre la structure formelle d'une autre très célèbre épître marotique<sup>24</sup> et le registre employé par le narrateur. Au goût de Marot pour les rimes équivoquées répond en effet le plaisir de l'équivoque dans la tonalité employée par le conteur. Ainsi, dans cette fable, Rabelais rend hommage à ses aînés et à ses pairs, tout en décalant dans le même temps, avec brutalité et génie, leur matière et leur style<sup>25</sup>.

L'ouvrage très soigné de Gilles Corrozet, publié chez Denis Janot en 1542, offre au lecteur un choix de quatre-vingt-quinze apologues ésoques, agrémenté de manière systématique d'un emblème placé en regard du texte. Parmi ces apologues, nous retrouvons celui que Marot avait utilisé dans son épître de 1526. L'apologue « du Lyon et du Rat » est particulièrement prisé par les humanistes et avait déjà plu à Marie de France. La thématique de cette fable est directement liée à celle du texte de Rabelais dans la mesure où, dans les deux cas, il s'agit de stimuler chez le lecteur les sentiments de pitié, de secours et de gratitude.

L'ouvrage de Guillaume Haudent, bien que plus petit de format, contient un nombre beaucoup plus important d'apologues. Parmi les trois cent soixante-six fables qu'il comprend, sept peuvent être reliées à l'épisode rabelaisien : « D'un regnard & d'un lion » (livre I, apologue 14), « d'un loup d'un lion & d'un renard » (I, 55), « d'un vieil lion et des autres bestes » (I, 123), « d'un lion et d'une souris » (I, 125), « d'un lion & d'un regnard » (I, 154), « d'un Lyon d'un asne & d'un Regnard » (I, 173), « d'un regnard et d'un Bocheron » (II, 7). Tous ces apologues animaliers sont illustrés par une vignette. Les bois utilisés pour l'édition de Corrozet ont pu être repris, de même que certains qui avaient servi pour l'édition du *Disciple de Pantagruel* (1538).

24 Nous pensons à la « Petite Epistre au Roy », fondée sur le jeu avec les rimes équivoquées, Clément Marot, *Œuvres complètes*, t. I, *Les Épîtres*, op. cit., p. 97-98.

25 On peut considérer en raison de cette forte intertextualité (on verra que la mention de frère Lubin constitue une référence directe à un autre texte marotique, la ballade « De frère Lubin ») qu'un troisième animal allégorique se cache dans cette fable riche d'une variété exceptionnelle sur le plan de l'invention, le rat, image de l'écrivain hérétique. Voir Jacques Berchtold, *Des Rats et des ratières, anamorphoses d'un champ métaphorique de Saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992, en particulier le chapitre IV, « Le Poète-rat : Villon, Érasme, ou les secrètes alliances de la prison dans l'Épître "À son amy Lyon" de Clément Marot », p. 148-170.

L'apologue 14 du livre I relate l'étonnante amitié entre un lion et un renard, le renard d'abord apeuré par le fauve, parvient à l'approcher quand il le revoit. Il est probable que l'usage inhabituel de la figure léonine par Rabelais provienne de cet apologue qui présente le lion en animal sympathique.

La fable « Le Loup, le Lion et le Renard » (I, 55) se trouve déjà dans le recueil de Marie de France. Le lion malade voit toute la cour défiler à son chevet afin de lui rendre hommage. Seul le renard ne se présente pas. Le loup plaide contre lui et enjoint le lion de punir cet animal ingrat. Le malicieux renard, revenant à la cour, comprend très vite la situation et parvient à la tourner à son avantage en inventant que le seul remède pour la maladie du lion est d'appliquer sur son échine la peau d'un loup. Le loup écorché comprend, mais un peu tard, que tout mal peut se retourner contre celui qui l'a commis. Ici, le point commun avec le texte de Rabelais consiste essentiellement en la caractérisation d'un fort affaibli, et en la question du mérite moral. Chez Ésope, celui qui fait le mal (le loup) reçoit le mal, chez Rabelais, celui qui reçoit le bien (le lion) fait le bien.

La fable « Le vieux Lion & les autres bêtes » (I, 123) relève de la même thématique. Le lion très sévère se fait haïr, craindre et redouter durant sa jeunesse. Une fois vieux et affaibli, il devient l'objet de la vengeance et de la cruauté des autres animaux. Chacun y va de son coup : le pourceau lui assène des coups de croc et de museau, le taureau de cornes, l'âne de pied.

On retrouve, comme chez Corrozet, Marie de France et Marot, la fameuse fable mettant en scène le majestueux lion et le petit rongeur, intitulée comme chez la poétesse médiévale « Le Lion et la Souris » (I, 125). La vignette est identique à celle insérée dans l'ouvrage de Corrozet. La morale souligne l'utilité de chacun à tous les degrés de la société et la nécessité d'exercer la miséricorde *a fortiori* envers les petits.

« Le Lion et le Renard » (I, 154) relate l'histoire d'un lion qui fait venir ses sujets dans son terrier sous prétexte de maladie. Seul le renard ne répond pas à son ordre de comparution. L'animal rusé a bien observé que nul animal ne ressortait de la tanière. La morale incite le lecteur à se méfier des pièges et à toujours rester sur ses gardes. L'illustration est identique à celle de l'apologue I, 55. Seule la faiblesse du lion évoque le texte de Rabelais.

« Le Lion, l'Âne et le Renard » (I, 173) met en scène ces trois animaux associés dans une partie de chasse. À l'heure du partage, l'âne prend la plus grande pour lui. Le lion le punit en ne lui laissant rien. Le

renard, qui a observé la scène, cède la plus grande au lion et peut ainsi profiter des prises. La morale incite le lecteur à tirer des leçons de son expérience. Le point commun possible avec le texte rabelaisien repose peut-être sur la complicité que le renard parvient à instaurer avec le lion au détriment de l'âne.

Enfin, la fable 7 du livre II met en scène deux personnages également présents dans « Le Lion, la Vieille et le Renard » : le renard et le bûcheron. Un *pauvre* (l'épithète est dans le texte de Haudent) renard poursuivi par un chasseur vient trouver un bûcheron afin qu'il l'aide à se cacher. Le bûcheron lui promet de lui trouver un bon abri et de ne pas le révéler au chasseur. Mais lorsque le chasseur vient interroger le sauveur, ce dernier, bien que niant tout haut avoir vu la proie, indique par gestes éloquents le lieu où s'est dissimulé l'animal. Le chasseur ne comprend pas le langage tacite du bûcheron et repart bredouille. Le bûcheron va trouver la bête dissimulée, et lui fait remarquer qu'elle doit lui être reconnaissante du langage protecteur qu'il a tenu au chasseur. Mais le renard a bien vu les gestes de l'homme et lui dénie toute gratitude. La morale de cet apologue invite le lecteur à se méfier des faux amis qui prétendent par de belles déclarations vouloir vous sauver et qui, par derrière, agissent tout autrement. De nouveau, cette fable repose sur l'illustration des notions de gratitude et de mérite. Elle ajoute la thématique des faux semblants, de l'hypocrisie et de la manipulation. Il est remarquable que l'un des traits caractéristiques du renard allégorique, la duplicité, soit transféré sur son interlocuteur humain.

Ainsi, le texte de Rabelais comporte bien quelque parenté avec nombre d'apologues ésoques. Sa singularité consiste en l'amalgame que l'auteur fait de ces différents apologues et en l'introduction d'une tonalité apparemment inédite dans le genre de la fable. Nous avons toutefois relevé dans le petit imprimé de Haudent quelques fables relevant du registre vulgaire. On citera la fable 76 du livre II « d'une putain & de son amoureux », et la fable 92 du même livre « d'une vieille accusante le diable ». Ces fables ont de fortes affinités avec le genre du fabliau et ne mettent en scène que des humains à la différence de celle de Rabelais qui mélange personnages humains et animaux. La première repose sur la misogynie et comprend des personnages de condition vile : la putain et la maquerelle. Elle offre une vision très pessimiste de la femme vénale animée par le seul appât du gain, fallacieuse, et dénuée de tout sentiment humain. La seconde présente une vieille imprudente et inconséquente qui monte sur une échelle sans s'être déchaussée. Le

diabole prend à témoin six hommes en leur prédisant que la vieille trébuchera, et fera retomber la faute sur lui. La prédiction ne manque pas de se réaliser. Le personnage, désigné comme une *vieille folle*, tombe, et se retrouve par terre, comme la vieille de Rabelais.

#### UN FABLIAU OU UN REJET DE LA BRANCHE RENARDIENNE ?

Voyons à présent si la tradition du fabliau pourrait avoir influencé la composition de l'auteur renaissant. Nous avons d'ores et déjà repéré deux caractéristiques relevant pleinement du genre en vogue aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles : le comique obscène et scatologique ainsi que la satire des femmes et du petit clergé<sup>26</sup>. La scène obscène d'émouchage des *plais* de la vieille s'inscrit dans la tradition de nombre de fabliaux érotiques et scatologiques dans lesquels les parties sexuelles de la femme jouent un rôle central et se retrouvent souvent mises en avant dans le titre du fabliau : « Le Chevalier qui fit parler les Cons<sup>27</sup> », « Du Con qui fu fait a la Besche<sup>28</sup> », « Le Jugement des Cons<sup>29</sup> », « L'Evesque qui beneï le Con<sup>30</sup> », « Une seule Fame qui a son Con servoit cent Chevaliers de tous Poins<sup>31</sup> ». Concernant la satire des clercs, massive dans les fabliaux médiévaux<sup>32</sup>, on peut considérer que par goût de l'hybridation générique, Rabelais

26 Concernant la relation de Rabelais avec la tradition satirique des moines mendiants, voir la condamnation allégorique de ces ordres par Raminagrobis ainsi que le dithyrambe antiphraastique de Panurge, *TL*, XXI et XXII, p. 415-420.

27 *Nouveau recueil complet des fabliaux*, éd. Willem Noomen, Assen / Maastricht, Van Gorcum, 1991, t. III, fabliau 15, p. 45-173.

28 *Ibid.*, t. IV, fabliau 22, p. 13-21.

29 *Ibid.*, t. IV, fabliau 23, p. 23-33.

30 *Ibid.*, t. VI, fabliau 68, p. 193-205.

31 *Ibid.*, t. IX, fabliau 109, p. 201-213. À ce sujet, voir le deuxième chapitre du court essai de R. Howard Bloch sur les fabliaux, *The Scandal of the fabliaux*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1986, p. 59-100.

32 Citons par exemple : « Les Braies du Cordelier », *Nouveau recueil complet des fabliaux*, *op. cit.*, t. III, fabliau 17, p. 211-236 ; « Le Prestre crucefié », *ibid.*, t. IV, 27, p. 91-106 ; « Le Chapelain », *ibid.*, t. VI, 60, p. 77-99 ; « Le Sacristain », *ibid.*, t. VII, 74, p. 1-189 ; « Le Prestre qui manja Mores », *ibid.*, t. VII, 75, p. 191-237 ; « Les quatre Prestres », *ibid.*, t. VIII, 85, p. 133-140 ; « Le Prestre et le Mouton » *ibid.*, t. VIII, 87, p. 151-156 ; « Le Prestre et le Leu », t. VIII, 88, p. 157-162 ; « Le Prestre et Alison », t. VIII, 91, p. 183-206 ; « Le Prestre et la Dame » t. VIII, 95, p. 255-267. Le comique de l'ensemble de ces fabliaux repose le plus souvent sur le portrait satirique de prêtres lubriques, amants réguliers de bourgeoises ou de vilaines non moins dévergondées et lascives.

a substitué des bêtes au type traditionnel du clerc. Les caractérisations du lion et du renard peuvent en effet faire penser à des moines mendiants, personnages courants des fabliaux médiévaux. Cette hypothèse est envisagée en raison de la récurrence de l'épithète caractéristique *pauvre*, tant pour le lion que pour le renard<sup>33</sup>, en raison de l'activité du lion qui dit ses menus suffrages et prêche le secours universel des uns envers les autres, mais également en raison de l'influence imaginaire d'un motif répandu dans l'imaginaire médiéval : celui du renard-moine. On retrouve ainsi dans le texte de Rabelais la galerie de personnages typique de l'univers du fabliau : le vilain (sous les traits du charbonnier – « un villain charbonnier » – et du charpentier), le clerc (sous ceux du lion et du renard), la femme lubrique (sous ceux de la vieille réifiée).

Le motif du renard-moine serait tiré de l'épisode central de la branche II du *Roman de Renart* lors duquel la bête cherche à obtenir de la mésange un baiser de paix. Il appelle la mésange « commère » et lui tient un discours proche de celui d'un sermon sur la paix et l'amour du prochain, il invoque la sainte vertu et la miséricorde de la mésange. Il prêche l'exact contraire de ses intentions. On notera certains détails lexicaux qui pourraient attester la dimension intertextuelle des deux épisodes : le renard appelle la mésange « commère », comme le lion de Rabelais appelle le renard « compère », et la mésange offre au renard des feuilles et de la « mousse » pour calmer sa faim<sup>34</sup>. Ce motif est également lié à un proverbe flamand « *Als de vos de passie preekt, boer pas op u ganzen* » (« Lorsque le renard prêche la passion, le paysan doit mieux garder ses oies ») et à sa variante française : « Le renard prêche aux poules ». On trouve la trace de ce motif dans un rondeau de Charles d'Orléans :

Quant oyez prescher le renart,  
Pensez de voz oyes garder  
Sans a son parler regarder,  
Car souvent scet servir de l'art<sup>35</sup>

Le renard peut ainsi représenter non seulement le type du beau parleur au langage double et fallacieux, mais également celui qui est capable de détourner la parole de Dieu à son profit et dans l'intention de faire le mal. Les continuations du *Roman de Renart*, et particulièrement *Renart le Nouvel*, assimile clairement le personnage de Renart au monde clérical.

33 « un pauvre Lyon par la forest », p. 269 ; « Le pauvre regnard estoit bien mal » p. 270.

34 *Le Roman de Renart*, *op. cit.*, branche VIIa, « Chantecler, Mésange et Tibert », p. 267-269.

35 Charles d'Orléans, *Ballades et Rondeaux*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1992, éd. Jean-Claude Mühlethaler, rondeau 174, p. 558.

Nombre de *marginalia* gothiques reprennent ce motif<sup>36</sup>, qui apparaît non seulement comme inspiré par le texte de Jacquemart Gielée, mais également comme une parodie du motif iconographique de la prédication de saint François aux oiseaux.

La force comique du fabliau *bestourné* de Rabelais réside dans le mélange des genres. Alors que dans les fabliaux les animaux ne sont jamais acteurs ni anthropomorphiques, alors que dans les fables le ton reste le plus souvent chaste, allégorique et édifiant, ici, les catégories sont renversées. On notera de nouveau la proximité avec l'esthétique et l'éthique du *Roman de Renart*. Nous avons déjà relevé l'influence de l'épisode de « Renart et la Mésange », et du motif renardien de « Renart prêchant », on peut ajouter que cet usage obscène des animaux est typique des premières branches du *Roman de Renart*. On peut se remémorer la violence du texte relatant le viol d'Hersent coincée dans l'étroit terrier de Renart<sup>37</sup>. La scène bestiale du renard *émouchant* la vieille évanouie pourrait constituer une réécriture de cette scène. Le jeu sur *Maulperthuis* et les deux *perthuis* d'Hersent se retrouve chez l'auteur renaissant, et le choix du renard – au détriment du lion – pour besogner la vieille pourraient rappeler cet épisode fondateur de la guerre entre Renart et Isengrin. De plus, la présence d'Isengrin qui surprend la scène de fornication, crée un triangle de personnages (deux masculins et un féminin ; un mâle et une *femelle* en activité, et un mâle passif) rigoureusement repris par Rabelais : le renard émouche la vieille, le lion revient avec la mousse et commence par les observer.

Rabelais s'amuse avec des œuvres dont les personnages sont de véritables paradigmes aux traits extrêmement figés : le fabliau et les branches du *Roman de Renart*. Par un jeu très habile et complexe de substitutions multiples et transgénériques<sup>38</sup>, il transfère sur un animal

36 Sur l'importance de ce motif dans les *marginalia* gothiques et sa signification, voir Jean Wirth, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, Droz, 2008, p. 164-166.

37 *Le Roman de Renart*, éd. Armand Strubel, Gallimard, « Pléiade », Branche IX « Tiécelin Le viol d'Hersent », p. 295-305. Quand Hersent aperçoit Renart dans son terrier, elle se plaint qu'il ne lui rende pas plus souvent visite : « Je ne sai rien de tel conpere / Qui sa comere ne revide! », *ibid.*, p. 296. On remarquera l'emploi de « compère » typique du *Roman de Renart* et sciemment repris par Rabelais dans son récit. Lorsqu'Isengrin découvre les souillures que Renart a infligées à sa progéniture, il se lance avec Hersent à la poursuite de Renart. Dame Hersent poursuit Renart jusque dans sa tanière, mais, plus doctue que lui, elle se retrouve coincée, le goupil ne manque pas de profiter de la situation, *ibid.*, p. 301-302. Voir l'analyse de cet épisode par Jean Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, *op. cit.*, p. 312-313.

38 Rosanna Brusegan a repéré une tendance dans l'écriture du fabliau à jouer avec les paradigmes des personnages en déplaçant certains traits, mais ces mouvements restent infimes par rapport à l'audace et l'amplitude des transferts opérés par Rabelais. Cf. « Le

dominant et un animal rusé des traits propres aux moines des fabliaux, l'ignorance et la naïveté ; tandis que les traits dominants du renard des fables et du *Roman de Renart*, la ruse et la malice, sont déplacés sur le conteur Panurge. Alors que le renard reste une bête peu bavarde, le lion se voit attribuer toute la part du discours ambivalent et devient de ce fait le personnage le plus proche du conteur et une sorte de Renart. Le jeu virtuose sur les potentialités poétiques du terme *mouche* relève pleinement du beau langage renardien, cousu d'habileté rhétorique et de double sens. Des deux compères, le lion est celui qui occupe pleinement l'espace de la parole, il est le plus créatif, le plus actif et celui qui fait preuve d'initiatives. Même si, au départ, il se rapproche, par sa générosité naïve et niaise, du Noble des premières branches du *Roman de Renart*, par la suite, il s'impose comme le directeur de conscience et d'action du renard. Les prérogatives de Noble et de Renart se trouvent ainsi inversées.

#### UN EXEMPLUM ?

Cette fable est également redevable à la tradition des recueils d'*exempla* à l'usage de la prédication<sup>39</sup>. Jacques de Vitry compose le premier recueil d'*exempla* dans les années 1228-1240. Les *Sermones vulgares* répondent au souci du pape Innocent III d'écarter l'hérésie en propageant dans les diocèses l'usage régulier des sermons. Les débats du quatrième concile de Latran en 1215 témoigneront de cette nouvelle priorité de l'Église catholique. L'essor des moines mendiants au cours du XIII<sup>e</sup> siècle est intimement lié au développement de l'art du sermon tourné vers une société mondaine et pécheresse. À la suite de Jacques de Vitry, Étienne de Bourbon (1180-1261) diffuse un vaste recueil, le *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*. La diversité de ce recueil – comme de la plupart de ceux qui lui succéderont – est remarquable. Les histoires relatées par le dominicain puisent dans

---

personnage des fabliaux », dans *Épopée animale, fable, fabliau*, Gabriel Bianciotto et Michel Salvat (dir.), Paris, PUF, 1984, p. 160.

39 Sur la création, l'usage et les enjeux de la littérature exemplaire au Moyen Âge, on pourra consulter *L'Exemplum*, Claude Brémond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.), Turnhout, Brepols, 1982. Voir en outre *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Véronique Duché et Madeleine Jeay (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011. Au vu des différents articles de ce dernier ouvrage, la force transgressive de l'*exemplum* rabelaisien ne semble pas avoir été dépassée.

les réservoirs de la *Bible*, des bestiaires, de la *Vie des Pères*, des fables et même des fabliaux. En effet, parmi ce vaste ensemble de plus de trois mille récits, on peut rencontrer des versions modifiées et moralisées de fabliaux célèbres. Ces textes peuvent ainsi mélanger le grossier et l'édifiant<sup>40</sup>. En ce sens, l'hypothèse d'une parodie d'*exemplum* de prédicateur nous paraît très stimulante, d'autant plus que Panurge jouera de nouveau le rôle du prédicateur dans la « Farce des Moutons » du *Quart livre*. Plusieurs indices nous conduisent à formuler cette interprétation. Les premiers, massifs, se trouvent dans la phrase liminaire de ce récit : « Et à ce propos je vous veux dire (nous en allans pour soupper) un bel exemple que met frater Lubinus, *libro de compotationibus mendicantium*. » (P, xv, 269). Plusieurs lieux communs sont charriés par cette phrase et en première instance celui de l'ivrognerie des moines. Panurge introduit la référence au frère Lubinus tout en proposant d'aller souper et le titre du livre évoqué contient le terme *compotatio*, dérivé de *potatio*, « beuverie ». La *compotatio* désigne « le fait de boire ensemble, la beuverie et la débauche ». La connotation de débauche est renforcée par l'onomastique du frère. Lubinus évoque les termes *Lubin* et *lubiner*. Ce lexème viendrait du latin *lupinus* « qui a les traits du loup ». Le frère Lubin est déjà chez Marot<sup>41</sup>, et *lubiner* désigne l'exercice de la plaisanterie et la paillardise. La *mendicatio* signifie « mendicité » et, par métonymie, « frères mendiants ». Ce titre incite clairement le lecteur à convoquer sa connaissance des ordres mendiants, ainsi que de la littérature et des *topoi* associés. Le terme *exemple* en lui-même fait directement référence à la littérature exemplaire qui fit florès aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. L'incitation au secours mutuel relève de la vertu théologique de *caritas* qui a fait l'objet de beaucoup d'*exempla*.

On remarquera par ailleurs que l'histoire de Rabelais relève du mélange propre à l'esthétique des *exempla* médiévaux. Cette scène de bestialité, à peine masquée par la naïveté invraisemblable des animaux

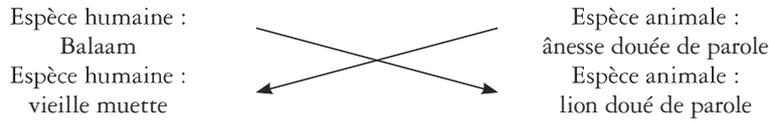
40 Voir sur ce point l'article de Brian J. Levy, « Le fabliau et l'exemple », dans *Épopée animale, op. cit.*, p. 311-322.

41 Dans la ballade « De frère Lubin », Clément Marot fait le portrait satirique d'un prêtre peu recommandable nommé Lubin : « Pour desbaucher par un doux stile / Quelque fille de bon maintien, / Point ne fault de vieille subtile, / Frere Lubin le fera bien. / Il presche en theologien, / Mais pour boire de belle eau claire, / Faicte la boire à vostre chien, / Frere Lubin ne le peult faire. / Envoy / Pour faire plus tost mal que bien, / Frere Lubin le fera bien ; / Et si c'est quelque bon affaire, / Frere Lubin ne le peult faire », Clément Marot, *Œuvres*, éd. Georges Guiffrey, mise à jour par Jean Plattard, t. V, Genève, Slatkine, 1969, p. 56, v. 17-28. L'exemple de frère Lubin rapporté par Panurge correspond exactement à cet esprit. Le lion pourrait en ce sens être considéré comme le double du frère Lubin qui, sous couvert de porter secours à une pauvre vieille, met en scène une situation fort répréhensible, immorale et bien peu chrétienne !

personnifiés, renverse une célèbre histoire biblique, reprise dans « Les Enfances de Renart<sup>42</sup> », celle de Balaam et de son ânesse. Dans les chapitres 22 à 24 du *Livre des Nombres*, Balaam est mandé par Balaq, roi de Moab, pour maudire les Israélites qui, après avoir franchi le désert, traversaient ses territoires vers le pays de Canaan. Le devin, monté sur une ânesse, se rend chez Balaq ; mais, en chemin, un ange fait dévier par trois fois l'animal de sa route. Dieu prête voix à l'ânesse qui reproche à son maître sa brutalité et son ingratitude. Balaam se repent lorsque Yavhé se révèle à lui ; devant Balaq, il bénit le peuple qu'il avait pour mission de maudire. À Péor, les Israélites se livrent à la prostitution et au culte de Baal (Baal Péor). Balaam est accusé d'avoir conseillé aux femmes de Moab et de Madian de pervertir les Israélites. Il est mis à mort par les Israélites. Dans la tradition biblique, l'épisode de Balaam est associé à celui de Sodome et Gomorrhe, et Balaam incarne la perversité et les vices.

Dans le texte des « Enfances de Renart », l'ambivalence de la relation entre Balaam et son ânesse est marquée par un jeu équivoque sur le verbe *poindre* et sur le substantif *aiguillon*. Ces éléments nous incitent à lire la première phrase de la fable : « Au temps où les bestes parloient » comme une référence probable à ce mythe biblique fondateur de la parole animale, première *fable* animale, d'autant plus que l'ânesse de Balaam reproche à son maître son *ingratitude* – enjeu moral se trouvant au cœur de la fable de Rabelais. Chez Rabelais, le schéma du mythe de Balaam est inversé. Alors que, dans l'histoire biblique (telle qu'elle a été interprétée par la tradition hébraïque), l'homme a des relations douteuses avec son ânesse douée de parole, dans *Pantagruel*, c'est un lion doué de parole qui impose la bestialité à une vieille frappée de mutisme.

42 *Le Roman de Renart*, *op. cit.*, branche XXV, « Les Enfances de Renart », p. 832-833. Voir l'analyse de cet épisode par Jean Scheidegger, *Le Roman de Renart*, *op. cit.*, p. 202-209. Le critique voit en Balaam la préfiguration de Renart. Il rappelle l'association dans la *Bible* de Balaam avec les fils de Sodome, et rapporte le discours de la tradition hébraïque sur ce personnage. « Mais c'est dans la tradition hébraïque qu'apparaît au grand jour sa zoophilie. Le *Talmud* glose ainsi l'expression « Balaam, fils de Beor » : Balaam signifie Belo-Am, sans peuple, et Beor signifiant bête en araméen (Beir en hébreu), l'expression est traduite par « il y a eu des relations avec une bête ». « Pour celui qui dit qu'il a eu des relations avec son ânesse, c'est qu'il est écrit ici : *il s'accroupit, il se couche* (Nb. XXIV, 9). Même mot ailleurs : *entre ses jambes il s'est accroupi, il est tombé, il s'est couché* (Juges V, 27). Et lorsque les princes de Balac lui demandent pourquoi il ne monte pas un cheval au lieu de son ânesse, il répond piètre dénégation – qu'il a mis son cheval à paître. S'engage alors un dialogue stupéfiant entre le prophète et sa monture, qui cite le texte des *Nombres*, proteste qu'elle n'est pas le simple porte-faix de Balaam, qu'il ne monte pas sur elle par hasard mais qu'elle est la compagne habituelle de ses nuits ! », *ibid.*, p. 207-208.



À la différence de Balaam qui s'est montré ingrat envers sa monture, le lion sait renvoyer la pareille en mettant tout en œuvre pour *guérir* la vieille. La moralité de cet *exemplum* si singulier résiderait peut-être alors dans l'incitation à se méfier des apparences de charité et à réfléchir sur la nature réelle des intentions humaines. Ne fait-il pas la bête, le *sodomite* et le *zoophile*, ce lion au double renardien qui prétend venir au secours de son prochain ? S'il avait figuré dans un recueil d'*exempla*, ce récit singulier serait apparu à la rubrique *caritas*<sup>43</sup>, *puisque dans cette parodie d'exemplum*, Rabelais joue sur le double tableau de la *caritas*, « charité », et de la *caro*, « chair ».

À l'issue de la traversée de ce dédale d'influences et de confluences, on peut s'interroger sur le sens de ce texte inouï, *démoralisant*, qui vide le genre de la fable de toute moralité et décourage l'exégète d'y trouver toute influence générique stable. Doit-on exclusivement y lire un nouvel art poétique invitant à considérer l'écriture comme une réécriture libre et audacieuse, alliant des genres littéraires très différents voire antagonistes – fable, fabliau, branche renardienne, *exemplum* édifiant ? Ou bien peut-on y voir, comme Edwin M. Duval<sup>44</sup>, une allégorie politique illustrant, amplifiant et déformant la vision métaphorique qu'expose Plutarque du bon gouverneur, à savoir un chef capable de coudre la peau du renard sur celle du lion, alliant la force et la ruse ? Ayant des difficultés à trouver dans ce texte la trace d'une interrogation sur le bon gouvernement, nous y décelons peut-être davantage un enjeu religieux. L'intertextualité étroite que ce texte tisse avec l'épître marotique « À son amy Lyon » introduirait en creux la figure du rat, symbole d'hérésie finement étudié par Jacques Berchtold<sup>45</sup>. Ce renard venant en aide à un lion à la charité et à la gratitude équivoques, cacherait peut-être un

<sup>43</sup> Les recueils d'*exempla*, dans la mesure où ils étaient utilisés comme des manuels destinés à enrichir par des histoires plaisantes et frappantes les sermons des prédicateurs, étaient en effet organisés par entrées, classées en un ordre alphabétique plus ou moins rigoureux.

<sup>44</sup> Edwin M. Duval, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 95-100. Duval cite la *Vita Lysandri* (VII, 3-4), dans l'édition de Jacques Amyot, *La Vie des hommes illustres Grecs et Romains* (1559), I. 306b-c.

<sup>45</sup> Jacques Berchtold, *Des Rats et des ratières*, *op. cit.*, p. 148-170.

rat<sup>46</sup>, le *Rabelais*, hérétique littéraire et religieux mettant en pièces les traditions qui le précèdent, les raboutant à sa guise, et attaquant, sous couvert de jeux d'écrivain, l'hypocrisie des chrétiens les plus dogmatiques – catholiques romains ou calvinistes pratiquant une religion *diabolique*, source de discorde et de terreur.

Louise MILLON

---

<sup>46</sup> Lorsqu'on prononce à rebours la dernière syllabe de *renard*, on trouve bien le *rat*, ouvrant le nom de *Rabelais*.