



**HAL**  
open science

## Drôleries, grotesques et singeries

Louise Millon-Hazo

► **To cite this version:**

| Louise Millon-Hazo. Drôleries, grotesques et singeries. 2014. hal-04056466

**HAL Id: hal-04056466**

**<https://hal.science/hal-04056466v1>**

Preprint submitted on 3 Apr 2023

**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.

## **DRÔLERIES, GROTESQUES ET SINGERIES : ENQUÊTE SUR UN ASPECT DE L'IMAGINAIRE RABELAISIEEN**

Cette petite enquête se déploie selon deux points de vue. Le premier, macrostructural, nous conduira à mettre en parallèle l'esthétique de l'art marginal médiéval et renaissant (drôleries et grotesques) — qui renaît *mutatis mutandis* au XVIII<sup>e</sup> siècle dans la vogue décorative des singeries — avec l'imaginaire verbal de Rabelais. Nous prendrons alors en compte la totalité du corpus imaginaire simiesque dans les cinq romans de maître François. Le second, microstructural, nous amènera à nous interroger sur le sens d'une sculpture grotesque glissée dans le prologue du *Quart livre*.

### **DRÔLERIES-GROTESQUES-SINGERIES, UN CONTINUUM DONT TÉMOIGNERAIT L'IMAGINAIRE RABELAISIEEN ?**

Le petit ouvrage fondateur de Michael Camille, intitulé *Images dans les marges*, portant sur les fonctions des drôleries médiévales — ces petites figures espiègles et souvent obscènes qui animent la marge de manuscrits européens des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, au contenu très sérieux — s'ouvre en ces termes :

Je pourrais commencer par me demander, à la manière de saint Bernard, ce que signifient tous ces singes lascifs, ces dragons qui se dévorent eux-mêmes, ces têtes pansues, ces ânes jouant de la lyre, ces prêtres baise-culs et ces jongleurs acrobates qui surgissent dans les marges des édifices, des sculptures et des manuscrits enluminés du Moyen-Âge. Mais je m'intéresse davantage à la façon dont tout ce monde prétend éluder le sens, comme pour célébrer non pas « l'être » mais, bien plutôt, le flux du « devenir » (...) <sup>1</sup>.

Souhaitant donner un aperçu du bestiaire facétieux des marges gothiques, l'auteur ouvre sa courte énumération par la figure animale du singe, suivent celles du dragon et de l'âne. Cette primauté du singe nous paraît symptomatique de l'importance non seulement numéraire, mais également sémantique de cette bête dans le champ de l'art marginal. Précisons que les historiens des images ont subsumé sous la notion d'*art marginal* les créations florissant en marge des figurations centrales, dans la périphérie du sujet, sur le cadre de l'œuvre principale.

La prolifération des singes dans l'art marginal, et notamment dans les *marginalia* des manuscrits gothiques, est saisissante. Si l'on prend en compte l'important corpus d'images rassemblées pour les études de l'ouvrage collectif dirigé par Jean Wirth, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques*, le singe est de loin l'animal le plus représenté<sup>2</sup>. Il apparaît 1526 fois, soit dans près de 13% des fiches. Dans le psautier de Louis le Hutin (conservé à Tournai et datant de 1315) il anime 75% des scènes. Jan Baltrušaitis<sup>3</sup> avait déjà fait remarqué en 1960 que le terme *babewins* (baboins) était parfois utilisé par métonymie pour désigner les drôleries tant cette bête était représentée dans la périphérie des manuscrits des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Le singe apparaît ainsi comme le champion du bestiaire des drôleries gothiques.

Dans cet art fondé sur la parodie dérisoire, sur le rappel facétieux et pessimiste de l'homme à sa nature déchue, le singe symbolise de manière efficace l'expulsion de l'homme du Paradis terrestre. De fait, on rencontre fréquemment le motif du singe au fruit, répétant sur un mode allégorique et comique

---

<sup>1</sup> Michael Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, traduction de Béatrice et Jean-Claude Bonne, Paris, Gallimard, 1997 (édition originale 1992), préface, p. 11.

<sup>2</sup> *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques : 1250-1350*, éd. Jean Wirth, Genève, Droz, p. 313-326.

<sup>3</sup> Jan Baltrušaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 197.

l'épisode du péché originel. Le singe des drôleries, souvent placé dans des postures très impudiques, tend un miroir déformant et exorbitant à l'homme pécheur. Les médiévistes ont en outre noté son association très fréquente au domaine du livre et du savoir ; les représentations de singes médecins tentant de mirer l'urine abondent, de même que celles de singes maîtres d'école ou disciples. On observe par ailleurs nombre de singes s'exerçant à la méditation, caricaturant le mouvement des lèvres des ecclésiastiques en prière. Contre-point burlesque par excellence, le singe incarne parfaitement, visiblement, et de manière très tangible, la menace de défiguration de l'homme, fait à l'image de Dieu, mais dont l'*imago*<sup>4</sup>, la nature spirituelle, voulue par le dessein divin, reste fragile, et peut facilement se brouiller, et déchoir. Les singes obscènes ornant notamment les marges des livres pieux invitent l'homme à la vigilance et à l'humilité par rapport à sa nature. Cette bête de la similitude, comme le rappelle Isidore de Séville dans le livre XII de ses *Étymologies*, (*simia* viendrait selon Isidore de *similitudo*), incarne l'antipode du divin. L'homme se place précisément au cœur d'une tension fondamentale entre l'aspiration vers l'idéal d'*imago dei* et la menace de *similitudo*, c'est-à-dire d'imitation fautive et diverse, l'entraînant vers le péché, la bestialité et la chute. Les singeries, les imitations gauches, ridicules, voire diaboliques, incarnent le pôle négatif de l'humanité. Dans son premier chapitre, consacré à l'invention des marges, Michael Camille analyse les marges de deux folios du livre d'heures dit de Marguerite de Beaujeu (vers 1320), dans lesquels des singes imitent l'attitude des rois Mages. Si la dévotion se fonde sur l'imitation et la répétition, celle-ci ne doit surtout pas tomber dans la grimace vide de sens. Les singeries entourant la dame, commanditaire de l'ouvrage, sont conçus comme des contre-modèles, des repoussoirs, représentés dans une intention édifiante.

Notre travail global sur le bestiaire rabelaisien nous a conduit à dégager du texte des cinq livres de Rabelais toutes les occurrences animales (qu'il s'agisse de l'animal dans son intégrité, ou bien dans sa partie, ou encore transformé). Nous sommes parvenue à un total de 2874 occurrences que nous avons analysées selon 20 critères. Face aux animaux domestiques (le *pecus* regroupe 1008 occurrences) et communs (2125 occurrences), tels que le porc (292 occurrences), le cheval (193 occurrences) et le bœuf (166 occurrences), les animaux exotiques font pâle figure, puisqu'il n'y ait fait référence qu'à 324 reprises. Le singe, *a fortiori*, paraît ridiculement représenté en comparaison avec les trois champions du bestiaire de maître François précités, dans la mesure où le lecteur ne le rencontre que 31 fois dans les cinq livres de la geste pantagruélique. Néanmoins, si l'on ne considère que le groupe des animaux exotiques, on se rend compte que, dans cette catégorie, le singe est fort bien représenté puisque, d'un point de vue numérique, il se situe à la deuxième place, juste après le serpent (surreprésenté en raison, essentiellement, de la liste herpétologique du chapitre LXIV du *Quart livre*). Aussi, considéré dans le groupe réduit des animaux exotiques, le singe tient une place importante dans l'imaginaire animal du romancier, devant le lion (25 occurrences) et l'éléphant (17 occurrences). De plus, si l'on prend en considération l'ensemble du corpus, on remarque que la majorité des occurrences sont prises dans une figure (1730 sur 2874, soit 60%), cette tendance est accusée à l'extrême dans le cas du singe, puisque sur 31 occurrences 29 sont figurées. On compte en effet :

- 8 analogies explicites

1/ Au regard de *fanfarer* [faire des parades de cheval en musique] et faire les petitz *popismes* [exercices de voltige] sus un cheval nul ne le feist mieulx que luy. Le *voltigeur* de Ferrare n'estoit qu'un singe en comparaison. (G, 23, p. 67<sup>5</sup> ; le narrateur à propos de Gargantua)

<sup>4</sup> Sur cette notion, nous renvoyons à l'introduction très éclairante de Jean-Claude Schmitt dans son ouvrage *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 23 : « Dans la culture de l'Occident médiéval, le mot latin *imago*, dont notre mot « image » est tiré, présente des valeurs sémantiques riches et variées. (...) *l'imago* est le fondement de l'anthropologie chrétienne. Dès les premiers versets de la *Bible*, la première fois que l'homme est nommé, il est appelé « image ». Suivant les récits de la Genèse (1, 26), Dieu a dit en créant l'homme : « Faisons l'homme à notre image et notre ressemblance » (*faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*). D'entrée de jeu, la question de l'image se trouve ainsi inscrite dans le drame de l'histoire de l'humanité, ponctuée par la Chute (c'est-à-dire la perte de la *similitudo* de l'homme et de Dieu (...)) ».

<sup>5</sup> Toutes les références à l'œuvre de Rabelais proviennent de l'édition de Mireille Huchon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994. Les titres de romans sont abrégés de la sorte : G pour le *Gargantua* ; P pour le *Pantagruel*, TL pour *Le Tiers livre* ; QL pour *Le Quart livre* ; CQ pour *Le Cinquième livre*. Le chiffre arabe qui suit le titre renvoie au numéro de

2/ Que signifie *ce remument de badigouinces* ? (...) À quelle fin fredone elle des *babines*, comme un *Cinge demembrant Escrevisses* ? (TL, 17, p. 403 ; Panurge à propos de la Sibylle de Panzoust)

3/ À la neufiesme remist les paulpieres des oeilz en leur position naturelle : aussi feist les *mandibules*, et la *langue* : puy jecta son regard biscle sus Nazdecabre, *branlant les baulevres*, comme font les *Cinges de sejour*, et comme font les *Connins mangeans avoine en gerbe*. (TL, 20, p. 413 ; le narrateur à propos de Panurge)

4/ Ces parolles achevées Juppiter *contournant la teste comme un cinge qui avalles pillules*, feist une *morgue tant espouvantable*, que tout le grand Olympe trembla. (QL, Pr, p. 531 ; le narrateur à propos de Jupiter)

5/ Le Records joignant les mains sembloit luy en requerir pardon, *marmonnant de la langue*, « mon, mon, mon, vrelon, von, von » : *comme un Marmot*. (QL, 15, p. 574 ; le narrateur à propos des Chicanos)

6/ Par Dieu *Panurge le veau*, Panurge le pleurart, Panurge le criart, tu feroys beaucoup mieulx nous aydant icy, que là *pleurant comme une vache*, *assis sus tes couillons*, *comme un magot*. (QL, 19, p. 584 ; frère Jean à propos de Panurge)

7/ S'il subloit [sifflait], *c'estoient hottées de Cinges verds*. (QL, 32, p. 613 ; Xenomanes à propos de Quaresmeprenant)

8/ Panurge *comme un boucq estourdy* (...) tenent en main un *grand chat Soubelin* (...) Et *remuant les babines*, *comme un Cinge qui cherche poulz en teste*, tremblant, et *clacquetant des dens* (...) (QL, 67, p. 698 ; le narrateur à propos de Panurge)

- 9 expressions ou adages

9/ Disoit la patenostre du cinge (G, 11, p. 44 ; le narrateur à propos de Gargantua)

10/ Alloit veoir *basteleurs*, *trejectaires* [escamoteurs] et *theriacleurs*, et consideroit *leurs gestes*, *leurs ruses*, *leurs sobressaulx*, et *beau parler* : singulierement ceux de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs et *beaulx bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds*. (G, 14, p. 72 ; le narrateur à propos des bateleurs)

11/ « Mais si *entendez pourquoy un cinge en une famille est tousjours mocqué et herselé* : vous entendez pourquoy les moynes sont de tous refuys, et des vieux et des jeunes. G, 40, p. 110 ; Gargantua à propos des moines)

12/ « *Le cinge ne garde poinct la maison*, comme un chien, *il ne tire pas l'aroy*, comme le beuf, *il ne produict ny laict, ny layne*, comme la brebis : *il ne porte pas le faiz* comme le cheval.

« Ce qu'il faict est tout conchier et degaster, qui est la cause pourquoy de tous repceoyt mocqueries et bastonnades.

« Semblablement un moyne (...) (G, 40, p. 110 ; Gargantua à propos des moines)

13/ Puy en *majesté Praesidentale* tenent *sa marote on poing*, *comme si feust un scepre*, et affeublant en teste *son chapperon de martres cingesses à aureilles de papier* (...) (TL, 37, p. 469 ; Pantagruel à propos de Jean le fol)

14/ (...) frere Jan achapta deux rares et precieux *tableaux* : en l'un des quelz estoit *au vif painct* le visage d'un appellant : en l'autre estoit le *protraict d'un varlet* qui cherche maistre, *en toutes qualitez requises*, *gestes*, *maintien*, *minois*, *alleures*, *physionomie*, et *affections* : painct et inventé par maistre Charles Charmois painctre du roy Megiste : et *les paya en monnoie de Cinge*. (QL, 2, p. 540-541 ; le narrateur à propos de frère Jean)

15/ Il *radote*, dit frere Jan, le paouvre Diable. (...) *quelle patenostre de Cinge* est ce que tu *marmottez* là *entre les dens* ? (QL, 20, p. 586-587 ; frère Jean à propos de Panurge)

16/ Et (*comme vous sçavez que es Cingesses*) (QL, 32, p. 615 ; Pantagruel à propos d'Antiphysie)

17/ *semblent leurs petits Cinges plus beaulx que chose du monde*) Antiphysie louoit, et s'efforçoit prouver que la forme de ses enfans plus belle estoit et advenente que des enfans de Physis (...) (QL, 32, p. 615 ; Pantagruel à propos d'Antiphysie)

- 6 métaphores

18/ ces *babouneries* (...) *subversions de droit* (P, 10, p. 252 ; Pantagruel à propos de la controverse entre Baysecul et Humevesne)

19/ Cy n'entrez pas *Hypocrites*, *bigotz*,  
*Vieulx matagotz*, *marmiteux borsouflez*,

*Torcoulx*, *badaulx* plus que n'estoient les *Gotz*, (G, 54, p. 141 ; le narrateur à propos des hypocrites)

20/ Ny *Ostrogotz*, *precurseurs des magotz*,

*Haires*, *cagotz*, *caffars enpantouflez*, (G, 54, p. 141 ; le narrateur à propos des hypocrites)

21/ Depuis elle engendra les *Matagotz*, Cagotz, et Papelars, les Maniacles Pistoletz : les Demoniacles Calvins imposteurs de Geneve (...) (QL, 32, p. 615 ; Pantagruel à propos des hypocrites)

22/ On, on, on, on, ououououon : goth, *magoth*, et ne sçay quelz aultres motz barbares [...] (QL, 56, p. 670 ; le narrateur à propos des mots de gueule)

23/ (...) ainsi Gaster renvoyoit ces *Matagotz* à sa scelle persée veoir, considerer, philosopher, et contempler quelle divité ilz trouvoient en sa matiere fecale. » (QL, 60, p. 682 ; le pilote à propos de Gaster)

- 4 titres plaisants

24/ *Marmotretus* (P, 7, p. 236 ; titre burlesque de la bibliothèque Saint Victor)

25/ *de baboinis* (P, 7, p. 236 ; titre burlesque de la bibliothèque Saint Victor)

26/ *et cingis cum commento* (P, 7, p. 236 ; titre burlesque de la bibliothèque Saint Victor)

27/ *La Patenostre du Cinge* (P, 7, p. 240 ; titre burlesque de la bibliothèque Saint Victor)

- 2 ekphraseis.

28/ (...) *un matagot à cheval* bendant une arbaleste au reins, le demandeur eut juste cause de callafater le gallion (...) (P, 13, p. 261 ; sentence de Pantagruel à propos du procès de Baisecul et Humevesne, sous forme de fatras)

29/ Au bout estoit descript le pays d'Egipte avec le Nil et ses Crocodiles, Cercopithecés, Ibides, *Singes*, Trochiles, Ichneumones, Hipopotames, et autres bestes à luy domestiques.

(CL, 39, p. 819, le narrateur à propos de l'ouvrage mosaïque du temple de la Dive Bouteille)

Chez Rabelais, le singe fait incontestablement image. Il est toujours utilisé, à deux exceptions près, au sein d'une figure. Cet effacement du référent au profit du signifiant nous invite à jeter un pont entre les images verbales de Rabelais et les images matérielles de l'art marginal gothique et de la grotesque renaissante. On remarquera que nombre de motifs évoquent irrésistiblement des saynètes gothiques. Rabelais, tout comme les enlumineurs médiévaux, représente le « remument de badigouinces » du singe pour dénoncer le verbiage abscons, vain et répétitif des faux savants (ex. 2 ; 3 ; 5 ; 8 ; 10 ; 22 ; 24-27), ou encore les prières répétitives et abrutissantes des moines (ex. 11-12 ; 9 ; 15) ; il associe la médecine à une singerie quand il se moque des gesticulations de médecins s'abîmant dans la contemplation des urines ou autres défécations (ex. 23) et compare Jupiter à un singe en train d'avaler des pilules (ex. 4) ; il installe le singe dans les rayonnages de la bibliothèque de Saint Victor (ex. 24-27). Avec le titre *Marmotretus de baboinis et cingis cum commento*, en particulier, Rabelais exploite jusqu'à l'outrance les potentialités satiriques du savant portraituré en singe ridicule. L'exemple 28 serait à notre sens le plus révélateur de ce *continuum* entre l'imaginaire gothique et l'imaginaire rabelaisien dans la mesure où se glisse dans le galimatias sentencieux de Pantagruel une image verbale qui a tout l'air de la description d'une *marginalia* gothique. La vision de ce singe enfourchant un cheval et bandant une arbalète ne peut être, selon nous, que la réminiscence d'une miniature, d'un quadrilobe, ou encore d'une miséricorde gothiques.



Singe chevauchant un porc, jouée, stalles de l'abbaye de La Chaise-Dieu, XV<sup>e</sup> siècle (photographie de l'auteur)

Un singe enfourchant un porc anime les stalles de l'abbaye de La Chaise-Dieu, dont la réalisation est très proche du temps de Rabelais. On remarquera que l'image des stalles est encore plus scandaleuse que celle de Rabelais, puisque le porc s'est substitué au cheval, et que se superposent ainsi deux figures bestiales particulièrement dégradées et dégradantes. De surcroît, le singe s'accroche à l'oreille et à la queue du porc, ce qui accentue encore le caractère infamant de la scène. Même si cette scène ne correspond pas strictement à celle décrite par Rabelais, nous y lisons une parenté très proche avec son imaginaire animal, d'autant plus qu'il a effectué un considérable travail de renversement du cheval épique dans son œuvre, en remplaçant cette noble monture par le porc.

Les affinités de Panurge avec le singe (ex. 2 ; 3 ; 6 ; 8 ; 15) nous paraissent prolonger l'usage gothique du singe comme versant négatif de l'humanité. En effet, dans la mesure où nombre d'analogies simiesques sont associées à Panurge, qu'il soit l'objet du portrait ou bien le locuteur, la dérision de l'homme en proie au sentiment de supériorité dans l'ordre de la Création constitue une fonction fondamentale du singe chez Rabelais. Ces analogies simiesques, qui se concentrent essentiellement dans le *Tiers* et le *Quart livre*, contribuent à l'élaboration d'un personnage veule et impuissant, victime de l'illusion de toute-puissance dont il s'est nourri dans le *Pantagruel*. Panurge offre en outre un reflet caricatural et inversé à Pantagruel, lui mettant régulièrement sous les yeux une image de la faiblesse humaine et de son incapacité à donner du sens au monde. Ces figures analogiques s'inscrivent par conséquent pleinement dans le projet érasmien et évangélique global de l'œuvre rabelaisien.

Le singe n'apparaît jamais que comme une image faisant pendant à l'homme, que serré dans le cadre d'un diptyque comparatif. Ce statut de double ou d'écho sert à mieux donner à voir une attitude humaine ridicule et s'inscrit tout autant dans la tradition esthétique des drôleries que dans celle de la grotesque. À la Renaissance, les drôleries renaissent sous la forme de grotesques, tirant leurs lettres de noblesse de l'imitation des décors pariétaux de la *Domus Aurea* néronienne, mise au jour à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. La grotte de l'Esquilin fut visitée de manière continue dans les années 1480-1490 par les peintres ombriens et florentins qui constituèrent un important répertoire de la peinture murale antique. Ces motifs vont être repris dans les encadrements, les soubassements et les voûtes du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce type d'ornement moderne, parce que dit *all'antica*, a néanmoins partie liée avec les drôleries qui apportaient de l'agitation aux manuscrits gothiques<sup>6</sup>. Les deux lois de la *grotesque* relevées par André Chastel « l'apesanteur des formes » et la « prolifération insolente des hybrides<sup>7</sup> » conviennent tout autant pour définir l'esthétique des drôleries.

L'écriture et l'imaginaire de Rabelais sont profondément empreints de cette esthétique de la marge. Au moins quatre caractéristiques fondamentales de son style rappellent les lois présidant à cet art où règnent la fantaisie et la libre association des formes :

- la forme de son œuvre, *n'ayant ordre, suite, ni proportion que fortuite* (nous pastichons Montaigne) ;
- son goût pour la liste évoquant « le monde vertical entièrement défini par le jeu graphique<sup>8</sup> » des grotesques ;
- sa passion pour la digression, qui trace dans sa prose des méandres<sup>9</sup> l'éloignant à l'envi de tout souci de vraisemblance diégétique — tout comme le domaine des grotesques se présente comme l'antithèse de celui de la représentation

---

<sup>6</sup> « C'est à l'intérieur de *l'univers presque immémorial de l'ornement « dynamique »* que le phénomène des grotesques doit prendre place. Quand on surprend après 1500 le fol épanouissement de la grotesque, on ne peut éviter de songer au développement extraordinaire des « drôleries » septentrionales, au répertoire si brillant et si bizarre qui, dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, avait envahi les marges des manuscrits à Paris, à Prague, à Milan. », *La Grotesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 42. Nous soulignons.

<sup>7</sup> André Chastel, *La Grotesque*, op. cit., p. 21.

<sup>8</sup> André Chastel, *La Grotesque*, op. cit., p. 25.

- son inclination pour l’analogie délirante — nous pensons notamment à l’anatomie de Quaresmeprenant — rappelant, dans l’art des grotesques, la libre association de figures divergentes souplement liées par un fin rinceau, trait d’union transposé verbalement par Rabelais sous la forme linguistique de l’adverbe *comme*

Si le singe n’est pas la bête la plus représentée du bestiaire rabelaisien, il se fait également assez rare dans les motifs grotesques. Néanmoins, le fait que cette bête apparaisse systématiquement chez Rabelais dans une figure — comparaison, expression, proverbe, métaphore, ekphrasis — lui confère un statut éminemment esthétique. Chez Rabelais, le singe fait toujours image, et le plus souvent image de la marge (associé à des personnages de marginaux, Panurge, la sibylle de Panzoust, les moines). Le singe se détache de la narration, prend naissance de manière aérienne à partir du prétexte de la figure. Il appartient intrinsèquement à la dimension visuelle de l’écriture rabelaisienne. Pour incarner la disparition du langage et du sens, la figure simiesque sera privilégiée. Dans le corpus simiesque des cinq livres, on observe la récurrence du motif du singe marmottant ou marmonnant, c’est-à-dire remuant vainement les babines, sans qu’aucun sens intelligible ne puisse ressortir de ce mouvement purement corporel qui ne demeure que la caricature vide du langage humain.

Si les singeries à la mode rocaille<sup>10</sup> peuvent se distinguer formellement des drôleries médiévales et des grotesques renaissantes (en particulier dans les singeries et chinoiseries de Christophe Huet aux châteaux de Chantilly, Champs-sur-Marne, et à l’hôtel Rohan de Paris), dans la mesure où :

- le sujet simiesque est placé au cœur du projet iconographique ;
- les figures sont assises dans un décor ;
- les figures se développent en de petites scènes de genre ;
- le rôle structurant et matriciel des rinceaux et des arabesques s’amenuise progressivement ;

il n’en demeure pas moins que le sens allégorique des singes persiste. Ils présentent toujours à l’homme une grimace faisant trembler, dans le temps d’une réception étonnée et amusée, l’assiette de certitude, de confort et de sérieux dans laquelle il a tendance à s’installer. Il est par ailleurs remarquable que l’une des seules grotesques (mises à part les figures joyeuses et frivoles du Prologue de Gargantua) à laquelle il soit fait allusion dans l’ensemble de l’œuvre figure précisément un marmouset — singe ou petit homme contrefait.

### LES MARMOUSETS DU *QUART LIVRE* (PROLOGUE DE 1552)

Dans le Prologue du *Quart livre* de 1552, Rabelais s’est fait l’écho de la dispute académique opposant Pierre de La Ramée et Pierre Galland, qui a fait trembler le Collège des Lecteurs royaux et le

<sup>9</sup> Voir les remarques de Bernard Vouilloux sur *Tristram Shandy* et l’écriture de fantaisie. Ses commentaires sur l’écriture de Sterne, grand admirateur de Rabelais, conviennent parfaitement au style de l’auteur du *Pantagruel* : « [...] il est tout de même permis de penser que les lignes capricieuses par lesquelles le narrateur de *Tristram* figure matériellement le fil du récit tout comme les images de la grotesque, de l’arabesque, du zigzag par lesquelles les écrivains romantiques et post-romantiques figurent métaphoriquement les aléas d’une écriture placée sous l’emprise de la fantaisie intronisent un rapport nouveau à l’objet verbal : dans l’un et l’autre cas, c’était clairement appréhender celui-ci dans des catégories qui en appellent principalement à la vision et qui supposent donc qu’il soit constitué spatialement. », *Écriture de fantaisie. Grotesque, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008, p. 171.

<sup>10</sup> « Le style rococo, qui émergea à l’extrême fin du règne de Louis XIV, s’épanouit sous la Régence (1715-1723), et sous le règne de Louis XV, porta aux nues la courbe sinueuse et fine, l’arabesque, qui courait élégamment sur les murs, encadrant avec grâce trophées, scènes galantes ou inventions exotiques. Cette ligne tortueuse se maria à la perfection à la silhouette agile et souple du singe travesti. En cette époque de légèreté et d’insouciance retrouvée, il devint l’invité naturel des boiseries de boudoirs et de salons, narguant effrontément, par ses attitudes humanisées, ses victimes consentantes, qui le contemplaient en riant de leur propre suffisance. Une étrange relation se noua une fois de plus entre l’homme et l’animal, qui en « singeant » les attitudes les plus ridicules de son lointain cousin, démasquait ses travers tout en faisant mine de le divertir. C’est une farce qui se joua là, une farce cruelle et vexante pour l’homme, malgré la frivolité des apparences et la fantaisie débridée du sujet. », Virginie Frelin (éd.), *Les singeries de Christophe Huet*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2007, p. 14.

cercle savant européen dans les années 1540-1550<sup>11</sup>. Pierre de La Ramée, brillant professeur de philosophie et de rhétorique, impose dans les années 1540 des vues révolutionnaires et scandaleuses sur la tradition aristotélicienne. Il publie en 1543 deux ouvrages fondamentaux qui provoquent l'ire de l'Université de Paris et de tous les tenants de la tradition scolastique. Pierre Galland, nommé dès 1545 par François I<sup>er</sup> professeur d'éloquence au Collège Royal, s'insurge contre les positions *hérétiques* de Ramus. Ami de Budé et de Du Bellay, fervent défenseur de la tradition, Galland oppose au plaidoyer de Ramus paru en février 1551, dès le mois de mai de la même année, un pamphlet intitulé *Pro schola Parisiensi*<sup>12</sup>. À travers le personnage mythologique de Jupiter, Rabelais compare les querelleurs à des bêtes : « L'un est un fin et cauld Renard : l'autre mesdisant et mesescrivant et abayant contre les antiques Philosophes et Orateurs comme un chien<sup>13</sup> ». En effet, Galland, en fin renard, a su lever une véritable cabale universitaire contre Ramus, enrôlant nombre de professeurs influents, tandis que Ramus, en chien nerveux et sanguin, avait attaqué de manière directe et scandaleuse la tradition universitaire.

Par un mouvement d'association d'idées, Rabelais glisse avec virtuosité du plan mythique au plan contemporain. Dans l'intention de faire la satire de ses contemporains querelleurs, il reprend le mythe du renard de Teumesse, bête imprenable sur les traces de la laquelle fut lancé un chien fée destiné à ne jamais manquer sa proie. La métamorphose mythologique des bêtes en pierre, résolvant leur destin contradictoire, induit par analogie la métamorphose des professeurs en grotesques dans la façade de Notre-Dame. Cette invention provient d'une curiosité très célèbre aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>14</sup> : l'une des grotesques du jubé de Notre-Dame de Paris (supprimé au XVIII<sup>e</sup> s. avec une partie de la clôture du chœur), représentant un marmouset, avait été surnommée par les ecclésiastiques rancuniers du nom d'un conseiller de Philippe de Valois ennemi du pouvoir temporel des ecclésiastiques, Pierre de

<sup>11</sup> Pour plus de précisions sur la pensée de Pierre de La Ramée et sur cette querelle, voir Kees Meerhoff, *Rhétorique et poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France : Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, E. J. Brill, 1986 ; *Autour de Ramus Le Combat*, éd. Kees Meerhoff, Jean-Claude Moisan et Michel Magnien, Paris, Honoré Champion, 2005, en particulier la première partie « Combats ramistes », p. 13-211 ; Kees Meerhoff, « Galland contre Ramus : la dignité du philologue », Genève, Droz, 2005, *La Philologie humaniste et ses représentations dans la théorie et la fiction*, éd. Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn, et Gilbert Tournoy, Genève, Droz, 2005, p. 495-526 ; *Histoire du collège de France*, t. I, *La Création (1530-1560)*, éd. André Tuilier, Paris, Fayard, 2006, p. 328-352.

<sup>12</sup> Publiée à Paris, chez Michel de Vascosan, en 1551.

<sup>13</sup> *Quart livre*, « Prologue de l'Autheur », p. 527.

<sup>14</sup> Du Bellay a également utilisé cette grotesque célèbre dans la « Satyre de maistre Pierre du Cuignet sur la petromachie de l'Université de Paris », publiée pour la première fois en 1569 dans *Les Œuvres françoises de Joachim Du Bellay* (Paris, Morel). D'après Henri Chamard, cette pièce aurait été rédigée par Du Bellay peu après la parution du *Quart livre* de 1552 (voir la note 2 de l'édition de Chamard, p. 236), mais nous pensons différemment. En effet, aucune trace d'intertextualité n'émerge dans la satire de Du Bellay, et, par surcroît, la popularité dont a joui cette grotesque induit que le poète de la Pléiade n'a nullement eu besoin du texte de Rabelais pour y songer. Nombre de chansons satiriques ont été écrites au sujet de maître Pierre de Cugnières, voir Georges Dottin, « De l'histoire au folklore : quelques chansons satiriques sur maître Pierre du Quignet », *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, 1984, p. 693-695. Dans ce court article, l'auteur fait référence à deux chansons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et cite l'une d'elle, publiée en 1535 dans un recueil intitulé *S'ensuivent plusieurs belles chansons nouvelles* (sans lieu, sans éditeur, vers 1521) : « Venez, venez, venez, venez / Veoir Maistre Pierre du Quignet ; / Venez, boyteux et contrefaictz, / Tortus, rompus, maraulx infectz, / Bossus, acropis sans collet [...] Sans cause il n'a pas le regnom ; / C'est un gracieulx ymaige, / Doulx, amoureux et mignon, / Et a ung souverain visaige ; / il a ung peu faulte de nez ». Témoin de la longévité et de la fécondité de cette curiosité satirique un texte du chansonnier Aristide Bruant : « Or, sous Philippe de Valois, / L'intègre Pierre de Cugnières, / Avocat, défenseur des lois, / Et des coutumes séculières, / Au nom du roi s'est insurgé / Contre les princes du clergé. / Et c'est pour tout cela / Que ce bon bougre-là, / Ce bon bougre de pierre, / De Pierre de Cugnières, / Bien qu'il ne fût doux comme un agneau / Est devenu Jean du Cogné. / Gloria Domino ! / Mais Philippe l'abandonna / Et depuis, dans nos cathédrales, / Le clergé qui ne pardonna, / Contre les parois latérales, / Fit sculpter, très grotesquement, / Le procureur du Parlement. (...) Quand les noir bedeaux éteignaient / Après les chants et les prières, / D'un coup d'éteignoir ils cognaient / Le nez de Pierre de Cugnières / Qui, pendant longtemps résigné, / S'appela Pierre du Cogné. (...) », « Jean du Cogné. Légende sénonaise », *Dans la rue, chansons et monologues*, vol. II (illustré par Steinler et Poulbot), Paris, Aristide Bruant puis Flammarion, 1889-1895, p. 139-144.



Cugnières<sup>15</sup>. Rabelais a retenu cette insulte pittoresque et l'a associée à sa vision de la querelle Ramus / Galland :

A cestuy exemple je suis d'opinion que petrifiez ces Chien et renard. La Metamorphose n'est incongrue. Tous deux portent nom de Pierre. Et par ce que selon le proverbe des Limosins, à faire la gueule d'un four sont trois pierres nécessaires, vous les associerez à maistre Pierre du coingnet, par vous jadis pour mesmes causes petrifié. Et seront en figure trigone equilaterale on grand temple de Paris, ou on mylieu du Pervis posées ces trois pierres mortes en office de extaindre avecques le nez, comme au ieu de Fouquet, les chandelles, torches, cierges, bougies, et flambeaux allumez : lesquelles viventes allumoient couilloniquement le feu de faction, simulte, sectes couilloniques et partialté entre les ocieux escoliers<sup>16</sup>.

Le sort grotesque des deux Pierre paraît particulièrement sévère et ironique pour *le très sérieux chanoine de Notre-Dame de Paris, Pierre Galland*. On notera le parallélisme entre les charges de Pierre de Cugnières (XIV<sup>e</sup>) et de Pierre Galland du (XVI<sup>e</sup>). Tous deux étaient en effet honorés d'un titre important au sein de l'institution ecclésiastique parisienne, le premier était archidiacre et le second chanoine. Ces titres ainsi que l'emplacement des grotesques (sur la façade de Notre-Dame, ou sur le parvis de la cathédrale) nous invitent à nous interroger sur le sens de ces références à l'Église de Paris et à la Faculté de Théologie de Paris au seuil du *Quart livre*. Si Rabelais ménage la puissance ecclésiastique dans l'épître dédicatoire au cardinal Odet de Châtillon, il semble qu'il glisse ici une *attaque masquée en grotesques* à l'encontre du pouvoir temporel de l'Église et de son Université qui jouit d'une influence immense sur la censure des ouvrages. L'humaniste Galland est, pendant la querelle, défendu par l'Université de Théologie, tandis que Cugnières a dénoncé le pouvoir temporel excessif de l'Église en 1330 et que Ramus a attaqué l'aristotélisme, symbole de l'emprise de l'Église sur l'enseignement ; ces éléments montrent que les trois pierres forment un *antagonisme*. Le couple Ramus / Cugnières s'oppose à Galland.

Rabelais a été sérieusement inquiété par la censure ; en publiant le *Quart livre*, il est obligé de crypter (bien qu'il le fasse au cours du livre de manière très inégale, et prenne à certaines pages de gros risques) ses opinions, surtout si elles vont à l'encontre d'un professeur proche de la faculté de théologie (de fait, la faculté a soutenu ce lecteur du Collège royal face aux attaques de Ramus), *de les masquer, de les brouiller, afin d'égarer le censeur*.

Selon nous, un autre signe de la dénonciation des positions de Galland, se trouve dans la satire que Du Bellay a rédigée à l'occasion de cette querelle. Dans la « Satyre de maistre Pierre du Cuignet sur la petromachie de l'université de Paris », dont on ignore la date de rédaction (elle n'a jamais été publiée du vivant de Du Bellay et ne paraît pour la première qu'en 1569 dans le recueil de Guillaume d'Aubert l'intégrant aux *Jeux rustiques*<sup>17</sup>), Du Bellay se montre élogieux à l'égard de Ramus et clairement hostile envers Galland. Il est probable que le poète livre directement dans cette pièce sa véritable opinion, sans faire usage de masque ni de fard, dans la mesure où il l'aura peut-être, jusqu'à sa mort, serrée dans le secret de son cabinet (des reproductions manuscrites ont peut-être circulé, mais la diffusion en est restée discrète).

Nous pensons qu'à travers l'image du *ridiculus mus* horatien (v. 74) Du Bellay fait référence au pamphlet publié par Galland contre Ramus. Si l'on accepte cette hypothèse, on pourra dès lors observer que l'adverbe de temps « na guere » nous livre un indice fondamental sur la date de rédaction

---

<sup>15</sup> L'histoire de Pierre de Cugnières et de la pierre qui lui est associée est assez complexe et Henri Chamard lui-même s'y est égaré. Il note ainsi dans son édition critique des œuvres de Du Bellay : « [Cet] avocat général au Parlement de Paris sous Philippe de Valois avait en 1329 poussé le roi son maître à réduire les droits juridictionnels des ecclésiastiques. Le chapitre de Notre-Dame, après l'avoir excommunié, fit mettre en un coin de l'église un laid et grotesque « marmot », qui symbolisait le réformateur. », (Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris, Nizet, 1987, t. V, p. 237, n. 1). En fait, cette pierre de coin ou de cuignet aurait existé avant cette controverse et orné certainement l'ancien jubé de Notre-Dame. À la suite de l'assemblée tenue à Vincennes en 1329-1330, lors de laquelle l'archidiacre de l'Église de Paris, Pierre de Cugnières, fut chargé par le roi d'argumenter contre les privilèges ecclésiastiques, les clercs prirent leur revanche en surnommant *a posteriori* cette pierre de coin « Pierre de Cugnières ». L'outrage était immense puisque cette pierre était un marmouset ou marmot et utilisée de surcroît pour éteindre les cierges. Par la suite, un ecclésiastique de la cathédrale Saint-Étienne de Sens aurait exploité le succès de curiosité de la pierre parisienne en surnommant une grotesque de Sens « Pierre du Coignet ». Voir l'article très documenté de Guy de Poerck, « Marmouset. Histoire d'un mot », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1959, vol. 37, n° 37-3, p. 615-644, en particulier p. 627-629.

<sup>16</sup> *Quart livre*, « Prologue de l'Autheur », p. 528.

<sup>17</sup> Du Bellay, *Les œuvres françoises de Joachim Du Bellay*, Paris, Federic Morel, éd. J. de Morel et Guillaume Aubert, Paris, 1569, f° K 2 - K 7 v°.

de cette satire. Ce *naguère* peut nous conduire à formuler l'hypothèse que la satire de Du Bellay a également été rédigée, sinon durant l'année de *l'enfantement de la ridicule souris*, 1551, du moins l'année suivante. Étant donné le soutien que glisse Du Bellay à Rabelais attaqué par Galland dans son ouvrage contre Ramus, il est fort probable que les deux auteurs étaient dans le même camp — contre Galland.

Ces marmots, ces marmousets ridicules, ne sont guère de purs ornements, de purs jeux onomastiques avec une figure grotesque, ils cachent une position hostile au pouvoir excessif de l'Église toute puissante, très influente en matière de censure du monde éditorial. Ainsi, après la stratégie traditionnelle de l'éloge et de la justification à l'œuvre dans l'épître, Rabelais déploie des armes plus subtiles, plus retorses dans le cœur de son Prologue. Les trois marmousets placés à l'entrée de son ouvrage renouent avec la tradition apotropaïque des figures grotesques décorant les façades des maisons et des églises afin de les protéger du mal.

Rabelais reprend en outre la tradition satirique du singe savant, du singe lettré et religieux, donnant corps aux mystifications du faux homme d'Église dont les réflexions ne sont que gesticulations absurdes éloignant du divin et de la charité.

Louise MILLON  
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3