



HAL
open science

Style rustique et “ figulines ” littéraires: Rabelais, Palissy, Montaigne

Marie-Luce Demonet

► **To cite this version:**

Marie-Luce Demonet. Style rustique et “ figulines ” littéraires: Rabelais, Palissy, Montaigne. Vices de style et défauts esthétiques, 2014, Paris, France. halshs-01305913

HAL Id: halshs-01305913

<https://shs.hal.science/halshs-01305913>

Submitted on 21 Apr 2016

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.

Style rustique et « figulines » littéraires : Rabelais, Palissy, Montaigne

Marie-Luce DEMONET

Professeur émérite, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance/ CNRS UMR 7323, Université de Tours, France, Membre senior de l'Institut Universitaire de France

Communication présentée au colloque *Vices de style et défauts esthétiques*, org. Jean-Yves Vialleton et Carine Barbaferi, mai 2014, Paris-Sorbonne¹.

Version d'auteur. Mise à jour : 9/09/2017

Résumé

Le « style rustique » qu'avait distingué Ernst Kris aurait-il laissé des traces en littérature ? Le moulage d'après nature illustré par Palissy dans ses « figulines », qui peut paraître de si mauvais goût, s'éloigne du maniérisme de Fontainebleau et témoignerait d'un retour à la nature dont la grotte-temple de la Bouteille dans le *Cinquième Livre* de Rabelais donne une idée par la parodie. Les *Essais* montrent l'attrance de Montaigne pour un certain grotesque naturaliste présent dans la comparaison de son écriture avec des « crottesques », dans les peintures de son cabinet, sur le frontispice de l'édition de 1588, et dans les éléments naturels évoqués avec la chanson de la couleuvre et des légumes aussi vulgaires que les choux et le persil, créant un relief irréductible au lissage du convenable.



Ces deux plats attribués à Bernard Palissy, l'un portant une couleuvre, l'autre la création d'Ève², sont des exemples de ces « rustiques figulines »³ qui peuvent susciter des réactions contradictoires : de l'extrême admiration au dégoût pour ce maniériste qui a, de plus, inspiré des imitateurs au XIX^e siècle comme ceux de l'école de Tours avec Charles Avisseau. Apprécier un Palissy est encore la marque d'un goût étrange, à l'opposé des lignes simples du design, et le signe d'une appétence pour la suprématie du décor. Même si le sens esthétique, à la Renaissance, ne s'est pas encore bipolarisé en bon et mauvais goût, certains textes de l'époque montrent que la signification alimentaire du terme se charge déjà de connotations esthétiques, en particulier chez Montaigne quand il emploie des expressions comme « à mon goût » ou des périphrases qui expriment son jugement de goût, en termes de « commerce » ou

¹ Cette contribution a été retirée des actes publiés par les Classiques Garnier (juin 2017), le contrat d'exclusivité imposé par l'éditeur étant incompatible avec les principes d'accessibilité en ligne des travaux de recherche financés sur fonds publics. Le format a été modifié et le document actualisé.

² Respectivement conservés au Musée du Louvre (reproduction sur le site [louvre.fr/RMN](http://www.louvre.fr/RMN)) et au Musée Adrien Dubouché de Limoges (<http://www.photo.rmn.fr/archive/04-007117-2C6NU04AU07C.html>).

³ Bernard Palissy est qualifié par Catherine de Médicis d'« inventeur des rustiques figulines du Roy » (*Recepte Véristable* [1563], 1988, p. 39).

de connaissance. Or c'est aussi dans les *Essais* que l'on peut lire des passages plus tard qualifiés « de mauvais goût », inconvenants, et dérogeant à une norme souvent érigée ultérieurement. Quant à Rabelais, il avait régalié ou choqué son public d'étrangetés de mauvais goût, d'obscénités et de vulgarités dénoncées pendant les deux siècles suivants, avant qu'un Flaubert ne lui retrouve les vertus d'une salutaire secousse contre le mauvais goût bourgeois.

Je ne désirerais pas m'attarder sur les audaces de Montaigne parlant de son membre ou sur les gaillardises de Rabelais, mais suggérer que l'on peut identifier chez ces deux auteurs, en passant par Bernard Palissy, un penchant pour une forme particulière de maniérisme, ou d'anti-maniérisme, le « style rustique » tel qu'il a été défini par Ernst Kris en 1926⁴. Le critique d'art désigne ainsi un courant illustré par une technique particulière, le moulage d'après nature, qui transmet une force et une réalité tout autres que celles des compositions à programme. Une telle production peut provoquer aussi une réaction, chez les modernes, de rejet et de dégoût parce que ces œuvres hyperréalistes seraient justement le comble du kitsch.

En s'interrogeant sur cette tendance non pas en art mais en littérature, on ne peut éviter de rappeler la question du grotesque dans sa double acception : d'une part le grotesque hérité du Moyen-Âge, à la fois réaliste et déformant, revisité par l'art du portrait au naturel tel qu'il se développe en Europe du Nord ; d'autre part *la* grottesque (selon la distinction d'André Chastel) dont Montaigne se réclame pour désigner le caractère ornemental, non construit et marginal de ses propres *Essais* (I, 28, « De l'amitié »), en contrepoint du sujet central, l'œuvre de La Boétie. Toutefois cette binarité ne serait pas représentée par Rabelais d'un côté, Montaigne de l'autre, le premier étant plus « naturaliste » que le second : Rabelais connaît et décrit des formes de *la* grottesque, tout comme Montaigne récupère à son profit une certaine ironie formelle telle qu'elle s'était développée au tournant de la Renaissance.

Avec la publication en 2005 de la traduction française du texte de Kris, suivie d'une étude sur ce que Patricia Falguières appelle l'anti-maniérisme, ce « style rustique » est mieux connu. Kris accorde une grande importance à l'innovation technique du moulage d'après nature, fréquent dans la confection des masques mortuaires, mais que les orfèvres du Nord et de l'Italie s'étaient mis à pratiquer pour la fabrication des ornements, d'abord gothiques, puis renaissants. Ces moulages permettent de reproduire à l'identique, en se passant du principe d'imitation de la forme idéale des objets, les éléments ornementaux les plus humbles que l'on observe dans les décors de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau, mais qui figuraient aussi dans l'atelier de faïences d'un Giovanni Della Robbia à Paris, destiné au château de Madrid disparu depuis : non seulement les traditionnelles pommes et pommes de pin, mais des légumes et animaux variés et plus ou moins humbles comme les melons, potirons, concombres, artichauts, citrons, grenouilles, lézards et limaces.

Kris n'y voit pas seulement une sorte d'hommage à la Nature proliférante, à son abondance, mais, avec ce qu'il appelle la *Naturalistik* associée à la technique du moulage d'une précision d'orfèvre, s'exprime un sentiment profond de la nature, même si ces « reproductions » occupent le rang le plus bas dans la hiérarchie des genres. C'est la première période de Palissy, exubérante, avant que sa fréquentation de la Cour ne l'assagisse vers un répertoire topique et plus convenu⁵.

⁴ Ernst Kris, *Le style rustique : le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, [1926], 2005.

⁵ Voir Anne-Marie Lecoq, « Morts et résurrections de Bernard Palissy », 1987 ; Hanna Rose Shell, « Casting Life, Recasting Experience: Bernard Palissy's Occupation between Maker and Nature », 2004 ; Aurélie Gerbier, « La Nature comme modèle : illusion et émulation du règne végétal dans l'œuvre de Bernard Palissy (1510-1590) »,

Dans le volume récemment édité par Jan Miernowski, *Le sublime et le grotesque* (2014), Michel Magnien propose une analyse des fameux « grotesques » chez Montaigne et de leur proximité avec le sublime. Il rappelle que ce n'est pas un testament de Florimond Robertet de 1532 (une forgerie) mais bien Rabelais qui offre la toute première occurrence attestée en français de ce terme, l'un des items du blason du couillon dans le *Tiers livre* : couillon « de crottesque »⁶, comme on disait en Poitou et également à Bordeaux, car c'est aussi la graphie que l'on rencontre dans toutes les éditions des *Essais*. La grotte (ou « crotte »), c'est par exemple la cave que Rabelais et ses compagnons de beuverie allaient visiter à Croutelle (petit grotte), près de Poitiers, antre naturel célébré des étudiants versificateurs parce qu'elle était supposée abriter une « fontaine caballine », un Hélicon poitevin, et leur permettait d'adapter à ce modeste lieu un mythe de fécondité littéraire. Cet élément moqueur n'est pas incompatible avec la grottesque maniériste, mais chez Rabelais la distance lucianesque est manifeste et assumée.

Au *Cinquième Livre* apparaît la deuxième mention du mot « crottesque » dans l'œuvre de Rabelais, peut-être contemporaine ou même antérieure à celle du *Tiers Livre* (1546), selon la chronologie de composition proposée par Mireille Huchon, datable des années 1540-1545. Elle est placée dans l'*ekphrasis* du décor qui entoure la lampe miraculeuse du Temple de la Bouteille, décor bellifontain s'il en est. Ce temple est lui-même situé au fond d'une cave ou d'une grotte. Rabelais désigne par l'expression « en crottesque » un décor bossé, tel qu'il apparaissait dans les grottes artificielles appréciées à l'époque, et où il était d'usage de représenter des déités naturalistes, Bacchus, Pan, des Satyres, des Bacchantes et, comme ici, de petits enfants nus, en pleine bataille bachique :

L'invention estoit admirable, mais encores plus admirable, ce me sembloit, que le sculpteur avoit autour de la corpuance d'icelle lampe cristalline engravee, à ouvrage cataglyphe une prompte et gaillarde bataille de petis enfans nuds, montez sus des petis chevaux de bois, avec lances de violets [autre leçon : vigolets], et pavois faits subtilement de grappes de raisins, entrelassez de pampre, avec gestes et effors pueriles, tant ingenieusement par art exprimez, que nature mieux ne le pourroit. Et ne sembloient engravez dedans la matiere, mais en bosse, ou pour le moins *en crottesque* apparoissoient *enlevéz totalement*, moyennant la diverse et plaisante lumiere, laquelle dedans contenue ressortissoit par la sculpture.⁷

Avec l'expression « enlevés totalement » et la mention du jeu sur la lumière, Rabelais insiste sur le détachement en relief et sur le brillant de ces motifs extravagants. Il s'en était déjà moqué quelques chapitres auparavant en décrivant des scènes *alla grottesca* antique, dont il caricature plaisamment la mode au moment où l'on se mettait à construire en France des grottes artificielles : aux Tuileries, à Fontainebleau, au château de Madrid encore, à celui de Meudon, paroisse dont Rabelais a eu brièvement la cure à la fin de sa vie. En effet l'entrée de la cave du temple de la Bouteille était comparée par le narrateur — le personnage qui dit « je » — à celle de la Cave Peinte de Chinon (qui existe toujours), au-dessus de laquelle Rabelais a placé un décor de stucs explicitement dans le style « rustique ». Le texte le suggère par l'adverbe « rudement » :

2014. Patricia Falguières interprète ce courant par la puissance de la nature comprise comme génération/corruption selon Aristote, ce qui n'instaure pas de différence entre l'art et les arts mécaniques, contrairement à l'idéalisme platonicien.

⁶ *Tiers Livre*, 1546-1552, ch. 26, dans *Œuvres*, éd. M. Huchon, Pléiade, 1994, p. 432 ; édition [BVH](#), 2009, p. 189. Les graphies reproduites dans les citations sont celles de l'édition originale (ici 1546), comme pour toutes les *Œuvres* de Rabelais en ligne sur le site des Bibliothèques Virtuelles Humanistes (BVH).

⁷ Ch. 41, Pléiade, p. 823 ; [BVH](#), p. 146-147.

Ainsi descendismes sous terre, par un arceau *incrûsté de plastre*, peint au dehors *rudement* d'une danse de femmes et Satyres, accompagnans le vieil Silenus, riant sus son Asne.⁸

L'insistance sur les motifs bachiques n'a rien d'étonnant chez Rabelais, qui amplifie le goût pour ce naturalisme affecté par les artistes et leurs commanditaires de l'époque, en le ramenant à l'obsession du vin et de la vigne. Ainsi les pampres, si décoratifs dans les programmes maniéristes, redeviennent ce qu'ils sont, des végétaux marquant l'abondance du vin. Rabelais semble renvoyer au moulage d'après nature dans un autre passage où, après avoir franchi les grandes portes automatiques du Temple (les automates sont un autre thème favori des grottes artificielles – même si Rabelais s'inspire du *Songe de Poliphile*), les personnages entrent dans une pièce voûtée décorée de mosaïques, dont le pavement est dans le pur style rustique défini par Kris :

et estoit comme si par dessus le pavé susdit, on eust semé une Jonchee de Pampre, sans trop curieux agensement : Car en un lieu sembloit estre espandu largement, en l'autre moins : et estoit ceste infoliature insigne en tous endroits, mais singulierement y apparoissoient, au demy-jour aucuns limassons, en un lieu rampans sus les raisins, en autre, petis lisars courans à travers le Pampre, en autre apparoissoient les raisins à demy, et raisins totalement meurs : par tel art et engin de l'Architecte composez et formez, qu'ils eussent aussi facilement deceu les estourneaux et autres petis oiselets, que fist la peinture de Zeuxis Heracleotain, quoy que soit ils nous trompoient tresbien : Car à l'endroit, auquel l'Architecte avoit le pampre bien espois semé, craignans nous offenser les pieds, nous marchions haut à grandes enjambees, comme on fait passant quelque lieu inegal et pierreux.⁹

Il n'est pas confortable, en effet, de marcher sur un décor en relief, dont le réalisme est souligné par l'inévitable comparaison avec les raisins de Zeuxis, opportunément rapprochés de la thématique vinicole. Mais le moulage d'après nature est lui-même en trompe-l'œil, si bien que le pavement représente des lézards apparemment moulés mais peints, dans une répartition nonchalante qui en souligne l'absence de disposition préméditée, comme dans la nature. L'ekphrasis de la bataille de Bacchus suit cette description, bataille elle aussi en mosaïque abondamment historiée par le narrateur qui brode sur le récit de Lucien, puisqu'étaient représentées pas moins de 79227 bacchides et des milliers de combattants avec leurs sueurs et leur cri belliqueux, « Evohé » : le narrateur insiste longuement sur les *adynata* des paroles et des mouvements. Rabelais a ainsi plaqué, par des mots et dans le décor figé et imaginaire de la mosaïque, ce qui venait du récit antique, redoublant ainsi les niveaux de fiction. Selon l'étude d'Hervé Brunon, à la Bâtie d'Urfé en Forez, Claude d'Urfé avait fait construire sous son château, autour de 1550, une grotte encore partiellement visible, et la bataille de Bacchus y avait été représentée¹⁰. Mais la source d'inspiration n'est peut-être pas seulement livresque, car à son époque se déroulaient encore des processions comme celle de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence, où un cortège de Bacchus avec ses Satyres figurait une bacchanale et occupait une place éminente : en témoigne au début du XVII^e siècle un spectateur scandalisé par ces réminiscences toutes païennes, et pourtant si appréciées du vulgaire¹¹.

⁸ Ch. 34, Pléiade, p. 810 ; [BVH](#), p. 168.

⁹ Ch. 37, Pléiade, p. 816-817. [BVH](#), p. 157.

¹⁰ Hervé Brunon, « Une scintillante pénombre : vingt-cinq ans de recherches sur les grottes artificielles en Europe à la Renaissance », 2007, p. 22-23 du [pdf en ligne](#).

¹¹ Le libertin Mathurin Neuré dans la *Querela ad Gassendum de parum christianis provincialium suorum ritibus minimumque sanis eorum moribus...*, s. l., 1636. Voir Marie-Luce Demonet, « Le théâtre de la synagogue dans l'œuvre de Rabelais », 2017, sous presse.

Une « drôlerie de se voir imprimé »

Dans le cas des *Essais*, la tentation est grande de prendre au sérieux la référence aux grotesques de la mode picturale d'alors, d'autant plus que Montaigne a fait peindre, comme il le dit, des tableaux mythologiques non pas dans sa bibliothèque mais dans son « cabinet ». Alain Legros en a fait une description détaillée¹² : il ne reste plus grand chose de ces fresques très détériorées, mais les visiteurs du château au XVIII^e et au XIX^e siècle y avaient reconnu une scène de naufrage, l'adultère de Vénus et Mars, et la scène pathétique connue sous le nom de Charité romaine. La mode des grotesques a pu atteindre rapidement les provinces notamment par la gravure, mais aussi par les entrées royales : celle de Bordeaux en 1564 est précisément décorée par Léonard Limosin, qui imite alors d'assez près le style de Fontainebleau. Alain Legros, suivant Henri Zerner, les attribuerait plutôt à la circulation de dessins venant de Campanie. Les visiteurs n'ont pas vraiment noté une profusion de grotesques et de monstres à l'antique, seulement des restes de décor floral et des pampres, un oiseau et un lièvre dans un coin, un style plus campanien que bellifontain ou romain. La facture, sans être grossière, n'a rien de remarquable, autant qu'on puisse en juger.

Le dessus de porte contenant la célèbre inscription de la « retraite au sein des doctes muses » est encadré d'un décor étrange : en bas à droite, une forme indéfinissable, peut-être repeinte avec ses points orange, et dont l'identification varie d'un spectateur à l'autre, s'apparentant ainsi à un test de Rorschach (Fig. 1).



Fig. 1. Château de Montaigne, cabinet, décor au-dessus de la porte (détail). Photo A. Legros.

Ce déploiement en aile de chauve-souris, Henri Zerner le voit comme une couronne de perles à l'envers (il y en avait peut-être dans les quatre coins). De façon à peine plus claire, on distingue dans le rinceau un masque discret, autant médiéval (on en trouve de tels dans les enluminures), que maniériste. On ne devine pas de pendant symétrique à ce masque (Fig. 2).



Fig. 2. Château de Montaigne, détail, *ibid.*

¹² A. *Essais sur pontres*, 2000, p. 117 *sqq.*

Or ce motif en rappelle d'autres, notamment ceux qui figurent sur le frontispice de l'édition de 1588 des *Essais* (Fig. 3).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de Bordeaux

Figure 3. *Essais*, Paris, Abel L'Angelier, 1588, Frontispice, exemplaire de la Bibliothèque Municipale de Bordeaux (EB). Numérisation Gallica.

La description de ce frontispice dans le *Catalogue* de L'Angelier donne des renseignements sur sa provenance probable :

Titre-frontispice gravé à l'eau-forte (187x248 mm) ; bandeau à tête de bouc, cuirs découpés et chiens, du matériel de Nicolas Brûlé [Renouard 106], parfois utilisé par Pierre Chevillot ; grand bandeau typographique [...]. Le volume est orné d'un titre gravé à l'eau-forte, une technique assez exceptionnelle à cette époque pour l'illustration du livre, mais d'une exécution assez maladroite, à motifs de putti et de guirlandes, due à un artiste bellifontain proche de Fantuzzi et du Maître [au signe de Vénus] (voir H. Zerner, *Ecole de Fontainebleau*, Paris, 1969, n° 34 à 49, et confirmation orale) [...]. Cette planche, *peut-être transmise par Montaigne*, représentait selon toute vraisemblance *un sujet d'ornement*, motif de plafond ou de dessus de cheminée, et elle avait été retouchée pour la circonstance pour servir de frontispice. On trouvera une autre planche ornementale, attribuable à Androuet du Cerceau, utilisée de manière analogue pour le titre du *Manuel* de Du Vair, 1591 ».¹³

Lorsque Montaigne se rend à Paris pour faire imprimer sa nouvelle édition en 1588, il adopte ou fait adopter un style plus proche du goût dominant. Il y avait déjà cédé auparavant, lorsqu'il avait fait imprimer à Paris sa traduction de la *Théologie naturelle* de Raymond Sebond (1569, 1581) et la traduction de Xénophon par La Boétie en 1571 dont les bandeaux se déploient en grottesque (Fig. 4).

¹³ J. Balsamo et M. Simonin, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain*, 2002, n° 204, p. 240.



Figure 4. Edition de la *Ménagerie* de Xénophon, traduite par La Boétie, Paris, Guillaume Chaudière, 1571. Numérisation Gallica (exemplaire ayant appartenu à Montaigne, BnF, collection Payen, voir le projet [MONLOE](#)).

Dans l'édition des *Essais* de 1588, le bandeau situé au-dessus de la préface « Au lecteur », offre une ornementation riche en caprices à l'antique et en « corps monstrueux » (Fig. 5) :



Figure 5. *Essais*, Paris, Abel L'Angelier, 1588. Exemplaire de la Bibliothèque Municipale de Bordeaux (EB), à ij r°. Numérisation Gallica.

« Un sujet d'ornement », dit le *Catalogue* à propos du frontispice : cela voudrait dire « sans signification ». Les carottes, navets, pommes, peut-être choux qu'on devine sur le frontispice ne signifieraient pas en eux-mêmes, seulement en tant que signalement d'un décor, d'une intention esthétique qui se limite à la mode de l'antique, à la manière de *la* grottesque, sans plus d'intention que les bandeaux sans doute imposés par l'imprimeur. Même si le principe du frontispice à l'eau-forte est une rareté à l'époque, rien ne prouve que Montaigne ait été pour quelque chose dans le choix de sa composition. Faisons le pari que si : le goût dont Montaigne témoigne dans le décor de son cabinet semble congruent avec ce frontispice, même maladroitement gravé. Si l'on ne peut juger en définitive de la présence de monstres grotesques dans les peintures, en revanche le frontispice offre plus de prise à une lecture ironique que les bandeaux : les *putti*, comme cela arrive, semblent facétieux. Ceux du bas empoignent des carottes, ceux du haut semblent même produire par le bas les grappes végétales curieusement placées, et ils ont l'air de joyeux petits vieillards qui pourraient tenir compagnie à Bacchus. Sur les cuirs, la répétition de masques assez élémentaires avec des oreilles décollées enlève aussi du sérieux à l'ensemble, et fait que le nom de Montaigne et le titre du livre, en principe pompeusement entourés, se trouvent plutôt en compagnie, sinon carnavalesque, au moins festive. La monstruosité est surtout représentée par les masques, et l'ensemble obéit à la règle de l'apésanteur selon le modèle de la *Domus aurea*.

Le frontispice, enseigne du livre, peut tromper sur la marchandise : il annonce en vitrine un livre à la mode, élégant comme le serait un décor maniériste, mais les masques, les *putti*, les légumes suggèrent une mise à distance sensible après la lecture des *Essais*. En somme, ce serait l'inverse du processus interprétatif décrit dans le prologue de *Gargantua* : on croit, à lire le titre de *Gargantua*, qu'il s'agit d'un livre grotesque comme Silène, alors qu'il se prétend sage comme Socrate, toujours se moquant, « toujours se gabelant »¹⁴. On croit, à voir le titre des *Essais* dans son décor monumental, qu'il s'agit d'un livre de sagesse éternelle, alors que le livre admire de biais l'humble sagesse de Socrate, et que, dans les rédactions les plus tardives, Montaigne

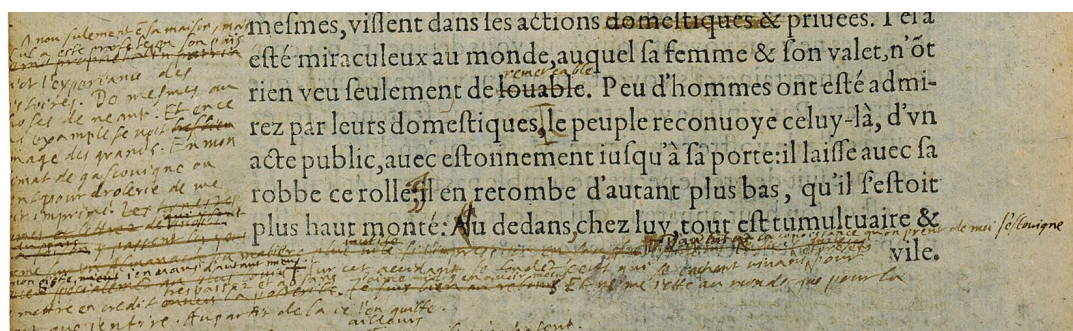
¹⁴ *Gargantua*, 1534-35, Prologue, Pléiade, p. 5. [BVH](#), 2015, [p. 4].

apparie à Socrate un paysan sans nom qui meurt en silence. La rusticité du philosophe et du laboureur peut être représentée par les éléments « rustiques » qui semblent sertis dans les *Essais* et brillent par leur singularité remarquable : non seulement la figure du pauvre homme, stoïcien sans le savoir, mais encore la couleuvre du cannibale amoureux, la villanelle gasconne, et les légumes d'humilité, les choux, les oignons et les aulx, au goût si vulgaire. Dans le prologue de *Gargantua*, Rabelais avait souligné la laideur grotesque du philosophe, à qui on n'aurait pas donné, précisément, un « coupeau d'oignon ».

Montaigne, parlant des *Essais*, ne fait pas seulement référence à la mode courtisane de la grottesque. Dans une addition qui oppose la médiocrité de sa réputation dans sa province et la recherche dont son œuvre est l'objet à Paris, il offre une autre métaphore :

En mon climat de Gascongne, on tient pour *drolerie* de me veoir imprimé. D'autant que la connoissance qu'on prend de moy s'esloigne de mon giste, j'en vaux d'autant mieux. J'achette les imprimeurs en Guiene, ailleurs ils m'achettent. (III, 2, 808-809c)

Cet ajout de l'Exemplaire de Bordeaux, retravaillé, laisse voir une autre comparaison intéressante, avec celle d'un « almanach » imprimé n'importe comment, ce qui est assez juste pour l'édition de 1580 maltraitée par Millanges à Bordeaux :



En mon climat de gascongne on tient pour *drolerie* de me veoir imprimé. Les honestes homes et lettez de quoi il y a foison / qui y sont du país/ y passent les yeus come sur un Almanach ou matiere plus uile/ inutile/ si [=aussi] l'impression en souffre Ailleurs ie suis mieus receu specialemēt au plus loün-D'autāt que la conoissance qu'on prend de moi s'eslouigne de mon giste, mieus ien uaus d'autant mieus [...] J'achete les imprimurs en Guiene: en France ailleurs ils m'achentent. (1965 III, 2, 808-809/EB 360v)¹⁵

La qualification de « drôlerie » est souvent comprise dans le sens moderne de chose amusante, alors qu'elle dénote plus vraisemblablement l'un des sens forts de l'époque, une sorte de petite diablerie marginale¹⁶, comme celles des mystères ou des marges des manuscrits, se rapprochant par là de ces drôleries dans le sens donné par Jean Wirth et qui me semblent être caractéristiques de l'esthétique de Rabelais¹⁷.

¹⁵ Les références sont celles de l'édition Villey-Saulnier (1965) et de l'Exemplaire de l'édition de 1588 annotée par Montaigne. La transcription d'après l'original pour l'édition numérique génétique de cet « exemplaire de Bordeaux », a été éditée par Marie-Luce Demonet et Alain Legros, et Mathieu Duboc de l'équipe des Bibliothèques Virtuelles Humanistes du CESR, Tours (projet « [Montaigne à l'œuvre](#) ») en 2015. Les parties en italiques sont restituées d'après l'édition de 1595, en raison des marges rognées. Sur la relation entre la rature et l'expression personnelle de Montaigne dans les *Essais*, voir Daniel Arasse, « *Montanus fingebat* : sur une rature de Montaigne », 2006.

¹⁶ Le *Trésor de la Langue Française* ne retient pas l'étymologie pourtant plausible du néerlandais *drol* (crotte, enfant potelé, lutin), en lui préférant l'étymologie (obscur) de *tragelare (tirer) : l'occurrence dans les *Essais* est citée comme exemple du sens de chose amusante, ce qui est tautologique.

¹⁷ M.-L. Demonet, « Les drôleries du *Quart Livre* », 2012. J. Wirth, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques*, 2008.

La Couleuvre et le Chou

Dans le chapitre très connu « Des cannibales », la couleuvre reluit d'un éclat antique :

couleuvre arreste toy, arreste toy, couleuvre, afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture, la façon et l'ouvrage d'un riche cordon, que je puisse donner à m'amie : ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpents : ce premier couplet c'est le refrain de la chanson : or j'ay assez de commerce avec la poésie pour juger cecy, que non seulement il n'y a [*via*] rien de barbarie en cette imagination, mais qu'elle est tout à fait Anacreontique. (1965 I, 31, 213a/ EB 90r)

Ce serpent anacréontique, inséré comme un moulage d'après nature (le « patron de ta peinture »), comme sur un plat de Palissy, est néanmoins le produit d'un double artefact : poétique de la part du Tupinamba amoureux, rhétorique de la part de Montaigne. La citation de cette odelette produit l'effet d'un serpent émaillé, animal incongru posé dans les *Essais* comme un petit bijou naturel et rustique.

André Tournon a analysé pertinemment la fonction idéale du planteur de choux dans le chapitre qui aurait dû être le plus sérieux des *Essais*, « Que philosopher c'est apprendre à mourir » :

Je veux qu'on agisse, (c) et qu'on alonge les offices de la vie tant qu'on peut : et (a) ~~sans cesse~~ que la mort me treuve plantant mes chous : mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait (1965 I, 20, p. 89/ EB 31v)

Mention amusante pour un seigneur de village qui avouait ne pas faire la différence entre les choux et les laitues (1965 II, 17, « De la présomption », 652a/ 287v). Alors que le planteur de choux se préoccupe de l'avenir, en sachant pertinemment que la Faucheuse peut le lui ravir, ce rôle endossé par Montaigne aboutit à une attitude inverse, celle de la nonchalance. A. Tournon a rapproché le planteur de choux amateur et le philosophe topique de son prédécesseur non moins célèbre, l'homme ordinaire qui plantait des choux dans la gorge de Pantagruel, simple jardinier qui gagnait sa méchante et pauvre vie¹⁸.

Le chou n'est pas un légume si quelconque, bien qu'il soit le symbole de l'alimentation populaire et pauvre, avec les oignons et les raves —l'odeur de chou hante les escaliers misérables chez les romanciers réalistes—, de même qu'il est le symbole de la fécondité dans les croyances populaires (comme on sait, il engendre les bébés mâles). Quelques légumes et fruits ordinaires sont avec les choux ainsi incrustés dans les *Essais*, comme moulés d'après nature, et servent d'exemples : les aulx, les oignons, les salades, les melons, les pommes et les poires, les poireaux, la vigne, les blés, le persil. Ils forment une sorte de contrepoint maraîcher et primeur aux citations savantes : la chose ne représente qu'elle-même, et c'est la chose même qui est citée.

Car le chou topique, que le style gothique tardif aimait à placer sur les pinacles des lucarnes, n'est pas symbolique chez Montaigne, et encore moins ornemental. Un chou est un chou, l'exemple même de ce que produit banalement la nature cultivée par l'homme. Il n'est pas symbole, mais signe et synecdoque de la nature, et il peut la représenter. Il est un légume cynique par excellence, l'équivalent végétal du chien. Alors que dans l'édition de 1580 la seule occurrence, mais importante, est celle qui confronte le planteur de choux à la mort, en 1588 Montaigne renchérit sur son absence de valeur par l'exemple du larcin dérisoire d'un chou du

¹⁸ *Pantagruel*, ch. 32, Pléiade, p. 331. [BVH](#), éd. de 1542, f. 128r. A. Tournon, « 'Plantant mes choux'. Action et projet », 2000.

jardin (II, 2, « De l'ivrognerie », 339a/ 140v). La valeur augmentant avec la distance, chou et persil sont présentés comme exotiques pour les peuplades éloignées

combien pensons nous par cette mesme ~~industrie, de donner prix aux drogues par~~ recommandation de l'étrangeté, la rareté, & la cherté, qu'ils facent feste de nos choux, & de nostre persil : car qui oseroit mespriser ~~& estimer vaines~~, les choses recherchées de si loing, au hazard d'une si longue peregrination & si perilleuse. (II, 37, « De la ressemblance des enfants aux pères », 772a/ 343r)

Montaigne fait l'honneur au chou d'une comparaison encore plus flatteuse puisque sa croissance et son dépérissement sont une image de notre propre évolution de mortels, suivant le processus général de la génération et de la corruption :

Si nature enserre dans les termes de son progrez ordinaire, comme toutes autres choses, aussi les creances, les jugemens, et opinions des hommes, si elles ont leur revolution, leur saison, leur naissance, leur mort, comme les chous : (II, 12, « Apologie de Raymond Sebond » 575a/ 251r)

Le chou cynique représente le cycle vital, comme chez Cyrano de Bergerac, qui met en scène un chou cabus pour s'interroger sur sa conscience rebelle : « encore qu'il ne dise mot, il n'en pense pas moins »¹⁹. Légume modeste, il est l'occasion d'une méditation philosophique contradictoire, encore à propos de Diogène :

Diogenes lavoit ses chous et le voyant passer si tu sçavies [*sic*] vivre de chous tu ne feries pas la court a un tiran A quoi Aristippus. Si tu sçavies vivre entre les homes, tu ne laveries pas des chous. (*ibid.*, 581c/ 254v)

Le paysan, à la fin de la rédaction des *Essais*, rejoint Socrate dans une même philosophie naturelle, sans élégance ni civilité.

Le bahut historié

Terminons sur un petit commentaire du « bahut Renaissance » de *Bouvard et Pécuchet*, dont les métamorphoses sont révélatrices du rapport ambivalent que Flaubert entretenait avec ses auteurs favoris, notamment Rabelais et Montaigne, et avec cette époque dont il se réclamait et qui avait bien résisté, selon lui, à la censure. De fait, les témoins visitant le cabinet de Montaigne laissent penser qu'une partie de la scène d'adultère entre Mars et Vénus a été partiellement grattée, alors qu'elle est abondamment commentée dans le chapitre « Sur des vers de Virgile » (III, 5). La mise à l'index des *Essais* intervient en plein XVII^e siècle et durera jusqu'au milieu du XX^e. Dans le *Quart Livre*, vrai dernier roman de Rabelais, l'auteur revient à des cibles politiques et religieuses plus d'actualité que les extravagances du maniérisme de Fontainebleau, et il n'est plus temps de se moquer des pampres et lézards vernissés : ce qui lui vaut cette fois une condamnation ferme.

Dans un article sur Rabelais et Flaubert que j'essaie de terminer depuis longtemps, je tente de cerner ses deux attitudes relatives au grotesque renaissant, de fascination pour ce qu'il a été, et de répulsion en voyant ce que l'art bourgeois en a fait. D'un côté « ce prodigieux XVI^e siècle, époque de convictions féroces et de frénétiques amours »²⁰, de l'autre le pitoyable bahut Renaissance, pathétique moins par ses ornements mythologiques endommagés que par le processus de restauration que Bouvard et Pécuchet lui feront subir pour le transformer en monstre de pièces hétérogènes. Les compères le condamnent à un impossible ajustement et à la place vide où il aurait dû, chef-d'œuvre du mauvais goût dévastateur de la France impériale,

¹⁹ Cyrano de Bergerac, *Histoire comique des Etats et empires de la lune*, 1676, p. 104.

²⁰ *Par les champs et par les grèves*, 1886, p. 212.

régner sur tous les bibelots. Ce bahut serait le témoignage non seulement du début de la collectionnisme des deux amis, mais encore celui d'un certain mauvais goût de la Renaissance maniériste, car tout y est : l'imitation de l'antique, les pampres et les torsades, les scènes mythologiques et bibliques, toutes plus ou moins scabreuses, et méritant d'être « rongées de mites ». Témoignage du mauvais goût des deux amis s'extasiant sur tout ce fatras poussiéreux et décidant, comme de bon bourgeois du XIX^e siècle, de le faire restaurer, de restituer le panneau manquant, pour pouvoir placer le meuble dans leur petit musée.

Dans la rédaction définitive, on lit :

C'était un bahut de la Renaissance, avec une torsade en bas, des pampres dans les coins ; et des colonnettes divisaient sa devanture en cinq compartiments. On voyait au milieu Vénus-Anadyomène debout sur une coquille, puis Hercule et Omphale, Samson et Dalila, Circé et ses pourceaux, les filles de Loth enivrant leur père ; tout cela délabré, rongé de mites, et même le panneau de droite manquait. Gorju prit une chandelle pour mieux faire voir à Pécuchet celui de gauche, qui présentait, sous l'arbre du Paradis, Adam et Ève dans une posture fort indécente.²¹

La « posture » des premiers parents est un détournement farcesque de la scène de la création d'Ève historiée comme le plat de Palissy l'interprète en relief (FIG. 1), certainement pas en moulage d'après nature.

Dans les brouillons, on voit que le bahut n'était d'abord que « dans le style de la Renaissance », un de ces meubles Henri II produits de manière industrielle. Ensuite, Flaubert semble le présenter comme authentique et provoquant, avec ses scènes choisies. Un passage raturé concernant Adam et Ève était plus explicite que la version finale : on lit qu'« ils commençaient l'espèce humaine »²². Ce premier couple s'accouplant avait ainsi une fonction cynique, « plantant un homme » comme le Diogène décrit par Montaigne dans une véritable « chrie » où les aulx se sont substitués aux choux :

On demandoit à un philosophe, qu'on surprit à mesme, ce qu'il faisoit, il respondit tout froidement, je plante un homme : ne rougissant non plus d'estre rencontré en ~~cette action~~ cela que si on l'eust trouvé plantant des ~~choux~~ aulx. (II, 12, 584bc/ 255v)

En même temps que cette rudesse est auto-censurée, Flaubert fait massacrer le bahut par l'artisan maladroit Gorju, pendant que le couple clandestin de Romiche et Victorine réitère, précisément « derrière les débris du bahut », ce qui avait été artistement représenté sur le meuble sacrifié. La posture cynique est ce qui ne peut pas être compris par le bourgeois, qui n'y voit que grivoiserie. De même les affleurements rustiques dans les *Essais* ont heurté le bon goût, et la surcharge des citations savantes ne fait que davantage ressortir l'incongruité philosophique.

La « figuline », figure cuite par le potier, représente chez Rabelais un avatar de la fiction rustique, célébrée dans le Prologue du *Tiers Livre* où Diogène, encore lui, roule le « tonneau fictil » (d'argile) « qui pour maison lui était contre les injures du ciel »²³. Rabelais se réfugie dans la maison fictive du roman pour supporter les injures des « cannibales » (*sic*) dénoncés dans le

²¹ *Bouvard et Pécuchet*, éd. en ligne d'Yvan Leclerc, université de Rouen, p. 77, l. 16-23 (<http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=6216>), d'après l'édition de S. Dord-Crouslé, 2008.

²² Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Brouillons, vol 3, folio 411v (en ligne).

²³ *Tiers Livre*, Prologue, Pléiade, p. 347. [BVH](#) (éd. de 1546), p. 6.

*Quart Livre*²⁴. À l'inverse, Montaigne fait des Cannibales des poètes rustiques, exemplaires d'une poésie et d'une philosophie qu'il voudrait de plus en plus humbles. Les « drôleries » des deux auteurs peuvent se goûter, à bonne distance de la « montre » ou de la parade des ornements : le goût du temps voulait faire oublier qu'Adam —et Ève en conséquence— étaient aussi faits de l'argile des potiers.

Références

Sources

- CYRANO DE BERGERAC, Savinien de, *Histoire comique des Etats et empires de la lune*, Paris, Charles de Sercy, 1676.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Garnier-Flammarion, 2008.
- FLAUBERT, Gustave, *Par les champs et par les grèves (Voyage en Bretagne)*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1886.
- FLAUBERT, Gustave, [Bouvard et Pécuchet. Transcription intégrale des brouillons](#), sous la direction d'Yvan Leclerc et Danielle Girard, en ligne sur le [site Flaubert](#) de l'université de Rouen.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. Villey-Saulnier, Paris, PUF, 1965. Paris, Abel l'Angelier, 1588, Bibliothèque Municipale de Bordeaux, reproduction numérique sur le site du Montaigne Project (éd. P. Desan, Université de Chicago) et sur Gallica.
- MONTAIGNE, Michel de, *Exemplaire de Bordeaux (EB)*, édition numérique génétique en XML/TEI, par Marie-Luce Demonet et Alain Legros, BVH, 1^e éd. 8 décembre 2015 <http://www.montaigne.univ-tours.fr> et [HAL](#).
- NEURÉ, Mathurin, *Querela ad Gassendum de parum christianis provincialium suorum ritibus minimumque sanis eorum moribus...*, s. l., 1636.
- PALISSY, Bernard, *Recepte veritable*, 1563, éd. Keith Cameron, Genève, Droz, 1988 ; Marie-Madeleine Fragonard, Keith Cameron, Jean Céard (éds.), Paris, Champion, 2010.
- RABELAIS, François, *Œuvres*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994.
- RABELAIS, François, *Pantagruel*, 1542, éd. Marie-Luce Demonet, Tours, BVH, 2012.
- RABELAIS, François, *Gargantua*, 1534-35, éd. Marie-Luce Demonet, Tours, BVH, 2015.
- RABELAIS, François, *Tiers Livre*, 1546, éd. Marie-Luce Demonet, Tours, BVH, 2009.
- RABELAIS, François, *Quart Livre*, 1552, éd. Marie-Luce Demonet, Tours, BVH, 2011.
- RABELAIS, François, *Cinquiesme Livre*, 1564, éd. Marie-Luce Demonet, Tours, BVH, 2014.

²⁴ *Quart Livre*, « Epître à Odet de Châtillon », Pléiade, p. 519. [BVH](#), f. A4v.

Études

- ARASSE, Daniel, « *Montanus fingeat* : sur une rature de Montaigne », *Esprit*, juin 2006, 325, p. 160-171.
- BALSAMO, Jean, Simonin, Michel, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620)*, Genève, Droz, 2002.
- BRUNON, Hervé, « Une scintillante pénombre : vingt-cinq ans de recherches sur les grottes artificielles en Europe à la Renaissance », *Perspective. La revue de l'INHA : Actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2007-2, p. 341-376.
- DEMONET, Marie-Luce, « Le théâtre de la synagogue dans l'œuvre de Rabelais », dans *Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier*, dir. Stéphanie Le Briz-Orgeur, Paris, Champion, 2017, sous presse.
- DEMONET, Marie-Luce, « Les drôleries du *Quart Livre* », dans *Langue et sens du Quart Livre*, dir. Franco Giaccone, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 129-150.
- GERBIER, Aurélie, « La Nature comme modèle : illusion et émulation du règne végétal dans l'œuvre de Bernard Palissy (1510-1590) », communication au colloque *Éphémère et pérenne : l'ornementation végétale dans les décors à la Renaissance*, 12-14 Juin 2014, Tours-CESR et château d'Azay-le-Rideau, à paraître.
- KRIS, Ernst, *Le style rustique : le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926)*, suivi de *Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique (1927)*, traduits de l'allemand par Christophe Jouanlanne ; Ernst Gombrich, *Ernst Kris, un portrait*, traduit de l'anglais par Ginette Morel ; *Espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVI^e siècle*, postface de Patricia Falguières, Paris, Macula, 2005.
- LECOQ, Anne-Marie, « Morts et résurrections de Bernard Palissy », *Revue de l'Art*, 1987, 78, p. 26-32.
- LEGROS, Alain, *Essais sur pontres. Peintures et inscriptions chez Montaigne*, Paris, Klincksieck, 2000.
- MAGNIEN, Michel, « 'Crottesque' et sublime dans les *Essais* », dans *Le sublime et le grotesque*, Jan Miernowski (dir.), Genève, Droz, 2014, p. 65-87.
- SHELL, Hanna Rose, « Casting Life, Recasting Experience : Bernard Palissy's Occupation between Maker and Nature », *Configurations*, 12-1, Winter 2004, p. 1-40.
- TOURNON, André, « 'Plantant mes choux'. Action et projet », *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne, Montaigne et l'action*, 2000, 17-18, p. 89-96.
- WIRTH, Jean, *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, Droz, 2008.