



VRAIS ET FAUX HIÉROGLYPHES DANS GARGANTUA

Alice VINTENON (U. Paris Ouest-Nanterre)

À supposer que les fictions rabelaisiennes possèdent bel et bien le « plus haut sens » promis par Alcofribas et tant débattu par la critique rabelaisienne¹, la marche à suivre pour trouver la « substantificque mouelle » est tout sauf claire. Les images rabelaisiennes, en particulier les plus fantastiques d'entre elles (les pèlerins en salade, frère Jean « pendilant » à un arbre...), soulèvent des problèmes d'interprétation auxquels les lecteurs les plus éduqués du XVI^e siècle étaient familiarisés par la pratique de la lecture allégorique des fables des poètes et des récits bibliques. Faut-il appréhender ces images comme des « signes dissimilaires² », dont il conviendrait de faire abstraction pour mettre en lumière le sens caché ? Ou faut-il, au contraire, se fonder sur la nature des objets représentés et sur le présupposé que, si frivoles soient-elles, elles renvoient à un sens « sérieux » par la voie des similitudes ? Dans ce second cas, il ne s'agit plus d'ôter le masque protecteur de l'image pour faire apparaître le sens mais, par le biais de l'analogie, de donner une signification de plus en plus élevée aux éléments représentés.

De ces deux modes de lecture, Rabelais fournit dans *Gargantua* les images emblématiques : la lecture qui fait abstraction de l'image pour trouver le sens caché pourrait ainsi être associée aux silènes du prologue. Ces « figures joyeuses et frivoles » de « harpies, satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers » sont en effet oubliées dès lors que l'on ouvre les petites boîtes qu'elles ornent pour y trouver un contenu précieux³. Le second mode de lecture, qui porte « à plus haut sens » certains traits de

¹ Ce travail est issu d'une communication présentée le 3 décembre 2011 lors de la journée *Gargantua*, organisée le 3 décembre 2011 par Claire Sicard et Chantal Liaroutzos à l'intention des élèves et enseignants de Terminale L. Nous ne rappellerons pas ici les étapes de ce débat toujours ouvert. Nous nous contenterons de renvoyer à la synthèse très complète récemment proposée par Nicolas Le Cadet, « L'herméneutique du texte rabelaisien », dans *L'évangélisme fictionnel : les Livres rabelaisiens, le Cymbalum Mundi, L'Heptaméron, 1532-1552*, Paris, Classiques Garnier, Bibliothèque de la Renaissance, 2010, p. 73-96. L'auteur propose notamment un compte-rendu détaillé des différentes interprétations du prologue de *Gargantua*.

² Pour le sens théologique de ce concept, v. les deux ouvrages de Jan Miernowki, *Signes dissimilaires, la quête des noms divins dans la poésie française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997, et *Le Dieu néant. Théologies négatives à l'aube des temps modernes*, Leiden - New York - Köln, E. J. Brill, 1998. Dans les écrits du pseudo-Denys l'Aréopagyte (fin du V^e siècle), les « signes dissimilaires » sont ceux qui désignent Dieu de manière particulièrement impropre, en lui donnant l'apparence vile d'un onguent odorant ou d'un ver de terre. La caractèrè inadapté de ce type d'images a notamment pour fonction de rappeler au lecteur qu'aucune image forgée par l'esprit humain n'est à même de désigner Dieu de manière adéquate. Le succès de cette théorie à la Renaissance s'explique en partie par une datation erronée des écrits du pseudo-Denys, identifié à tort à un disciple de saint Paul.

³ L'appropriation rabelaisienne des Silènes décrits dans le *Banquet* de Platon et l'adage 2201 d'Érasme a été bien étudiée. Rabelais accentue le caractère grotesque des silènes qui, chez Érasme, représentent des joueurs de flûte. En outre, il substitue à l'image divine qu'ils recèlent des drogues précieuses. V. notamment les analyses de Patricia Eichel-Lojkine dans *Excentricité et humanisme, Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2000, p. 217, et Tristan Dagron dans « Silènes et statues platoniciennes, à propos du prologue de *Gargantua* », dans *Rabelais pour le XXI^e siècle, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Chinon-Tours, 1994*, éd. Michel Simonin, Genève, Droz, 1998, p. 79-90. Sur les variations humanistes autour de la figure du silène, v. Françoise Lavocat, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*,



l'image, pourrait avoir pour emblème un autre animal « bridé », auquel Alcofribas fait allusion au chapitre IX de *Gargantua* lorsqu'il fait l'éloge des « lettres hieroglyphiques » des Égyptiens : le dauphin entortillé autour d'une ancre, qui illustre la devise *festina lente* (« hâte-toi lentement ») adoptée par Auguste et par les amiraux de Bonnivet et Chabot⁴.

Le développement dans lequel s'intègre cet exemple semble faire de Rabelais (ou, du moins, de son « masque comique » Alcofribas) l'un des témoins, voire des artisans, de l'engouement que connaissent les hiéroglyphes à la Renaissance. Ces figures ont manifestement beaucoup intéressé Rabelais, qui les évoquera de nouveau dans le *Quart Livre*, et en proposera à cette occasion une définition fondée sur l'étymologie grecque du mot : les « Hieroglyphiques », « sacres sculptures » utilisées par les « antiques saiges Aegyptiens », sont des « lettres (...) faictes des images diverses de arbres, herbes, animaux, poissons, oiseaulx, instrumens⁵ ». Comme les silènes grotesques, les hiéroglyphes représentent donc des figures apparemment « basses », animales ou inanimées, et comme eux, ils recèlent un « haut sens ». Mais Rabelais précise bien que, dans le cas des hiéroglyphes, seule une connaissance de la « nature et office » des choses représentées permet d'accéder au plus haut sens. L'image est donc le seul vecteur du sens tandis que, dans le cas des silènes, elle y fait écran.

Le développement que Rabelais consacre aux hiéroglyphes a depuis longtemps suscité l'intérêt de la critique, comme en témoignent quelques exemples : dans un article intitulé « Rabelais et les hiéroglyphes », Michel Butor situe l'éloge des hiéroglyphes dans la perspective de la réflexion de Rabelais sur les limites d'un langage établi par convention⁶. Plus récemment, Tristan Dagron a mis en évidence l'influence de la tradition platonicienne dans la compréhension rabelaisienne des hiéroglyphes⁷. Tout en souscrivant aux analyses qui montrent que Rabelais valorise, dans les hiéroglyphes, une alternative aux langues de convention, Romain Ménini a proposé des rapprochements féconds entre plusieurs images de *Gargantua* (comme le chien-philosophe du prologue et le « pseudo-androgyne » représenté sur l'image du géant) et des hiéroglyphes évoqués par Plutarque et Horapollon⁸. La présente étude, qui doit beaucoup aux travaux antérieurs sur la conception rabelaisienne des hiéroglyphes, cherchera à montrer que l'éloge des hiéroglyphes proposé par Alcofribas ne joue que très partiellement le rôle de modèle pour le déchiffrement des fictions rabelaisiennes. Nous souhaiterions en effet mettre l'accent sur la fonction critique de la référence aux hiéroglyphes, qui fait peut-être apparaître les réserves de Rabelais à l'égard des réflexes herméneutiques de ses contemporains et de ses lecteurs.

Nous évoquerons d'abord le contexte et les sources de l'éloge des hiéroglyphes proposé par Alcofribas. Ensuite, nous nous demanderons quelle mesure cette valorisation du langage hiéroglyphique peut servir de clé de lecture pour le *Gargantua* : la position de Rabelais à l'égard de l'usage que ses contemporains font des hiéroglyphes n'est peut-être pas exempte d'ironie ; mais la définition des hiéroglyphes peut trouver un écho dans certains fondamentaux de l'éducation humaniste.

Genève, Droz, T. H. R. n° 397, 2005, p. 22-60.

⁴ *Gargantua*, chap. IX, éd. Guy Demerson, Paris, Seuil, coll. Points, 1996, p. 110. Nous citerons cette édition du *Gargantua*, qui est inscrite au programme des classes de Terminale Littéraire.

⁵ *Quart Livre*, « Briefve declaration d'aucunes dictiones plus obscures », éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1998, p. 603.

⁶ Michel Butor, « Rabelais et les hiéroglyphes », dans « Saggi e ricerche di letteratura francese », vol. IX, Pise, Giardini, 1968, p. 42-47. Les hiéroglyphes représentent, par opposition aux langues établies par convention, « la cryptographie absolue » : ils n'ont « pas de grille conventionnelle à dérober », si bien que seuls ceux qui le méritent peuvent les lire.

⁷ Article cité, p. 80.

⁸ Plutarque, dans *Isis et Osiris*, analyse le chien comme le hiéroglyphe du saint écrivain, du prophète, du fossoyeur ou du rire. Horapollon pourrait, selon Romain Ménini, constituer l'un des intertextes de l'image de *Gargantua*, car il illustre la « défense » par l'image de deux têtes, l'une regardant dedans, l'autre dehors. Dans ce cas, l'image du géant pourrait être interprétée comme un talisman, v. Romain Ménini, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Études Rabelaisiennes tome XLVII, Genève, Droz, 2009, p. 153 et 171-175.



LA THÉORIE RABELAISIENNE DES HIÉROGLYPHES ET SON CONTEXTE

Au chapitre IX de *Gargantua*, Alcofribas fustige les rébus ineptes composés par les amoureux, auxquels il oppose le modèle du hiéroglyphe. Celui-ci est illustré par la devise « hâte toi lentement », qui évoque dans l'esprit du lecteur du XVI^e siècle la figure d'un dauphin entortillé autour d'une ancre. Cette image, dont nous avons déjà évoqué certains porteurs, est aussi adoptée, à la Renaissance, par le « prince des éditeurs humanistes », Alde Manuce (fig. 1)⁹. Son succès s'explique notamment par des qualités formelles évoquées par Érasme dans l'adage 1001, consacré à la formule *festina lente* : comme celle-ci, l'image du dauphin et de l'ancre unit les contraires de manière ramassée et déroutante¹⁰. Le dauphin, qui est le plus « léger » des poissons et l'incarnation de l'idée de vitesse¹¹, se trouve en effet flanqué d'une pesante ancre, et l'animé coexiste avec l'inanimé. Cette figure énigmatique illustre un conseil utile aux princes, celui de « se hâter lentement », en évitant toute précipitation¹², et en mettant en œuvre la vertu de prudence¹³. Si Rabelais s'en tient à cette interprétation morale, Érasme, dans l'adage 1001, développe en outre une lecture philosophique qui témoigne de la profondeur prêtée à la figure : le dauphin représenterait les affects de la part concupiscente de l'âme, tandis que l'ancre incarnerait la raison et la sagesse qui domptent ceux-ci selon les doctrines platonicienne et stoïcienne¹⁴.

L'exemple du symbole augustéen illustre le mode de déchiffrement que Rabelais prête aux hiéroglyphes : selon lui, il suffirait de connaître la nature du dauphin et de l'ancre pour comprendre le sens de la figure. L'application instantanée de ce savoir à la chose représentée permettrait de faire l'économie des mots, et de désigner les choses par un langage universellement compréhensible, celui de l'image.

Cette conception des hiéroglyphes a été, aujourd'hui, largement remise en cause puisque l'on sait que les figures des égyptiens comportent une dimension phonétique¹⁵. De fait,

⁹ Dans l'adage 1001 (II, 1, 1), Érasme consacre une longue digression à Alde, dans laquelle il note que l'imprimeur possédait une pièce de monnaie de l'époque de Vespasien, ornée du symbole du dauphin entortillé autour d'une ancre. Le texte latin de cet adage est disponible sur le site du GRAC (Groupe Renaissance Age Classique) de l'Université Lyon II, v. <http://sites.univ-lyon2.fr/lesmondeshumanistes/2010/09/14/les-adages-derasme/> Il se trouve dans le vol. III des adages ou aux p. 832-849 du texte intégral (que nous citerons ici).

¹⁰ L'adage 1001 (II, 1, 1) d'Érasme, intitulé « Festina lente », reconnaît dans l'union des contraires que présente cette formule les charmes de l'énigme : *Proverbium hoc non invenustam aenigmati speciem prae se fert, propterea quod constat ex verbis inter sese pugnantibus*. Il loue en outre la *brevitas* de la formule *festina lente*.

¹¹ V. la description proposée par la « Briefve declaration » du *Quart Livre*, *loc. cit.* : « De icelles [les lettres égyptiennes] avez veu la divise de mon seigneur l'Admiral en une ancre, instrument trespoissant : et un Daulphin poisson legier sus tous animaux du monde : laquelle aussy avoit porté Octavian Auguste, voulant designer : haste toy lentement : fays diligence paresseuse : c'est-à-dire expedie, rien ne laissant du necessaire. »

¹² Dans l'adage 1001, Érasme oppose le proverbe « royal » (*regius*) *festina lente* aux souverains immodérés que furent Achille ou Alexandre. Il constate que la formule a été adoptée par deux empereurs (Auguste et Vespasien) particulièrement célébrés par la postérité pour leur grandeur d'âme et leur tempérance.

¹³ Cette figure devait paraître particulièrement représentative du fonctionnement des hiéroglyphes à la Renaissance. V. la mise au point de Michael Screech dans « Emblems and colours : the controversy over Gargantua's colours and devices. (*Gargantua* 8, 9, 10) », dans *Some Renaissance Studies, selected articles 1951-1991*, édités par Michael J. Heath, T. H. R. N° 262, Genève, Droz, 1992, p. 180-181. On la trouve aussi dans le *Songe de Poliphile* (1499), qui constitue l'un des meilleurs reflets du prestige des hiéroglyphes (livre I, p. 37 dans *Hypnerotomachie ou Discours du songe de Poliphile*, trad. Jean Martin et Jacques Gohorry, d'après l'éd. Kerver, Paris, Payot, 1926), chez Geoffroy Tory (qui cite en grec la devise « hâte-toi lentement », v. *Champ fleury*, fac-similé de l'édition de 1529, introduction de J. W. Jolliffe, Mouton, Classiques de la Renaissance en France, 1970, f. 43 r^o) avec un autre hiéroglyphe emblématique, le serpent qui se mord la queue.

¹⁴ Adage 1001, p. 847 : *Igitur violentos illos animi motus, Delphinum recte dixeris, ancoram moderatricem sapientiam*. Érasme se réfère notamment au *De Ira* de Sénèque, qui enseigne comment dompter l'affect de colère.

¹⁵ Philippe Morel a retracé avec précision l'origine de l'approche « métaphorique et allégorique des hiéroglyphes égyptiens aux dépens de la véritable fonction phonétique des signes », v. « Les hiéroglyphes » dans *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. Champs



les humanistes ont une vision quelque peu déformée du fonctionnement des hiéroglyphes, dont la vogue commence avec la redécouverte, en 1419, d'un manuscrit grec des *Hieroglyphica* d'Horapollon du Nil. Cet ouvrage, dont on situe approximativement la rédaction au V^e siècle après JC¹⁶, est un lexique qui passe en revue les significations que les Égyptiens auraient données à diverses figures, animales pour la plupart. Rabelais possédait la première édition française de cet ouvrage, parue en 1521 à Paris, et bilingue grec-latin¹⁷. Cette édition, qui ne comporte pas d'images, sera suivie en 1543 de la parution d'une traduction française de l'ouvrage, dans laquelle chaque description de hiéroglyphe est soigneusement illustrée¹⁸. L'ouvrage avait de quoi plaire à l'érudit qu'était Rabelais : pour justifier l'association d'un concept à un animal, Horapollon puise dans une solide connaissance de la philosophie naturelle. Quelques exemples pourront en attester : la mouche, animal importun s'il en est, est le hiéroglyphe des hommes sans vergogne. Les sabots de l'hippopotame qui, à l'âge adulte, tue son père avant de s'accoupler avec sa mère, symbolisent quant à eux l'ingratitude¹⁹.

Si Rabelais connaît de première main le texte d'Horapollon, il pourrait également, lors du séjour diplomatique effectué à Rome au début de 1534 auprès de Jean Du Bellay²⁰, avoir assisté aux conférences de Pierio Valeriano²¹, qui publiera en 1556 une somme sur les hiéroglyphes, sous le titre d'*Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentariorum libri LVIII*²². L'accès à ces leçons romaines pourrait avoir apporté à Rabelais la connaissance d'un répertoire de hiéroglyphes bien plus vaste que celui que fournissent les *Hieroglyphica* d'Horapollon, et avoir avivé en lui un intérêt pour les théories qui établissent un lien entre les hiéroglyphes et la tradition de l'allégorie.

arts, 2001, p. 118-125. Dès l'Antiquité, Diodore de Sicile et Tacite considèrent les hiéroglyphes comme des métaphores. Morel montre que la conception des hiéroglyphes proposée dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna est très originale par rapport à la conception majoritaire, qui y voit des « images conceptuelles, porteuses d'entités symboliques censées révéler de manière non discursive l'essence des choses » : les hiéroglyphes de Colonna sont, au contraire, discursifs, et fonctionnent comme des rébus. Chaque image correspond à une parole, et les figures sont agencées de manière à constituer des phrases entières. C'est pourquoi nous développerons moins, ici, l'influence de cette source, si fondamentale pour la compréhension du *Cinquième Livre*. Dans *Gargantua*, la compréhension des hiéroglyphes suppose une connaissance de la nature des choses, et se range donc dans le « camp » des lectures symboliques.

¹⁶ On a aussi avancé les II^e et IV^e siècles.

¹⁷ *Ori apollinis Niliaci Hieroglyphica*, Paris, Pierre Vidoue pour Conrad Resch, 1521.

¹⁸ *Orus Apollo de Aegypte de la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escrivoient leurs mystères secretz, et les choses saintes et divines. Nouvellement traduit de grec en francoys et imprimé avec les figures a chascun chapitre*, trad. Jean Martin, Paris, J. Kerver, 1543. Dès 1514 était parue en Allemagne une édition illustrée de la traduction latine, avec des gravures de Dürer.

¹⁹ V. Caelius Rhodiginus, *Antiquae lectiones*, Venise, Alde, 1516, livre XVI, chap. XXV, p. 830 : *Hippopotami ungule dehorsum verse impium, iniustum, ingratumque significant (...) Equus ille fluvialis, cum primum per aetatem licuerit, patrem experitur viribus. Quem si pugna superarit (...) matrem init, vita patri concessa. Quod si victus Pater minus ei permittat cum matre concubitus, tum Patrem filius robore, viribusque fretus interimit, ac matrem comprimit. Itaque non absurde iidem Aegyptii ad inferiorem partem duas item pingunt eiusdem Hippopotami ungulas, quo id homines intuentes, ac quod de istiusmodi bellua dicitur, cogitantes, sint in referenda gratia promptiores. Ex hac doctrina videtur et illud esse de promptum, Quod in Regum sceptris superne Ciconiam figurabant, inferne vero Hippopotamum, quippe significantes Vim Iustitiae parere, quia Hippopotamus animal sit iniustissimum.* Le hiéroglyphe de l'ingratitude est illustré dans l'édition française d'Horapollon en 1543, v. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71415s/f67.image>.

²⁰ Sur ce séjour romain, v. Mireille Huchon, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011, p. 194-199.

²¹ L'hypothèse d'une rencontre entre Rabelais et Valeriano a été formulée par François Rigolot dans *Les langages de Rabelais* (1972), Genève, Droz, 1996 (rééd.), préface, p. 7, note 24. Dans sa thèse inédite, Stéphane Rolet a montré que les *Hieroglyphica* de Valeriano étaient connus bien avant l'édition de 1556, et qu'ils faisaient l'objet d'une circulation manuscrite. Nous remercions Rachel Darmon de cette information.

²² En 1576, le texte fait l'objet d'une première traduction, due à Gabriel Chappuys, puis, en 1615, d'une nouvelle traduction par J. de Montlyard, sous le titre *Les Hiéroglyphiques ou commentaires sur les lettres sacrées des égyptiens*. Dès sa traduction, l'ouvrage de Valeriano fait des émules : Pierre l'Anglois publie en 1583 un nouvel ouvrage sur les hiéroglyphes.



Ces réflexions, qui confèrent un prestige sans précédent aux hiéroglyphes, émanent surtout des milieux néoplatoniciens. Mais elles touchent plus largement les humanistes car elles fournissent des éléments de réponse aux interrogations sur l'origine des langues. Partie prenante de ce débat, Rabelais se range aux côtés des conventionnalistes, selon lesquels les mots sont établis par décision des hommes, et ne reflètent pas les choses²³. Par conséquent, ils peuvent parfois s'interposer de manière gênante entre celles-ci et l'esprit humain. Dans la Bible, cette cacophonie des langues de convention résulte du châtement que Dieu envoie aux orgueilleux constructeurs de la tour de Babel²⁴. Or, selon une opinion largement répandue à la Renaissance, les hiéroglyphes échapperaient au soupçon d'arbitraire dans la mesure où ce langage « [fait] corps avec les choses²⁵ », sans leur substituer l'opacité des signes linguistiques. En cela, les hiéroglyphes semblent approcher l'universalité du langage employé par les premiers hommes²⁶. Marie-Luce Demonet a bien montré le caractère paradoxal de cette conception : outre que la compréhension des hiéroglyphes suppose une solide éducation, il paraît abusif de conclure à leur caractère non-conventionnel, dans la mesure où l'association d'un sens à une figure suppose une sélection parmi plusieurs traits signifiants présentés par celle-ci. L'exemple du chien, animal extrêmement polyvalent dans les traités de hiéroglyphes, montre bien que la prétendue « transparence » des hiéroglyphes est compromise par une part d'arbitraire dans l'établissement du sens symbolique²⁷.

Les philosophes de la Renaissance se montrent, dans une certaine mesure, conscients de ces difficultés lorsqu'ils admettent que les hiéroglyphes ne sont pas transparents pour tout le monde. Un aspect de leur valeur réside précisément dans le fait qu'ils restent opaques aux esprits peu instruits, qui ne maîtrisent que des langues alphabétiques établies par convention. Le déchiffrement instantané des hiéroglyphes suppose en effet l'aptitude à convoquer, à propos de chaque figure, un savoir philosophique considérable et, selon certains auteurs, l'appartenance à une lignée de prêtres qui se transmettent de père en fils les lois du déchiffrement des hiéroglyphes²⁸. Aussi Érasme conclut-il au caractère élitiste des

²³ V. l'explication de Pantagruel dans *Le Tiers Livre*, chap. XIX, p. 189 dans l'édition de Céard, Paris, Librairie Générale Française, 1995 : « Les languaiges sont par institutions arbitraires et convenances des peuples : les voix (comme disent les Dialecticiens) ne signifient naturellement, mais à plaisir. » Pour une étude approfondie du lien entre la « crise du signe » et la vogue des hiéroglyphes, v. Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres, 1580-1700*, Paris, Champion, 1996, chap. II, p. 46-75.

²⁴ L'éparpillement linguistique marque la perte de la langue adamique, dans laquelle les mots auraient été parfaitement adéquats aux choses. Avant Babel, le Déluge compromet cette langue originelle.

²⁵ Philippe Morel, *op. cit.*, p. 135.

²⁶ V. la dédicace à Cosme I^{er} de Médicis des *Hieroglyphica* de Valeriano, traduction de Stéphane Rolet, citée par Agnès Guiderdoni-Bruslé dans « Les 'figures extraordinaires' ou le savoir énigmatique de l'emblématique et de la symbolique humanistes », dans *L'énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, études réunies par Daniel Martin, Pierre Servet, André Tournon, Paris, Champion, 2008, p. 17 : « (...) les écrivains pensent que ces lettres, dont se sont ensuite servis les Égyptiens, ont été inventées pour la première fois au moment où les hommes anciens d'avant le Déluge, qui, dit-on, furent les premiers à chercher à expliquer les choses célestes, décidèrent d'élever deux colonnes de matière différente, une de brique, l'autre de pierre, sur lesquelles ils inscriront exhaustivement le secret de la somme de l'univers. »

²⁷ V. Marie-Luce Demonet, *Les voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992, notamment p. 201-204. Marie-Luce Demonet éclaire également le fonctionnement des hiéroglyphes en leur appliquant les termes linguistiques modernes : elle montre que les hiéroglyphes mettent en relation le signifiant (un dessin, par exemple une figure de serpent qui se mord la queue), une chose signifiée (le serpent qui se mord la queue) et un concept (le temps). Ce concept constitue une « signification seconde », symbolique et métonymique : le serpent qui se mord la queue est assimilé au temps parce que, comme le temps, il forme une boucle. À propos de la part conventionnelle du langage hiéroglyphique, on peut également se référer à l'adage 1001 d'Érasme, qui explique que la *tarditas* pourrait aussi bien être symbolisée par un remora que par une ancre, mais que la seconde figuration a été privilégiée car elle est familière au plus grand nombre.

²⁸ V. Caelius Rhodiginus, *loc. cit.* : *Invenio illud quoque in antiquis memoriis, Aegyptios literas quidem proprias habere, quas discant omnes, sed quas appellant Sacras, soli norunt sacerdotes, a Parentibus privatim acceptas*. Cette coexistence de deux langues est déjà affirmée par Diodore de Sicile.



hiéroglyphes, par lesquels les prêtres égyptiens tâchent, comme le feront les chrétiens, de protéger des esprits profanes les mystères sacrés : dans des termes que reprendra Rabelais, Érasme insiste sur la barrière que représente la nécessité de connaître les « propriétés » (*proprietates*), la « substance » (*vis*) et la « nature » (*natura*) des choses pour déchiffrer les hiéroglyphes²⁹. La contrepartie de ces difficultés est le plaisir (*voluptas*) éprouvé par ceux qui trouvent dans les hiéroglyphes l'occasion de mettre en pratique leur connaissance des propriétés des choses naturelles, et d'apercevoir les analogies qui les lient³⁰. Démarquée de la formulation érasmienne, la définition donnée par Geofroy Tory dans *Champ fleury* confirme que les hiéroglyphes ont vocation à écarter de la compréhension des mystères sacrés le « rude peuple », qui ignore « la raison et vertu des choses naturelles³¹ ». Cette analyse explique la fréquence du rapprochement entre les hiéroglyphes et l'allégorie biblique³², également justifiée par la nécessité de protéger les mystères sacrés de la dépréciation et de la banalisation.

Plus prestigieux encore, un rapprochement fréquent consiste à comparer la compréhension directe des choses dont bénéficient les philosophes déchiffreurs de hiéroglyphes au mode divin de la connaissance, qui saisit immédiatement l'essence des choses. C'est du moins l'idée qui s'impose dans la conception néoplatonicienne, déjà représentée par les *Ennéades* de Plotin : pour celui-ci, les signes gravés par les Égyptiens ne représentent pas des sons, mais des choses, si bien que « chaque signe gravé est (...) une science, une sagesse, une chose réelle, saisie d'un seul coup (*athroon*), et non un raisonnement (*dianoësis*) ou une délibération (*bouleusis*)³³ ». Autrement dit, en termes platoniciens, les hiéroglyphes offrent un

²⁹ Adage 1001, *op. cit.*, p. 835 : [Érasme définit les *literae hieroglyphicae*] Sic (...) *vocantur aenigmaticae sculpturae, quarum priscis saeculis multus fuit usus, potissimum apud Aegyptios vates ac Theologos : qui nefas esse ducebant sapientiae mysteria literis communibus vulgo profano proderere, quemadmodum nos facimus, sed si quid cognitu dignum iudicassent, id animantium rerumque variarum expressis figuris ita repraesentabant, ut non cuius statim promptum esset conijcere, verum si cui singularum rerum proprietates, si peculiaris cujusque animantis vis ac natura cognita, penitusque perspecta fuisset, is demum collatis eorum symbolorum conjecturis, aenigma sententiae deprehendebat.*

³⁰ *Ibid.*, p. 837 : *Porro hoc scripturae genus non solum dignitatis plurimum habet, verumetiam voluptatis non parum, si quis modo rerum, ut dixi, proprietates penitus perspectas habuerit, id quod partim contingit sollerti contemplatione rerum causarumque naturalium, partim liberalium cognitione disciplinarium.* Érasme se livre d'ailleurs à ce plaisir d'érudition en énumérant, dans l'adage 1001, les propriétés du dauphin telles qu'elles sont décrites par Oppien et Pline.

³¹ Dans une formulation proche de celles de Rabelais, Geofroy Tory affirme que les figures hiéroglyphiques sont « excogitées en la nature des bestes, doyseaux, de poissons, de mouches, et de mille aultres choses semblables » V. *Champ fleury*, *op. cit.*, f. 73 r^o.

³² Entre autres exemples, v. la manière dont l'helléniste Jean Angeli décrit la fonction des hiéroglyphes dans une lettre adressée en 1522 à Jean de Mauléon : « [les Égyptiens utilisaient les hiéroglyphes] afin d'éviter que, si les mystères des choses sacrées étaient divulgués de manière si ouverte que tout le monde pût les comprendre, pour ainsi dire, à première vue par l'expression d'une écriture en lettres claires, ces mystères, de ce fait, ne s'avilissent et se dégradassent davantage et ne fussent méprisés comme ce qui n'a pas la moindre valeur. Car ce qui est ainsi produit et divulgué à la ronde garde beaucoup moins d'autorité, de prestige, de majesté que ce qui est conservé dans le secret, de manière à ne tomber qu'en très peu de mains ou à ne s'offrir à personne, ou presque, sans de grandes difficultés. » Le texte latin et la traduction de cette lettre se trouvent dans un article de Robert Aulotte, « Sur une lettre de Jean Angeli, helléniste des années 20, éditeur des *Hieroglyphica* d'Horapollon », dans *Études seiziémistes offertes à M. le professeur V.-L. Saulnier*, T.H.R. N°177, Genève, Droz, 1980, p. 35-36. Outre le parallèle entre la fonction des paraboles de la Bible et celle des hiéroglyphes, des symboles leur sont communs, comme celui du porc (image de l'homme pernicieux) et celui du phénix (symbole d'immortalité), v. Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1970, chap. V, « Symbolic wisdom of the Ancient Egyptians », p. 113-114. Anne-Elizabeth Spica montre en outre qu'il était fréquent de faire remonter à l'enseignement d'Abraham l'art égyptien du symbole, v. *Symbolique humaniste...*, *op. cit.*, p. 65-67. On rappelait également que Moïse avait reçu une éducation égyptienne.

³³ *Ennéades* V, 8, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931, chap. VI, p. 142. V. la reformulation éclairante de Michel Jeanneret dans « Du mystère à la mystification. Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais », dans *Versants, revue suisse des littératures romanes*, Neuchâtel, éditions de la Baconnière, numéro 2, 1981, p. 31-52, notamment « hiéroglyphes et emblèmes » : « Ce qu'un énoncé discursif étale et émousse dans la durée, l'image le concentre dans la plénitude d'un signe unique. »



accès direct aux Idées, en faisant l'économie des lourdeurs du *logos*. Marsile Ficin, dans le commentaire qu'il donne de ce passage de Plotin, offre une lecture chrétienne de cet accès instantané et intuitif au vrai. Il équivaut selon lui à la connaissance divine, qui accède à l'Un sans faire le détour par le multiple où s'éparpillent les paroles des hommes :

Les prêtres égyptiens, pour signifier les objets divins, n'employaient pas de lettres, mais des figures complètes de plantes, d'arbres et d'animaux, car Dieu a sans doute une connaissance des choses qui n'est pas une pensée complexe et discursive, mais en quelque sorte leur forme simple et directe³⁴.

La dualité des hiéroglyphes, transparents pour les philosophes, mais véritables barrières pour le profane, a servi de modèle à la plupart des langages figurés de la Renaissance³⁵. Des relais historiques permettent d'ailleurs de relier la sagesse égyptienne à la culture du XVI^e siècle : Plutarque affirmait déjà, dans *Isis et Osiris*, que la philosophie grecque, en particulier celle de Pythagore et de Platon, avait beaucoup emprunté à la sagesse contenue dans les hiéroglyphes³⁶. À la Renaissance, les auteurs de livres d'emblèmes se placent donc volontiers dans la continuité des sages égyptiens, de même que les auteurs de devises. Ainsi, contrairement à Rabelais, Geofroy Tory découvre une parenté entre les devises des amoureux et les hiéroglyphes : quoique les premières ne puissent égaler le sérieux des seconds, et n'impliquent pas la même maîtrise de la philosophie naturelle, elles supposent une « inspiration divine » et la féconde « infusion céleste » qui anime les poètes. En somme, les hiéroglyphes sont allégués comme modèles de la plupart des langages figurés, et leur patronage est même utilisé pour justifier des ornements réputés frivoles, comme les grotesques : leurs défenseurs n'hésitent pas à affirmer qu'elles font partie de la grande famille des figures symboliques, dont le décryptage suppose la mobilisation d'un savoir philosophique³⁷. De même, à la fin du siècle, les têtes composites d'Arcimboldo font parfois l'objet d'analyses symboliques, dans lesquelles chaque élément équivaut à une vérité morale³⁸.

³⁴ Marsile Ficin, *In Plotinum*, V, 8 dans *Opera Omnia*, Bâle, 1576, II, p. 1768, trad. par André Chastel dans *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996 (première éd. 1954), p. 82 [*Sacerdotes Egyptii ad significanda divina mysteria, non utebantur minutis litterarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum, animalium, quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tamquam excogitationem de re multiplicem, sed tanquam simplicem firmamque rei formam.*] L'idée est un lieu commun à la Renaissance. Elle sera notamment reprise par Valeriano dans la dédicace à Cosme de Médicis.

³⁵ V. la mise au point de François Lecercle, « Du visible au lisible : l'expansion de l'image », dans *Histoire de la France littéraire*, vol. I, dir. Frank Lestringant et Michel Zink, Paris, PUF, 2006, p. 329-348. L'auteur parle d'un « modèle hiéroglyphique » que suivrait toute figure « virtuellement ouverte à tout le monde, mais en réalité secrète, livrant une vérité transcendante par des symboles intuitivement perçus ».

³⁶ Les adeptes des hiéroglyphes mettent ainsi en évidence les liens qui unissent les hiéroglyphes égyptiens à la sagesse voilée des Grecs et aux paraboles bibliques, v. par exemple Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universalis cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Rome, per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, « Proemio » (n. p.) : *Et solo si legge, che Pitagora, per vero desiderio di sapienza, penetrasse in Egitto con grandissima fatica ; ove apprese i segreti delle cose, che occultavano in questi Enigmi ; e però tornatosene à casa, carico d'anni, e di sapienza, meritò, che dopò morte, della sua Casa si facesse un Tempio, consacrato à meriti del suo sapere. Trovatosi ancora, che Platone gran parte della sua dottrina cavò fuori dalle sue segretezze, nelle quali ancora i santi Profeti l'ascosero. Et Christo, che fù l'adempimento delle Profetie, occoltò gran parte de' secreti divini sotto l'oscurità delle sue.*

³⁷ C'est par exemple la position tenue par Lomazzo dans son *Trattato dell'arte de la pittura* (1584), v. la trad. de Philippe Morel, *op. cit.*, p. 102 : « (...) on faisait [les grotesques] comme des énigmes ou des figures égyptiennes appelées hiéroglyphes, afin de signifier un concept ou une pensée sous une autre forme, comme nous procédons dans les emblèmes et les *imprese* ».

³⁸ V. Gregorio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura*, Mantoue, Francesco Osanna, 1591, p. 47. Par exemple, chacun des animaux qui entre dans la composition du tableau « La Terre » (1570) est perçu comme symbolique et la signification qui lui est associée emprunte à la philosophie naturelle. Ainsi, le choix d'un boeuf pour occuper la place de la gorge est justifié par un passage de Pline qui expose que certains boeufs cheminent à reculons.



Ainsi, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la question de savoir si une image est ou non un hiéroglyphe peut se poser à propos d'un large éventail de figures, dès lors qu'elles représentent une ou plusieurs figures d'animal, de végétal ou d'objet. Cette extension du concept de hiéroglyphe ne manque pas de susciter des réserves : dès lors que toute figure ou presque peut être considérée comme un hiéroglyphe, comment distinguer les véritables figures sacrées des pâles copies, qui reproduisent leur style sans présenter la même richesse sémantique³⁹ ?

Dans *Gargantua*, il nous semble que l'évocation rabelaisienne des hiéroglyphes n'est pas exempte d'une dimension parodique. Fréquemment, en effet, Alcofribas propose des descriptions qui suivent la structure du commentaire hiéroglyphique (en associant à un objet ou à une image un exposé de philosophie naturelle et une signification « profonde ») tout en y introduisant des perturbations comiques.

LES « FAUX HIÉROGLYPHES » DU *GARGANTUA*

Dans le prologue de *Gargantua*, Alcofribas prend pour cible les surinterprétations des textes d'Homère et d'Ovide. Il ironise notamment sur la figure d'un frère Lubin qui fait violence aux *Métamorphoses* au point d'y trouver les « sacrements de l'évangile » : celui-ci s'efforce de « démontrer » rationnellement une hypothèse folle, selon laquelle Ovide aurait, en connaissance de cause, dissimulé dans son poème des vérités chrétiennes. De même, les faiseurs de devises fustigés au chapitre IX tentent d'appuyer sur des « raisons » de pures et simples « resveries » lorsqu'ils se laissent entraîner par le charme de homonymies à créer les rébus dont ils se glorifient : des « sphères » représentent l'espoir et des « pennes d'oiseau », les « peines⁴⁰ ». Ces figures présentent une analogie formelle avec les hiéroglyphes, qui mettent également en scène divers objets et créatures naturels, mais, contrairement à eux, elles ne supposent aucune connaissance des objets représentés. C'est pourquoi Alcofribas leur reproche de faire passer pour des symboles ce qui n'est que jeu sur les mots et plat divertissement. Pour tourner en dérision ce dévoiement du langage figuré, il se munit des armes de la parodie et du détronement : alors que les rébus des devises dénoncées manient trompeusement des figures nobles, comme la sphère, les imitations qu'en donne Alcofribas mettent en scène des figures triviales - comme un pot de moutarde - voire scatologiques et obscènes, comme un pot à pisser, un étron de chien ou une braguette (qui désignent respectivement un official, un « tronc de ceans » et le « greffe des arrestz »).

Si les « glorieux de court » font passer pour des hiéroglyphes des figures sans profondeur, d'autres, à l'inverse, arborent des symboles sans avoir les connaissances philosophiques et l'autorité morale requises pour comprendre ceux-ci. Cette charge apparaissait déjà dans *l'Éloge de la Folie* d'Érasme, dans lequel Moria reproche aux « gens de cour » de « mettre sur leur corps l'or, les pierreries, la pourpre et les divers emblèmes des vertus et de la sagesse » tout en « [laissant] de celles-ci la pratique à d'autres⁴¹ ». Le même travers pourrait être visé par Alcofribas lorsqu'il décrit la livrée du jeune géant Gargantua.

Arcimboldo montrerait donc que les gloutons cheminent, comme les boeufs, à l'envers, dans la mesure où ils s'éloignent de la vertu (*chiunque è mangiatore, o pur bevitore ingordo, non vive da huomo, e verso la virtù non s'invia ; ma camina indietro, volgendo le spalle al suo fine, e rassomiliandosi a' bruti.*)

³⁹ Ainsi, Paleotti, dans son *Discorso intorno alle imagini* (1582) montre (au chap. 38) qu'il n'y a pas de commune mesure entre les grotesques et les hiéroglyphes, qui possédaient autrefois de « hauts sens » (« sensi alti ») mais dont le prestige est, à son époque, usurpé par des peintres qui ne se préoccupent que de plaire, et négligent le sens (« poco curandosi del significato, attendendo solo al dilettere »), v. *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, éd. Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1961, p. 432. V. la remarque de François Lecercle, *op. cit.*, p. 337 : « (...) la moindre gravure d'emblème peut (...), en mêlant l'aléatoire et le signifiant, inciter à chercher toujours plus de sens. Aiguisé par la vogue des hiéroglyphes et des emblèmes, le goût des énigmes visuelles se déploie sur les pages comme sur les murs, incitant à dépasser la simple identification des objets et des scènes, à soupçonner un message symbolique derrière les représentations les plus quotidiennes. »

⁴⁰ *Gargantua*, éd. citée, chap. IX, p. 108.



Riche en images symboliques, son habit comporte notamment des pièces qui suivent la « mode égyptienne », comme la chaîne ornée de dragons semblables à ceux que portait le pharaon Nekhepsos⁴². Ces ornements peuvent paraître un peu ambitieux pour un enfant qui, rappelons-le, n'a alors reçu aucune éducation digne de ce nom, et n'a même pas bénéficié du semblant de formation prodigué par les précepteurs sophistes. Quelques éléments de la parure du géant peuvent ainsi être interprétés comme les manifestations de contresens grossiers sur le fonctionnement des hiéroglyphes et sur leur mode de déchiffrement. Ainsi, la braguette du géant est décorée de deux « grosse[s] esmeraugde[s] de la grosseur d'une pomme d'orange », enchâssées de manière suggestive de part et d'autre de l'arc boutant de la braguette. Or, le choix de ces émeraudes est, comme dans toute figure hiéroglyphique, justifié par un petit développement de philosophie naturelle, qui décrit la « vertu, propriété et nature » de l'objet : « Car (ainsi que dict Orpheus, *libro De lapidibus* et Pline, *libro ultimo*) [l'émeraude] a vertu erective et confortative du membre naturel⁴³ ».

Ce développement, qui imite le déchiffrement des hiéroglyphes en alléguant deux autorités de poids, mine en réalité leur fonctionnement : le propos prêté à Orphée et Pline est une invention d'Alcofribas. En outre, cette fausse citation inverse la signification hiéroglyphique de l'émeraude. On lit en effet, dans les *Hieroglyphica* de Valeriano, ce paragraphe sur les vertus de l'émeraude :

Quelques-uns considerans la perpetuelle et claire verdeur de l'esmeraude la veulent estre l'indice de Virginité : la raison est, que l'on a cogneu par experience, que si quelqu'un touche ceste pierre en exerçant l'acte de Venus, elle se rompt soudain d'elle mesme⁴⁴.

Symbole de la vertu de chasteté, l'émeraude est portée à contre-emploi dans la parure de Gargantua, car elle évoque l'obscénité et les pulsions du corps. De même, le « saie » de Gargantua est orné de petites vignes, ce qui indique trivialement, pour Alcofribas, qu'il sera un bon buveur (« un bon fessepinthe »). Or, une compréhension moins littérale du symbole de la vigne est autorisée par les traités de hiéroglyphes, qui proposent des significations plus élevées. Chez Valeriano, la vigne a ainsi des sens abstraits, comme la joie, la liberté, le labeur, le plaisir ou l'assemblée des gens de bien⁴⁵. Ainsi, Rabelais creuse encore le contraste entre la richesse potentielle de la figure et sa signification. En termes bakhtiniens, Rabelais opère un « rabaissement⁴⁶ » des figures prestigieuses portées par les « glorieux de court », en les mettant au service du bas corporel.

Ce rabaissement s'opère également par la mise en œuvre du contraste inverse : Alcofribas décrit alors une figure basse, et lui donne une signification élevée, qu'elle ne paraît nullement mériter. Ce contraste a été très bien étudié dans les différents travaux qui ont pris pour objet l'« image » de Gargantua⁴⁷, reflet de la pratique des « glorieux de cour » : cette figure, accrochée au chapeau de Gargantua, représente « un corps humain ayant deux testes,

⁴¹ *Éloge de la folie* (1508), trad. Pierre de Nolhac, Paris, GF Flammarion, 1964, chap. LVI, p. 75 [Iam quid de proceribus aulicis commemorem ? (...) Hac una in re (...) modestissimi, quod contenti aurum, gemmas, purpuram, reliquaque virtutum ac sapientiae insignia corpore circumferre, rerum ipsarum studium omne concedunt aliis.]

⁴² *Gargantua*, chap. VIII, p. 102.

⁴³ *Gargantua*, chap. VIII, p. 98.

⁴⁴ Pierio Valeriano, *Les hieroglyphiques (...) autrement, commentaires des lettres et figures sacrées des Aegyptiens et autres nations*, Lyon, Paul Frellon, 1615, Livre XXI, chap. XL, « La Virginité », p. 549.

⁴⁵ Pierio Valeriano, *Les hieroglyphiques*, op. cit., Livre LIII, chap. XVII, p. 708-713.

⁴⁶ V. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 29 : « Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est à dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel. »

⁴⁷ V. notamment François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, op. cit., p. 7, Michael Screech, « Emblems and colours », article cité, p. 179 et sq., Romain Ménini, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, op. cit., p. 155 et sq.



l'une virée vers l'autre, quatre bras, quatre piedz, et deux culz⁴⁸ ». Aux yeux d'Alcofribas, une telle représentation ne peut que s'inspirer de l'androgynie de Platon, et du « commencement mystic » de l'humanité. Mais la description peut tout aussi bien évoquer un couple faisant « la bête à deux dos⁴⁹ », même si cette interprétation grivoise semble être aux antipodes de la devise en grec évoquant la charité chrétienne, qui « ne cherche pas son propre avantage ».

Dans ces différents cas, on observe donc un dysfonctionnement du déchiffrement hiéroglyphique, dans la mesure où la signification prêtée aux objets par Alcofribas est dissociée de la connaissance des « vertus, propriétés et natures » des choses représentées. Cette forme d'ignorance, qui consiste à arborer des symboles sans les comprendre, peut d'ailleurs être observée chez certains des piètres philosophes mis en scène dans *Gargantua*, les compagnons de Picrochole. Ceux-ci utilisent à contre-emploi la fameuse devise d'Auguste « *festina lente* », qui évoque le hiéroglyphe du dauphin lié à une ancre : loin d'appeler l'ambitieux conquérant à la modération, cette mise en garde lui signale que, avant de bâtir le temple de Salomon, il doit conquérir « l'Asie minor, Carie, Lycie, Pamphile, Celicie, Lydie, Phrygie, Mysie, Betune, Charazie, Satalie, Samagarie, Castamena, Luga, Savasta, jusques à Euphrates⁵⁰ ». Rabelais met ici en scène le détournement d'une formule qui, coupée de son sens philosophique, n'est plus qu'un vain bruit. La satire de cette utilisation sophistique de la devise d'Auguste invite à replacer la réflexion sur les hiéroglyphes dans le cadre de la réflexion humaniste menée par Rabelais sur l'éducation.

LE DÉCHIFFREMENT DES HIÉROGLYPHES, UN MODÈLE POUR L'ÉDUCATION HUMANISTE ?

L'une des faiblesses de l'éducation sophiste reçue par Gargantua est qu'elle éloigne le jeune géant de la réalité des choses : elle consiste à apprendre par cœur des livres et à les réciter dans l'ordre puis « au rebours », en une litanie de signes qui n'évoquent plus aucun référent. Rabelais intercale au milieu des chapitres décrivant ce modèle éducatif la harangue incompréhensible de Janotus de Bragmardo, qui montre ce que serait devenu le langage de Gargantua si l'élève n'avait pas été retiré à de tels maîtres : une succession de termes scolastiques éloignés de tout référent concret, comme « nature quidditive » ou « extraneizer⁵¹ », mêlée à une connaissance purement instrumentale des choses, comme des saucisses dont Janotus est obsédé. Sur ce point, l'éducation sophiste marque une régression par rapport à l'épisode du torchecul, dans lequel le géant prend le temps de faire quelques observations sur les qualités des divers objets disponibles : de son torchecul favori, l'« oyson bien dumeté », il remarque la douceur et la « chaleur temperée ». De même, son entreprise l'amène à connaître les vertus d'un vaste catalogue de plantes, en distinguant les plantes thérapeutiques (comme la laitue et les épinards) de celles qui donnent des maladies, à l'instar de la « consolde » qui lui fait attraper la « cacquesangue de Lombard⁵² ».

Or, l'observation de la nature et des propriétés des choses sera l'une des principales caractéristiques de l'éducation humaniste prodiguée par Ponocrates : par exemple, le précepteur avive l'intérêt du géant pour les plantes. Le chapitre XXIII, qui décrit l'éducation reçue par Gargantua les jours de beau temps, montre ainsi le géant recueillant dans les prés et « lieux herbuz » des plantes dont il identifie la nature en s'appuyant sur les naturalistes antiques⁵³. Cette exploration de la nature des choses s'oppose à l'attitude des précepteurs sophistes qui, globalement indifférents à la nature, ne se tournent vers elle qu'en

⁴⁸ *Gargantua*, chap. VIII, p. 102.

⁴⁹ *Gargantua*, chap. III, p. 68.

⁵⁰ *Gargantua*, chap. XXXIII, p. 254.

⁵¹ *Gargantua*, chap. XIX, p. 162. La satire du langage non-référentiel trouve aussi une manifestation dans la transcription du chant des moines de Seuillé, formé d'onomatopées, chap. XXVII, p. 222.

⁵² *Gargantua*, chap. XIII, p. 134.

⁵³ *Gargantua*, chap. XXIII, p. 204.



consommateurs. La différence entre les deux modèles d'éducation se manifeste tout particulièrement lors des repas, qui sont l'occasion de véritables leçons de choses : les aliments sont ingérés livres en main, afin que le géant découvre, en même temps que leurs saveurs, leurs propriétés. On ne s'étonnera donc pas de retrouver à ce moment précis de la formation du géant le principe qui gouverne le déchiffrement des hiéroglyphes : lors des repas, les convives devisent « de la vertus, propriété, efficace et nature » des aliments⁵⁴, de même que les lecteurs de hiéroglyphes convoquent « la vertu, propriété, et nature » des choses figurées⁵⁵.

L'aboutissement de ce principe d'éducation pourrait se trouver dans l'abbaye de Thélème : dans l'édition de 1542, les galeries de Thélème, qui ne contenaient dans la version originale que des « cornes de cerfs », se peuplent d'objets énigmatiques : des cornes de licornes, de rhinocéros et d'hippopotames, ainsi que des défenses d'éléphants, s'ajoutent aux « choses spectacles » offertes aux regards des Thélémites⁵⁶. Des images de tels objets ne dépareraient pas un recueil de hiéroglyphes : par exemple, chez Horapollon, la « corne d'une beste masle » est utilisée pour représenter « l'œuvre » (fig. 2), et la corne d'une bête femelle signifie la « peine ou vengeance⁵⁷ ».

Or, on constate qu'Alcofribas se garde, ici, de formuler la moindre interprétation de ces objets. Cette collection de cornes, qui pourrait se prêter aux plaisanteries grivoises comme à une lecture « à plus haut sens », valent par leur seule présence. Comment interpréter ce silence ? On pourrait y voir le triomphe, à la fin d'un livre consacré en partie à l'éducation, d'une attitude d'humilité à l'égard des objets de la nature : loin de faire violence aux choses en leur associant d'office une signification, les Thélémites réunissent en une sorte de cabinet de curiosités des objets dont la nature reste à élucider. Car qui peut prétendre connaître la nature et propriété des cornes de licornes, alors que ces animaux ne sont connus que par ouï-dire⁵⁸ ? La même modestie peut d'ailleurs être observée à propos des vêtements des « religieux et religieuses de Thélème », dont la description, située au chapitre LVI, fait écho à celle de la livrée du géant : les riches atours des Thélémites font l'objet d'une évocation très concrète, qui énumère les tissus et les matières précieuses entrant dans leur composition. Mais, contrairement aux habits du jeune géant, les éléments du costume ne sont jamais associés à un sens philosophique ou symbolique.

Ainsi, à l'opposé de la pratique des « glorieux de court », qui prétendent manier et comprendre les figures symboliques, la sagesse des Thélémites les conduit à reconnaître qu'une partie des hiéroglyphes de la nature résiste à l'esprit humain, et que nul ne peut arborer des symboles hiéroglyphiques s'il n'est pas le dépositaire d'une sagesse presque divine. Cette profession de modestie peut être éclairée par les sympathies de Rabelais pour le courant évangélique, qui réaffirme fortement qu'un fossé sépare la connaissance humaine de la connaissance divine. Ainsi, Rabelais pourrait avoir pris très au sérieux l'idée que les hiéroglyphes, qui imitent le regard porté par Dieu sur les choses, ne sont réellement accessibles qu'à une petite élite⁵⁹, et jouent, pour les esprits moins philosophes, le rôle d'aiguillons qui stimulent le désir de connaissance⁶⁰. Cette bonne curiosité fait néanmoins des Thélémites des adeptes du *festina lente* augustéen : en leur qualité de « gens bien instruitz »,

⁵⁴ *Gargantua*, chap. XXIII, p. 196.

⁵⁵ *Gargantua*, chap. IX, p. 110.

⁵⁶ *Gargantua*, chap. LV, p. 366.

⁵⁷ Horapollon, *De la signification des notes hiéroglyphiques des Aegyptiens, c'est à dire des figures par les quelles ilz escrivoient leurs mystères secretz et les choses saintes et divines*, Paris, J. Kerver, 1543, v. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71415s/f97.image>

⁵⁸ V. *Quart Livre*, chap. II et surtout le *Cinquiesme Livre*, chap. XXXII, dans lequel les licornes font partie des créatures du « pays de Satin ».

⁵⁹ V. Michael Screech, article cité, p. 184 : « The crux of the matter is that Rabelais took emblems very seriously indeed, as a form of sacred writing whose sense is open only to those who are privileged to be taught how to read it ».



ils savent que l'on n'accède pas en un jour à la connaissance de la nature des choses, qui ne peut faire l'économie d'une longue quête, parfois infructueuse.

L'intérêt de Rabelais pour les hiéroglyphes, qui apparaît dans *Gargantua*, ne s'est jamais démenti : le *Quart Livre* et le *Cinquième Livre* présentent leur lot de « sacres sculptures », qui montrent que « l'abstracteur de quinte essence » continue à rêver d'une langue philosophique dans laquelle chaque terme serait adossé à une connaissance parfaite de la nature des choses, et ne pourrait être utilisé qu'en connaissance de cause. À la lumière de cet idéal, les « faux hiéroglyphes » du *Gargantua* sont autant de mises en garde contre les dérives de l'interprétation : ils invitent à faire preuve de prudence dans le déchiffrement du grand livre de la Nature, et à prodiguer patiemment les efforts nécessaires pour approcher la nature des choses. Mais ils pourraient également compléter les avertissements que le prologue adresse aux lecteurs qui seraient tentés de surinterpréter le livre de Rabelais. Peut-être Rabelais rappelle-t-il, par le biais des propos d'Alcofribas, que sa fiction ne prétend pas à la qualité de somme hiéroglyphique, dans lequel il aurait glissé de « hautz sacremens et mysteres horrificques ». Bien au contraire, Rabelais se défend d'avoir voulu jouer les prophètes et d'avoir pensé « es allegories ». Il laisse ainsi à son lecteur la possibilité de prendre plaisir aux produits de son imagination, et rappelle que certains d'entre eux ont pour unique vocation d'« exciter le monde à rire ».

⁶⁰ Cette fonction d'aiguillon sera reconnue aux hiéroglyphes par Cesare Ripa (*op. cit.*, p. 12-13) : selon lui, les hiéroglyphes font pressentir la présence de trésors cachés, et réveillent les esprits de leur paresse en les invitant à fournir un effort d'interprétation : *Fù adunque la sapienza de gli Egittii come huomo horrido, e malvestito, adornato dal tempo per consiglio dell'esperienza ; che mostrava esser male celar' gl'indicii de' luoghi, ne' quali sono i Tesori, acciò che tutti affaticandosi, almeno quelli, che sono dalla Fortuna aiutati, arrivino per questo mezzo à qualche grado di felicità. Questo vestire fù il comporre i corpi delle Imagini distinte di colori alle proporzioni di molte varietà, con belle attitudini, e con esquisita delicatezza, e dell'arte, e delle cose istesse, dalle quali non è alcuno, che alla prima vista non si senta muovere un certo desiderio d'investigare, à che fine siano con tale dispositione, et ordini rappresentate. Questa curiosità viene ancora accresciuta dal vedere i nomi delle cose sottoscritti all'istesse Imagini.*



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- CAELIUS RHODIGINUS, *Antiquae lectiones*, Venise, Alde, 1516.
- COLONNA Francesco, *Hypnerotomachie ou Discours du songe de Poliphile*, trad. Jean Martin et Jacques Gohorry, publié par Bertrand Guégan d'après l'éd. Kerver, Paris, Payot, 1926
- COMANINI Gregorio, *Il figino, overo del fine della pittura*, Mantoue, Francesco Osanna, 1591.
- ERASME, *Éloge de la folie* (1508), trad. Pierre de Nolhac, Paris, GF Flammarion, 1964.
- ERASME, « Festina Lente », Adage 1001 (II, 1, 1), dans *Adages*, vol. III, site du GRAC (Groupe Renaissance Age Classique) de l'Université Lyon II, <http://sites.univ-lyon2.fr/lesmondeshumanistes/2010/09/14/les-adages-derasme/> L'adage 1001 se trouve aux p. 832-849 du texte intégral latin disponible et téléchargeable sur ce site.
- HORAPOLLON, *Orus Apollo de Aegypte de la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escrivoient leurs mystères secretz, et les choses saintes et divines. Nouvellement traduit de grec en francoys et imprimé avec les figures a chascun chapitre*, trad. Jean Martin, Paris, J. Kerver, 1543.
- PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle imagini*, dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, éd. Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1961
- PLOTIN, *Ennéades V*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- RABELAIS François, *Gargantua*, éd. Michel Renaud et Guy Demerson, Paris, Seuil, coll. Points, 1996.
- RABELAIS François, *Le Tiers Livre*, éd. Jean Céard, Paris, Librairie Générale Française, 1995.
- RABELAIS François, *Le Quart Livre*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Folio Classiques, 1998.
- RIPA Cesare, *Iconologia, overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi*, Rome, per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.
- TORY Geoffroy, *Champ fleury*, fac-similé de l'édition de 1529, introduction de J. W. Jolliffe, Mouton, Classiques de la Renaissance en France, 1970.
- VALERIANO Pierio, *Les hieroglyphiques (...) autrement, commentaires des lettres et figures sacrées des Aegyptiens et autres nations*, Lyon, Paul Frelon, 1615.

Textes critiques

- ALLEN Don Cameron, *Mysteriously Meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1970.



- AULOTTE Robert, « Sur une lettre de Jean Angeli, helléniste des années 20, éditeur des Hieroglyphica d'Horapollon », dans *Etudes seiziémistes offertes à M. le professeur V.-L. Saulnier*, T.H.R. N°177, Genève, Droz, 1980, p. 33-39.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- BUTOR Michel, « Rabelais et les hiéroglyphes », dans *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. IX, Pise, Giardini, 1968, p. 9-75.
- CHASTEL André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996.
- DAGRON Tristan, « Silènes et statues platoniciennes, à propos du prologue de Gargantua », dans *Rabelais pour le XXI^e siècle*, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Chinon-Tours, 1994, éd. Michel Simonin, Genève, Droz, 1998, p. 79-90.
- DEMONET Marie-Luce, *Les voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.
- EICHEL-LOJKINE Patricia, *Excentricité et humanisme, Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2000.
- GUIDERDONI-BRUSLÉ Agnès, « Les 'figures extraordinaires' ou le savoir énigmatique de l'emblématique et de la symbolique humanistes », dans *L'énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, études réunies par Daniel Martin, Pierre Servet, André Tournon, Paris, Champion, 2008, p. 15-26.
- HUCHON Mireille, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011.
- JEANNERET Michel, « Du mystère à la mystification. Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais », dans *Versants, revue suisse des littératures romanes*, Neuchâtel, éditions de la Baconnière, numéro 2, 1981, p. 31-52.
- LAVOCAT Françoise, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, T. H. R. n° 397, 2005.
- LE CADET Nicolas, *L'évangélisme fictionnel : les Livres rabelaisiens, le Cymbalum Mundi, L'Heptaméron, 1532-1552*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque de la Renaissance, 2010.
- LECERCLE François, « Du visible au lisible : l'expansion de l'image », dans *Histoire de la France littéraire*, vol. I, dir. Frank Lestringant et Michel Zink, Paris, PUF, 2006, p. 329-348.
- MÉNINI Romain, *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Études Rabelaisiennes tome XLVII, Genève, Droz, 2009.
- MIERNOWSKI Jan, *Signes dissimilaires, la quête des noms divins dans la poésie française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997.
- MIERNOWSKI Jan, *Le Dieu néant. Théologies négatives à l'aube des temps modernes*, Leiden - New York - Köln, E. J. Brill, 1998.
- MOREL Philippe, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2001.
- RIGOLOTT François, *Les langages de Rabelais* (1972), Genève, Droz, 1996 (rééd.).
- SCREECH Michael, « Emblems and colours : the controversy over Gargantua's colours and devices. (Gargantua 8, 9, 10) », dans *Some Renaissance Studies, selected articles 1951-1991*, édités par Michael J. Heath, T. H. R. N° 262, Genève, Droz, 1992, p. 179-194.
- SPICA Anne-Élisabeth, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres, 1580-1700*, Paris, Champion, 1996.