



RÉFLEXION COMPARATISTE SUR L'ÉCRITURE DIGRESSIVE DE RABELAIS

Julien VERGER (U. Bordeaux 3)

Le point de départ de cette réflexion se situe dans une expérience que peut faire tout lecteur de Rabelais : en de nombreux endroits des quatre *Livres* surgissent des pages qui se caractérisent par une écriture échevelée, capricante, faisant la part belle à l'imprévu, au détour. Nul besoin, pour vérifier ce phénomène, d'avoir à l'esprit les passages les plus manifestement spectaculaires de l'œuvre (d'un point de vue syntaxique ou typographique), comme les fameuses listes lexicales du *Quart Livre* : il suffit par exemple de lire le premier chapitre du *Gargantua* où Alcofrybas, renvoyant explicitement à la généalogie des géants présente à l'ouverture du *Pantagruel*, délaisse immédiatement l'histoire qu'il s'est proposé de raconter (et plus particulièrement ici les origines du géant Gargantua) pour se lancer dans une série de réflexions décousues sur le thème de la généalogie. Si l'on accepte de mettre de côté le prologue, dont le statut est un peu à part, il est très intéressant de noter que le narrateur rabelaisien prend la parole en assumant parfaitement (« et ne vous faschera, si pour le present je m'en deporte¹ ») de commencer son récit, de manière paradoxale, par une digression. Il s'en cache d'autant moins qu'il a ensuite recours à une expression proverbiale tout à fait révélatrice pour mettre un terme à cet écart initial : « Retournant à nos moutons je vous dictz² [...] ». Le premier chapitre du *Gargantua* fait ainsi écho au premier chapitre du *Pantagruel* par la capacité d'Alcofrybas à surprendre le lecteur et à déployer la parole avec une grande fantaisie : une étude attentive des différentes versions du premier livre de Rabelais révèle en effet combien l'écrivain tourangeau a pris soin de retravailler le premier chapitre, entre 1532 et 1542 (date de l'édition publiée chez François Juste), en ajoutant de nombreux passages et développements loufoques (voire extravagants) et en amplifiant ainsi l'impression générale d'une divagation de son narrateur.

On peut faire l'hypothèse que Rabelais, si avare en commentaires sur son art d'écrire, donne en creux un indice important pour apprécier l'originalité de son projet littéraire : à deux reprises, dans le prologue et dans le premier chapitre des deux premiers livres (soit à des endroits éminemment chargés en signification et en portée symbolique), l'écrivain *autorise* son narrateur à vagabonder, à disperser sa parole, à s'abandonner aux mille et une tentations verbales qu'offre le langage. Parasitée par ce discours fantaisiste qui tend parfois vers la logorrhée, l'histoire des bons géants est curieusement mise en suspens avant même d'avoir réellement débuté. Cet effet de suspension est d'ailleurs accentué dans le *Gargantua* par l'insertion d'un chapitre en tout point énigmatique et cocassement illisible (les « fanfreluches antidotées » découvertes dans un tombeau) qui diffère encore la mise en route véritable du récit – au chapitre 3. Le fait qu'Alcofrybas, dans le premier chapitre du *Gargantua*, parle davantage de lui-même (de ses ancêtres hypothétiques, de sa « [translation³] » de la généalogie) que du personnage suggère encore qu'il est peut-être moins question ici des origines d'un géant que de celles d'un narrateur et, par ricochet, d'un écrivain. Ce chapitre liminaire s'achève ainsi sur l'image d'un narrateur écrivant (quand bien même sous l'angle

¹ Rabelais, *Gargantua*, *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de F. Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 10.



d'une incertaine transcription/traduction) et sur un appel à « [pantagruéliser] », en d'autres termes à boire et à lire le premier ouvrage de l'auteur. Si le sens de l'œuvre pose problème et s'il est sans doute vain⁴ de vouloir déterminer à coup sûr, dans le prologue du *Gargantua*, si Alcofrybas parle sérieusement ou s'il profère un boniment en demandant au lecteur d'« à plus hault sens interpreter⁵ » ce texte en apparence si plaisant et léger, il semble en revanche possible d'identifier dans ces premières pages un intérêt extrême pour la plasticité de l'expression verbale ou, comme l'a écrit Terence Cave dans son étude sur la *copia* à la Renaissance, pour « la propriété du langage à engendrer dérives et déviations⁶ ». Il serait en somme moins question, dans le dessein rabelaisien tel qu'il se laisse deviner à travers ces indices liminaires, de la détermination d'un sens que de son « ajournement perpétuel⁷ », de manière à favoriser la prolifération du langage.

J'aimerais croiser ces observations initiales avec un second constat, de l'ordre de l'intertextualité : à plusieurs endroits des *Livres* surgissent des traces de deux œuvres contemporaines qui présentent de nombreux signes de convergence avec l'écriture rabelaisienne telle que nous l'appréhendons ici. Il s'agit de l'*Hypnerotomachia Poliphili*⁸ de Francesco Colonna et du poème macaronique⁹ de Teofilo Folengo.

Traditionnellement attribué à un certain Francesco Colonna en dépit des zones d'ombre qui entourent sa genèse, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, souvent davantage connu pour les gravures qui l'illustrent, est un récit en prose racontant la déambulation onirique d'un individu assez énigmatique, Poliphile, dans un univers d'une grande singularité architecturale, au confluent des styles égyptien, grec et romain. L'énigme est au cœur de l'esthétique de ce livre publié en 1499 à Venise, dans le célèbre atelier d'imprimerie d'Alde Manuce : il est ainsi bien difficile d'interpréter une histoire envoûtante, qui oscille entre érotisme et mysticisme ; il est surtout bien ardu de simplement lire un texte composé dans une langue étrange, syntaxiquement proche de l'italien littéraire mais lexicalement détonante par son hybridité, l'auteur incorporant dans la phrase italienne des vocables puisés dans le vieux fonds de la littérature latine tardive ou plus radicalement inventés à partir de multiples procédés de suffixation. Tout aussi hybride apparaît l'œuvre poétique de Teofilo Folengo, dite « macaronique » en raison de sa langue et de l'esthétique qu'elle revendique explicitement. Publié entre 1517 et 1552 en quatre versions assez différentes les unes des autres, le poème macaronique – que l'on nomme généralement *Baldus*, du nom de son héros – est un vaste ensemble de vingt-cinq livres (à partir de sa deuxième version, en 1521) composés chacun de plusieurs centaines d'hendécasyllabes. C'est un récit bigarré, fortement marqué par l'esthétique burlesque, qui présente les innombrables aventures d'une sorte d'anti-paladin, Baldus, et de ses amis hors-la-loi. Comme dans le cas précédent, bien au-delà de la trame romanesque, c'est la langue qui occupe le premier plan : le macaronique de Folengo, que l'on peut schématiquement décrire comme l'alliage d'une base morphosyntaxique latine et d'un réservoir lexical « vulgaire » (empruntant à l'italien littéraire et à plusieurs dialectes du nord de l'Italie), est une langue poétique d'une grande plasticité et d'un grand raffinement, bien plus aboutie incontestablement que sous la plume des premiers inventeurs padouans de la technique macaronique, dans les années 1480-1490¹⁰. Ces deux textes partagent avec les récits

⁴ Ce dont témoignent les innombrables tentatives critiques d'élucidation du prologue et du ton si particulier d'Alcofrybas dans ce texte liminaire.

⁵ *Gargantua*, *op.cit.*, p. 6.

⁶ Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 137.

⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, éd. critique et traduction italienne par Marco Ariani et Mino Gabriele, Milan, Adelphi, 1999, 2 volumes [reproduction réduite de l'édition aldine de 1499].

⁹ Teofilo Folengo, *Baldus*, édition bilingue, texte critique, introduction et notes de Mario Chiesa, traduit en français par Gérard Genot et Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres, 3 tomes, 2004-2007.

¹⁰ On peut lire les textes des premiers poètes macaroniques dans *Le macaronee padovane. Tradizione e lingua*, éd.



rabelaisiens l'important trait commun d'avoir été écrits en une langue artificielle, ainsi que le souligne par exemple Mireille Huchon¹¹. Il est bon de souligner que le poliphilesque et le macaronique, chacun dans son registre, sont les manifestations les plus spectaculaires et les plus accomplies d'une période d'intense expérimentation plurilingue, dans les milieux littéraires du nord-est de l'Italie, tout au long du XVe siècle¹².

À la lecture de ces quelques caractéristiques, il n'est pas étonnant qu'un écrivain comme Rabelais, à l'évidence préoccupé lui aussi de plurilinguisme et d'expérimentation littéraire, se soit intéressé à deux œuvres dont il a eu une connaissance directe – sans doute au cours de ses voyages en Italie ou par le biais du milieu éditorial lyonnais – et qu'il ait surtout délibérément choisi de les recevoir dans ses propres récits. En effet, comme l'ont souvent relevé les commentateurs de l'œuvre rabelaisienne, plusieurs mentions tout à fait explicites font état de la lecture que Rabelais a pu faire de Colonna et de Folengo et, plus encore, des liens intertextuels qu'il a établis avec leurs œuvres¹³. Il ne s'agit pas ici de se perdre dans des considérations sur la supposée influence d'un écrivain sur l'autre ; en revanche, il est fructueux de penser leur rapport intertextuel, en faisant l'hypothèse que ces traces sont, dans une œuvre aussi attentive aux signifiants que celle de Rabelais, des signes qui font sens et dont l'interprétation pourrait dire quelque chose de l'art d'écrire rabelaisien (qui est souvent aussi un art de lire).

En ce qui concerne Colonna, on peut parler véritablement de citation dans le cas du chapitre 25 du *Quart Livre*, consacré à l'île des Macréons : dans la section de la *Briefve declaration* relative à ce chapitre, le narrateur indique à propos des hiéroglyphes que « Pierre Colonne en a plusieurs exposé en son livre Tuscan intitulé, *Hypnerotomachia Polyphili*¹⁴ ». Cette phrase suffit à valider l'hypothèse d'une parenté entre le paysage architectural du songe de Poliphile et le décor de l'île visitée par la troupe de Pantagruel : « A nostre instance le vieil Macrobe monstra ce que estoit spectable et insigne en l'isle. Et par la forest umbrageuse et deserte descouvrit plusieurs vieulx temples ruinez, plusieurs obelisches, Pyramides, monumens et sepulchres antiques, avecques inscriptions et epitaphes divers¹⁵ ». De façon moins incontestable mais tout aussi plausible, la présence de l'*Hypnerotomachia Poliphili* se fait sentir dans un passage éminemment célèbre du *Gargantua* : l'abbaye de Thélème. Le nom de Thélème lui-même, par-delà toute considération étymologique, fait écho à Thelemia, l'une des nymphes qui sert de guide à Poliphile lors de sa déambulation¹⁶. Toujours d'un point de vue architectural, la fontaine aux trois Grâces arborant des cornes d'abondance qui ouvre la description du chapitre 55 semble être une reproduction presque à l'identique de la fontaine marquant l'entrée du royaume d'Éleuthéride dans le songe de Poliphile¹⁷. Cette fontaine est un élément très intéressant, car elle place l'épisode – et plus généralement l'œuvre, si l'on s'accorde à voir dans Thélème un lieu fondamental pour la compagnie des Pantagruélistes, havre et point de départ à la fois – sous le signe de l'abondance. C'est une image omniprésente dans le livre de Colonna, dès ses pièces liminaires, l'écriture étant conçue chez lui comme le fruit de la mythique *cornucopia*, ainsi que l'indique le narrateur : « *Accipe quod cornu copia*

critique par Ivano Paccagnella, Padoue, Antenore, 1979.

¹¹ Mireille Huchon, « La prose d'art sous François Ier : illustrations et conventions », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2/2004 (vol. 104), p. 283-303.

¹² Lire à ce sujet Ivano Paccagnella, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1984 ; « Mescidanza e macaronismo: dall'ibridismo delle prediche all'interferenza delle macaronee », *Giornale storico della letteratura italiana* n°150, 1973, p. 363-381.

¹³ Lire à ce sujet Richard Cooper, « Les lectures italiennes de Rabelais : une mise au point », *Le tiers Livre. Actes du colloque international de Rome (5 mars 1996)*, études réunies et publiées par F. Giacone, Genève, Droz, 1999.

¹⁴ *Quart Livre*, op.cit., p. 708.

¹⁵ *Ibid.*, p. 598.

¹⁶ *Hypnerotomachia Poliphili*, feuillet h.

¹⁷ *Ibid.*, feuillet f.



*larga dedit*¹⁸ ». Cette déclaration est d'autant plus forte qu'elle se traduit immédiatement en actes, l'auteur développant son introduction, sous la forme d'une auto-translation, par un curieux exercice de style consistant à reformuler son fragment latin initial, à deux reprises, dans un italien tendant déjà vers le poliphilesque (« *tu accetta l'opra che 'l Cornucopia ne ha mandato*¹⁹ »). Abondante, l'écriture l'est dès les premières lignes. Chez Folengo, le poème macaronique s'ouvre sur une spectaculaire scène narrative ne cachant guère sa dimension programmatique²⁰ : Merlin Coccaie²¹ y explique qu'il doit tout son savoir-faire à la fréquentation des muses macaroniques qui, vivant sur une île perdue ayant tout du pays de Cocagne, passent leur temps à cuisiner et à mélanger des ingrédients, dans un décor merveilleux fait de fleuves de soupes, de montagnes de fromages et de forêt de pâtes. Comme l'a souligné Terence Cave²², la recherche de l'abondance peut être vue comme l'une des caractéristiques de l'art d'écrire de nombreux auteurs de la Renaissance française – *a fortiori* chez Rabelais. Ceci dit, la perspective comparatiste permet de s'apercevoir que c'est un trait tout autant mis en valeur chez Colonna et Folengo²³, ce qui en dit long sur l'intérêt que l'écrivain tourangeau a pu trouver dans la lecture d'œuvres à l'aspect si expérimental.

On peut encore faire la remarque qu'aux deux endroits où surgit nettement l'*Hypnerotomachia Poliphili*, dans l'épisode de Thélème et dans le chapitre sur les Macréons, est fourni un détail renvoyant au mélange des langues. La bibliothèque de Thélème est d'abord conforme au grand projet d'études évoqué par Gargantua dans la fameuse lettre du *Pantagruel*, l'humanisme passant par l'apprentissage de nombreuses langues : « Depuis la tour Artice jusques à Cryere estoient les belles grandes librairies en Grec, Latin, Hebrieu, François, Tuscan et Hespaignol : disparties par les divers estaiges selon iceulx langaiges²⁴ ». Dans le *Quart Livre*, sur l'île des Macréons, les inscriptions observées par les voyageurs se déclinent dans toutes les langues : « Les uns en lettres Hieroglyphicques, les autres en langage Ionicque, les autres en langue Arabe, Agarène, Sclavonicque, et autres²⁵ ». Dès le début du *Pantagruel*, Rabelais faisait montre d'une conscience et d'une maîtrise aiguë de la versatilité du langage. Dans l'étonnante séquence narrative des chapitres 6 à 10 se déroule ainsi le tour d'horizon qui marque l'éducation au langage du bon géant Pantagruel, successivement confronté à l'écorcheur de latin, au macaronique, au style humaniste (par contraste), aux langues de Panurge, au langage hermétique des juristes. C'est après ce tour d'horizon que la narration reprend ses droits avec Panurge. C'est en somme sous le signe fondamental du plurilinguisme que se constitue l'œuvre rabelaisienne, toute entière vouée à la conjugaison artificielle des idiomes les plus variés.

Les indices qui conduisent le lecteur au poème macaronique de Folengo sont encore plus nombreux et jalonnent les différents *Livres*. Arrêtons-nous d'abord sur un fait symbolique : bien qu'il soit loin d'être certain que Rabelais ait commencé la rédaction du *Pantagruel* par l'écriture du premier chapitre, il n'en demeure pas moins que, dans la version publiée à Lyon en 1532, le nom de Merlin Coccaie figure dans ce chapitre liminaire, juste après la mention du géant Fracassus (qui est un compagnon de Baldus) dans la généalogie de Pantagruel²⁶. L'allusion peut trouver sa justification, en un premier temps, dans une précaution didactique : Rabelais peut vouloir fournir une information à son lecteur – l'œuvre macaronique étant somme toute trop récente pour que Fracassus constitue une référence évidente qui se passerait de tout commentaire. Cependant, dans un second temps, on remarque que les seuls

¹⁸ *Ibid.*, fragments liminaires : « Reçois ce qui est le fruit de l'inépuisable corne d'abondance ».

¹⁹ *Ibid.*, fragments liminaires : « Accepte l'œuvre qui nous a été donnée par la corne d'abondance ».

²⁰ *Baldus* [vol. I], livre I, v. 1-63, p. 1-2.

²¹ Merlin Coccaie est le pseudonyme littéraire de Teofilo Folengo, ainsi que le nom de son narrateur.

²² Terence Cave, *op. cit.*

²³ Remarquons qu'aucune mention de Colonna n'est curieusement faite dans l'ouvrage de Cave.

²⁴ *Gargantua*, *op. cit.*, p. 140.

²⁵ *Quart Livre*, *op. cit.*, p. 598.

²⁶ *Pantagruel*, *op. cit.*, p. 220.



autres auteurs explicitement nommés dans ce chapitre sont issus de la littérature antique (Ésope et Lucien) : en d'autres termes, Folengo, sous le masque de Merlin Coccaie, est le seul auteur contemporain à avoir droit de cité (ou plutôt de citation) dans ce qui constitue – prologue mis à part – l'entrée en littérature de Rabelais. Sans l'exagérer, notons que cette référence intervient dans le contexte d'une généalogie (certes parodique), c'est-à-dire d'une invention de liens de parenté, juste après la mention du « Morguan²⁷ » de Pulci – ce qui inscrit donc dans le texte, en creux, par le biais des personnages, une généalogie littéraire Pulci/Folengo/Rabelais. Signalons encore que l'allusion à Merlin Coccaie est peut-être redoublée par la présence dans la liste des géants d'un certain « Gayoffe²⁸ », troublant écho de Gaioffo, tyran imaginaire de Mantoue dans le *Baldus*. Enfin, Rabelais choisit d'ajouter une relative (« duquel a escript Merlinus Coccaius²⁹ ») dans le seul cas de Folengo, sans en faire de même, *a contrario*, dans le cas de l'Arioste³⁰ ou de Pulci par exemple. Or rien ne justifie vraiment, dans l'économie du texte, l'insertion de cette relative, qui a ici une fonction explicative (et donc facultative) et non déterminative, sinon le choix délibéré que fait Rabelais de citer le pseudonyme de Folengo : ne peut-on voir dans cette citation la volonté de rendre un hommage discret, voire de revendiquer une parenté littéraire ?

À cet indice liminaire s'ajoute toute une série de références explicites à Folengo ou à son poème macaronique : dans le *Pantagrue*, le livre imaginaire « *M. Coccaius de patria diabolorum*³¹ » clôt la liste de la bibliothèque Saint-Victor ; dans le *Tiers Livre*, Panurge se réfère à l'autorité du livre en question³² ; dans le *Quart Livre*, enfin, Rabelais est le premier à introduire dans la langue française les mots *macaronique*³³ et *macaron*³⁴. Il est assez significatif que ces citations traversent toute l'œuvre rabelaisienne – à l'exception du *Gargantua* – comme pour indiquer que le poème macaronique, fonctionnant comme un hypotexte (ou, en ce sens, un « prototype³⁵ »), demeurait constamment à l'esprit de l'écrivain tourangeau :

Effet résiduel de la lecture, la citation intervient dans le texte à la manière, toujours au sens de la couture, d'une pièce. Autrement dit elle agit comme une reprise, mais qui ne cherche pas l'invisibilité. La citation s'expose comme telle, mais sa logique n'est toutefois pas celle du collage (sauf dans certains cas, lorsqu'il y a volonté de collage, comme cela arrive en poésie) : en effet la citation, quelle que soit la stratégie qui la soutient, et même lorsqu'elle est utilisée selon le mode particulier de l'exergue, vient plutôt s'inscrire comme un continuum dans le phrasé même qui la cite : que l'effet soit de relance ou de ponctuation, le mécanisme de la citation est toujours celui d'une insertion dynamique : tandis que le bord externe de la citation est le collage, son bord interne est le filigrane – la pure invisibilité d'une mémoire inscrite-effacée à même le papier, le parfait sous-texte, présent quoique passé sous silence³⁶.

²⁷ *Ibid.*, p. 220.

²⁸ *Ibid.*, p. 221.

²⁹ Nous citons l'édition *princeps* de 1532.

³⁰ Dans le prologue. Notons que l'allusion à l'*Orlando Furioso* n'intervient que dans la réécriture de 1533, ce qui autorise à penser que Rabelais a probablement lu sa version définitive, dès sa parution en 1532.

³¹ Nous citons l'édition *princeps* de 1532.

³² *Tiers Livre*, *op.cit.*, p. 383 : « C'est le verd du Diable, comme expose Merl. Coccaius, *libro secundo de patria Diabolorum* ».

³³ Dès 1546. *Quart Livre*, *op.cit.*, p. 569.

³⁴ En 1552. *Quart Livre*, *op.cit.*, p. 678.

³⁵ Le premier traducteur français (anonyme) du poème macaronique, en 1606, désigna Merlin Coccaie comme le « prototype de Rabelais ».

³⁶ Jean-Christophe Bailly, « Reprise, répétition, réécriture », *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 17.



Si l'on prolonge cette traditionnelle métaphore de l'écriture comme activité textile, il semble bien en effet que le poème macaronique soit demeuré une pièce constamment présente dans la couture rabelaisienne. On le mesure encore à une légère variation entre l'édition *princeps* du *Pantagruel* et sa révision de 1542 : le pseudonyme latin de Folengo, « Merlinus Coccaius », est soudain francisé³⁷, dix ans plus tard, dans le premier chapitre, alors même qu'il demeure sous sa forme latine dans le catalogue de Saint-Victor. Bien évidemment, il ne faut pas s'étonner outre mesure de cette francisation d'un nom étranger, phénomène assez courant en France au XVI^e siècle. Cette transformation, si légère soit-elle, est cependant la marque d'une véritable réception – celle d'un texte, mais aussi celle d'un auteur, dont le pseudonyme est *reçu*, repris, traduit dans une autre langue – et atteste d'un processus de familiarisation au cours de la décennie. La comparaison des éditions, sans prétendre ici dévoiler les intentions de l'écrivain, est en mesure de faire sentir et de faire émerger ce qui est susceptible d'avoir bougé, d'un texte à l'autre, dans la pensée comme dans l'écriture. En 1532, l'emploi de la forme latine était de rigueur : Rabelais faisait découvrir Folengo, citant tel quel son pseudonyme, sans rien altérer à son étrangeté énigmatique. En 1542, que cette francisation fasse écho à une réception collective ou qu'elle soit une invention de Rabelais, elle témoigne subtilement, d'une part, d'une plus grande accoutumance à l'œuvre macaronique en France, d'autre part de l'attention et de l'attachement – en somme de la familiarité – manifestés par Rabelais vis-à-vis de Folengo. L'hypotexte macaronique se présente non seulement dans le cas de Rabelais comme un souvenir de lecture, comme un objet à lire, mais bien plus encore comme un « prototype » d'écriture, comme un matériau à réécrire : l'indice le plus manifeste d'une parenté entre ces deux objets esthétiques réside ainsi dans le fait que Rabelais, en plus de l'avoir lu et cité, a réécrit Folengo en certains endroits.

On pourrait même dire, si l'on réfléchit aux frontières qui existent entre réécriture et traduction, que Rabelais a partiellement *traduit* Folengo : comme une longue tradition critique l'a fait remarquer, deux passages au moins du *Quart Livre* font nettement écho au *Baldus* : l'épisode des moutons (chapitres 5 à 8) et la scène de la tempête (chapitres 18 à 24). Il s'agit néanmoins davantage ici, à l'évidence, d'un acte de réécriture, d'« imitation³⁸ », de recreation, que de traduction : la réécriture rabelaisienne s'identifierait plutôt dans l'écart du palimpseste³⁹, dans l'acte de *reprise*, de *raccommodage* d'un texte-source, dans le vagabondage volontaire de l'écrivain s'engageant sur une piste déjà existante pour mieux l'abandonner et tracer sa propre voie. Examinons de près la réception des deux épisodes dans le *Quart Livre*. Il ne s'agit pas ici de tout retracer en détail, mais de faire surgir plusieurs constats.

La première observation que je voudrais faire porte sur l'amplification que Rabelais donne aux passages macaroniques. Alors que les deux épisodes se succèdent dans le *Baldus*⁴⁰ (en six cents vers à peu près), l'écrivain tourangeau choisit de les dissocier et de leur donner la dimension d'un petit cycle narratif de plusieurs chapitres, l'un au début du livre, l'autre à la fin du premier tiers environ. Il reprend assez fidèlement les structures narratives présentes chez Folengo. Le litige entre les paysans et la troupe de Baldus devient une dispute entre un marchand et Panurge, la rouerie de Cingar, meilleur ami de Baldus, fait écho à celle de Panurge, et l'achat et l'éjection du mouton conduisent à la même fin dramatique et cruelle dans les deux cas ; au cours de la tempête, on retrouve les mêmes éléments dans les deux textes, à savoir un déclenchement subit et violent, le courage du héros (Baldus/Pantagruel), la couardise de son compère (Cingar/Panurge), la lutte acharnée de l'équipage contre les éléments. En quoi consiste alors la *reprise* ? D'une part Rabelais développe l'épisode, non par

³⁷ *Pantagruel*, *op.cit.*, p. 220 : « duquel a escript Merlin Coccaie ».

³⁸ Christine Lombez, « Réécriture et traduction », *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, *op. cit.*, p. 74 : « L'imitation renvoie ici à un geste esthétique d'écriture effectué à partir d'un texte initial, pour aboutir à la naissance d'un nouvel objet littéraire de plein droit. »

³⁹ C'est la fameuse théorie de la « littérature au second degré » de Gérard Genette.

⁴⁰ *Baldus*, *op. cit.* [vol.II], livre XII, p. 130-149.



l'ajout d'éléments narratifs, mais par la mise en œuvre d'une grande fantaisie verbale⁴¹. Dans le cas des moutons, Rabelais consacre deux chapitres au marchandage entre Panurge et Dindenault, alors que l'achat de l'animal par Cingar couvre à peine une dizaine de vers dans le poème macaronique⁴². Rythmés par le leitmotiv de la « patience » de Panurge, les chapitres 6 et 7 sont une ahurissante démonstration de la faculté de Rabelais à utiliser le langage tel un acrobate. Si les moutons constituent bel et bien le thème de l'échange entre les deux personnages, il n'y a nul autre fil conducteur, dans la conversation, que la capacité de l'un à rebondir sur les paroles de l'autre. La trace la plus manifeste de ce dialogue paradoxal réside dans la tendance, chez Panurge, à reprendre les paroles de son interlocuteur pour les détourner, par simple jeu. Il reprend d'abord, mot à mot, le boniment du marchand sur ses moutons (« Moutons de Levant, moutons de haulte fustaye, moutons de haulte gresse⁴³ ») pour formuler une réponse pleine d'ironie (« vous payant en monnoye de Ponant, de taillis, et de basse gresse ») qui rappelle assez le défi verbal des trophées entre Pantagruel et Panurge au chapitre 27 du *Pantagruel*⁴⁴. Plus loin, Panurge ne cesse de répondre « Voire » aux questions de Dindenault, conduisant la conversation à s'enliser dans l'ambiguïté de l'homophone puis dans le non-sens⁴⁵. Au chapitre 7, il coupe la parole au marchand en passant, par pur vagabondage, du propos entendu (« Aussi me coustent ilz bon ») à un emploi proverbial (« Couste et vaille⁴⁶ »). Il faut dire que Panurge trouve un parfait compagnon en Dindenault, qui ne rechigne pas à le suivre dans ce dialogue de sourds qui confine, en bien des lignes, à l'absurde. C'est le même principe de fantaisie et d'inventivité verbale qui préside à l'écriture des scènes de la tempête. Là encore, comme dans l'épisode des moutons, ce sont les circonvolutions de la langue qui font contraste avec la version de Folengo : bien que la trame reste la même, l'action passe au second plan, le texte est envahi par le soliloque de Panurge, dont la logorrhée s'étend sur plusieurs chapitres. La véritable tempête s'incarne dans la parole du personnage, le déchaînement des éléments étant prétexte à un déchaînement littéral du langage, libéré du souci de la signification et des contraintes de la cohérence sémantique : « Faisons, dist Panurge, quelque bon et beau veu. Zalas, zalas, zalas, bou, bou, bebebebus, bous, bous. Zalas, zalas, zalas, faisons un pèlerin. Czà, ça, chascun boursille à beaux liards. Czà⁴⁷ ».

Je souhaiterais ici souligner un second point. Les deux épisodes des moutons et de la tempête semblent retenir l'attention de Rabelais car il y est question de deux mouvements qui échappent à tout contrôle : mouvement irréfléchi des moutons qui se suivent les uns les autres et qui se précipitent dans la mer par instinct grégaire ; mouvement de la tornade qui bouleverse le décor d'une part, le personnage d'autre part, gagné par la panique et incapable de maîtriser sa parole. Il est assez significatif que l'auteur veuille souligner ce trait commun, dans sa réécriture de Folengo, en reléguant le récit au second plan et en privilégiant le dialogue, la narration laissant place à une parole directe plus à même de faciliter le déploiement du langage. Réussir à créer l'illusion d'un langage déchaîné (ce qui est le signe d'une parfaite maîtrise de l'écriture), telle semble être l'ambition de Rabelais dans ces pages. Panurge, qui domine les deux scènes dans deux registres d'émotion différents (la colère froide et la peur panique), en vient à parler comme un mouton, ainsi que le lui fait remarquer Dindenault : « Fourchez là. Ha, ha. Vous allez veoir le monde, vous estez le joyeux du Roy, vous avez nom Robin mouton. Voyez ce mouton là, il a nom Robin comme vous. Robin, Robin, Robin. Bes,

⁴¹ Au sujet de cette notion, on peut consulter Robert Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1957.

⁴² *Baldus, op.cit.* [vol.II], livre XII, v. 154-163, p. 135.

⁴³ *Quart Livre, op. cit.*, p. 550.

⁴⁴ *Pantagruel, op. cit.*, p. 308-311.

⁴⁵ *Quart Livre, op. cit.*, p. 551.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 552.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 588.



Bes, Bes, Bes. O la belle voix⁴⁸ ». La parole de Panurge, au cours de la tempête, oscille entre l'élocution humaine et le bêlement ou le râle, comme le montrent les multiples irruptions d'onomatopées dans ses phrases. Un enjeu assez inattendu se dévoile alors dans ces épisodes : la réécriture de Folengo semble donner l'occasion à Rabelais de faire l'essai d'une écriture où les mots s'attirent les uns les autres, à la manière des moutons se jetant à l'eau. Le mouvement incontrôlé qui sous-tend chaque épisode est le point de départ d'une tentative mimétique originale et spectaculaire : parvenir à maîtriser une écriture qui mime l'absence de maîtrise de soi – de son corps, de sa parole. En ce sens, la scène des moutons qui se jettent dans la mer « à la file » peut prendre la valeur d'un emblème comique de l'écriture et acquérir une résonance nouvelle.

Si l'on regarde encore les rares indices explicites que Rabelais consent à nous donner sur son art d'écrire, on observe un autre fait essentiel qui rapproche plus encore sa pratique de celle de Colonna et de Folengo. Dans la *Briefve declaration*, l'auteur explique que le terme « Decretalictonez » (présent au chapitre 53) est « une diction monstrueuse composée d'un mot Latin, et d'un aultre Grec⁴⁹ » et que « Bringuenarilles » est un « nom fait à plaisir, comme grand nombre d'aultres en cestuy livre⁵⁰ ». Il revendique ainsi pleinement une technique de composition lexicale que l'on remarque dès les premiers chapitres de son premier récit, le *Pantagruel* : le nom même du géant résulte de la combinaison imaginaire d'un mot grec et d'un mot « en langue Hagarene⁵¹ ». Ce goût pour la création verbale et pour les néologismes est l'une des caractéristiques majeures de l'écriture chez Colonna et Folengo, leurs deux langues imaginaires tirant avant tout leur identité propre d'une multitude de mots nouveaux faits « à plaisir » - bien que les innovations morphosyntaxiques représentent également un pan important de leur travail. Il y a en ce sens, dans les trois œuvres, un avènement de l'écriture comme vagabondage plurilingue, comme exploration des infinies virtualités du langage à une échelle babélienne. Certaines études⁵² ont révélé un autre point commun entre les trois auteurs, fondamental notamment d'un point de vue historique, en montrant que leurs langues artificielles renvoient à trois manières d'inventer une langue littéraire qui se situent en-dehors des voies principalement évoquées dans les débats (ou « questions de la langue ») qui agitent les milieux culturels italiens et français dans la première moitié du XVI^e siècle. Colonna et Folengo empruntent des voies marginales à leur époque en refusant de privilégier le latin ou le vulgaire et en choisissant au contraire de combiner les deux, le premier en faisant revivre un vieux fonds lexical latin au sein de la syntaxe italienne, le second en donnant au macaronique une base latine, alors même que l'on débat en Italie sur l'aspect à donner au vulgaire illustre. Rabelais, de même, s'engage sur une sorte de « troisième voie », à son époque, en essayant d'inventer une sorte d'« illustre français » à l'aspect « inoui⁵³ ». Il y a donc bel et bien une communauté artistique qui réunit ces trois auteurs en un triangle : la recherche d'une expression littéraire qui se fonde non pas sur une hiérarchie, mais sur un vagabondage entre les langues.

Il est en somme tout à fait logique, dans ce cadre de réflexion, que chaque auteur mette au premier plan de son récit – voire même confie les rênes de la narration – à des figures qui incarnent le vagabondage, la déambulation, en d'autres termes à des figures marquées du sceau de la fantaisie.

C'est là l'un des nœuds les plus visibles du rapport intertextuel entre le poème macaronique et les *Livres* rabelaisiens – et l'une des *reprises* les plus significatives de Rabelais.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 551.

⁴⁹ *Quart Livre, op. cit.*, p. 711.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 710.

⁵¹ *Pantagruel, op. cit.*, p. 224.

⁵² Voir notamment Mireille Huchon, « Rabelais et le vulgaire illustre », *La langue de Rabelais, la langue de Montaigne, actes du colloque de Rome, sept. 2003*, Genève, Droz, 2009, p. 19-39.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.



Dans le *Baldus*, Folengo s'invente un masque narratif en la personne de Merlin Coccaie, étrange individu prompt au boniment, à mi-chemin du mage et de l'ivrogne. Il est évident que cette configuration a retenu l'attention de Rabelais au point de le conduire à se forger, dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*, un masque similaire : Alcofrybas Nasier, lui aussi expert-bonimenteur et lui aussi partie prenante des aventures des personnages, comme son homologue macaronique⁵⁴. Dans les deux cas, le narrateur s'affirme comme une figure imprévisible, à la parole échevelée, capable à tout moment d'interrompre le fil de son récit par une digression. Ce phénomène est accentué par un dispositif ici encore commun aux deux auteurs : alors que le narrateur devient parfois un personnage de son propre récit, on remarque que, dans le sens inverse, un personnage – autre que le héros – assume parfois certaines fonctions de l'instance narrative. Je veux bien sûr parler de Cingar dans le *Baldus* et de Panurge dans l'œuvre rabelaisienne. Tous deux polarisent souvent la parole et l'action au point d'être à la fois acteur et metteur en scène de l'histoire. Ce sont eux qui dictent ou relancent l'action : Cingar décide par exemple, au début du livre 12 (soit à un moment charnière du poème), de chercher un bateau pour que sa compagnie puisse s'embarquer à la découverte du monde ; Panurge est le point de départ de nombreux épisodes du *Pantagruel* et, plus encore, de l'action du *Tiers Livre* et du *Quart Livre*, puisque celle-ci procède de sa quête de réponses sur la question du mariage, voire plus généralement sur la nature humaine. Par-delà leurs spécificités physiques et morales, remarquablement semblables (ce qui souligne leur parenté littéraire), Cingar et Panurge ont la même identité : ce sont des vagabonds – le premier étant un tzigane, comme son nom l'indique⁵⁵ ; le second, un aventurier au parcours incertain, rencontré symboliquement sur un chemin en-dehors de Paris⁵⁶. Le vagabondage n'est cependant pas seulement chez eux la manifestation d'une condition sociale. Bien plus radicalement, c'est également ce qui fonde leur rapport au langage, l'un comme l'autre étant des plus habiles à manipuler les mots, notamment à des fins de supercherie – ainsi que le signale assez, dans le cas de Panurge, sa rencontre avec Pantagruel. En ce sens, tout comme Merlin Coccaie et Maître Alcofrybas, ce sont des bonimenteurs animés par la fantaisie, aptes à faire dévier le cours de l'histoire (ou du dialogue) vers des directions inattendues.

Dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, si le narrateur n'est pas caractérisé de manière précise, il se constitue quand même comme une figure onirique, très proche du personnage de Poliphile. Cette figure détermine le récit en lui donnant le ton et l'allure d'une déambulation versant la plupart du temps dans le registre descriptif. Le registre narratif n'est pas absent du livre, mais il est clairement relégué au second plan, l'*Hypnerotomachia Poliphili* étant une sorte de roman paradoxal, comme l'indique subtilement Giovanni Pozzi :

[un] romanzo, come lo vuole il catalogo dei generi letterari, senza narrato. Ma non è di fatto un romanzo, perché non contiene azione. Questa è già ridotta al lineare viaggio di Polifilo; ma in realtà egli non si muove; esiste sì la somma dei luoghi ch'egli tocca, ma i transiti da un luogo all'altro non sono fatti figurare. Non è romanzo ancora perché non ci sono protagonisti: di Polia il Colonna scopre il corpo soltanto; e di sé Polifilo non traccia, non si dice già un animoso autoritratto, ma nemmeno un generico personaggio: i sentimenti che lo animano sono i luoghi deputati dell'amante sfortunato, non si sa poi perché con quella statua mobile che non si nega. Il Polifilo è una sorte di topografia, un nuovo e strano *Mirabilia di una città utopistica*⁵⁷.

⁵⁴ Voir à ce sujet Ariane Bayle, *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2009.

⁵⁵ Le nom vient du mot mantouan cingar qui désigne un tzigane.

⁵⁶ *Pantagruel*, *op. cit.*, p. 246.

⁵⁷ Maria Teresa Casella & Giovanni Pozzi, *Francesco Colonna – Biografia e Opere*, Antenore, Padoue, 1959 [en deux



L'irruption du texte de Colonna dans un endroit aussi important que l'épisode de Thélème suggère sa valeur aux yeux de Rabelais : on remarque ainsi une communauté esthétique entre les pages de *l'Hypnerotomachia Poliphili*, constamment frappées du sceau de « l'hyper-description » (selon un mot de Pozzi), et les chapitres sur Thélème, qui constituent un cycle descriptif où le narrateur propose non pas de raconter une action mais d'exposer le fonctionnement de l'abbaye, sous la forme d'une sorte de visite en mosaïque où chaque chapitre porte sur un point précis – conformément à la tradition narrative utopique inaugurée par Thomas More. Le recours à une écriture aussi descriptive – et aussi digressive – que celle de Colonna répond probablement ici à une stratégie d'écriture pleinement réfléchie : interrompre nettement le registre narratif du *Gargantua*, souligner la visite que le narrateur fait faire au lecteur et, plus fondamentalement, faire basculer l'abbaye dans la temporalité utopique de l'itération, de la répétition, en bref dans une temporalité trouble qui présente bien des similitudes avec l'onirisme.

La prédominance de la fantaisie s'accompagne ici d'un bouleversement de l'art narratif. À une époque où la fiction, dans le droit fil des traditions du récit exemplaire et du récit allégorique, demeure encore soumise à une « règle théorique commune⁵⁸ » (à savoir une exigence de référentialité et de fonctionnalité), ce triangle d'œuvres constitue une zone de résistance tant la question du sens y est immédiatement problématique : les préceptes horatiens de l'utile et de l'agréable, pourtant apparents chez Colonna et Rabelais, sont battus en brèche par la nature très incertaine de la sagesse évoquée dans l'introduction de *l'Hypnerotomachia Poliphili* ou du « plus hault sens » indiqué dans le prologue du *Gargantua* ; quant au poète macaronique, il ne promet rien d'autre que le fruit d'une « fantaisie plus que fantastique⁵⁹ ». La règle théorique est clairement mise à mal dans ces livres où, pour reprendre le mot de Cave, l'attention se déplace vers la « surface » du texte. « L'œuvre ne va pas au-devant d'une solution prévue ; elle se replie constamment sur elle-même, compromettant toute assertion, différant toute conclusion⁶⁰ », écrit Floyd Gray au sujet de Rabelais : dans son étude sur la discontinuité de l'écriture rabelaisienne, qu'il identifie comme une « constante⁶¹ » de l'œuvre, il met en évidence le passage permanent du sérieux au comique, sans qu'il soit véritablement possible de toujours interpréter à coup sûr. C'est en ce sens que l'œuvre rabelaisienne tire son origine de la fantaisie, laquelle par définition « se plaît dans la discontinuité, la distance et la rupture ; mais elle se déploie aussi dans la démystification, le mélange des tons, le burlesque et le refus de l'illusion. Elle a, en effet, partie liée avec la digression et la démarche sautillante, 'capricante', chère à Sterne⁶² ». Cette écriture consacre un art narratif qui consiste moins à dérouler le fil d'une histoire (ou même à en entremêler plusieurs) qu'à se perdre dans l'écheveau du langage, le narrateur se constituant ici comme l'arpenteur d'un vaste territoire plurilingue. Il convient de préciser que la fantaisie ne préside aucunement, chez ces auteurs, à une pratique spontanée, déréglée, incontrôlée, mais s'affiche et s'affirme comme une pleine disposition pour le déroulement maîtrisé et minutieux d'un jeu

volumes], vol. II, p. 124-125 : « Un roman, comme le veut le catalogue des genres littéraires, mais sans contenu narratif. De fait ce n'est pas un roman, car il ne contient pas d'action. Celle-ci est déjà réduite au voyage linéaire de Poliphile ; mais en réalité il ne bouge pas : la somme des lieux qu'il rencontre existe bel et bien, mais les passages de l'un à l'autre ne sont pas évoqués. Ce n'est de plus pas un roman car il n'y a pas de protagoniste : de Polia, Colonna découvre seulement le corps ; et en soi Poliphile ne constitue pas, sans même parler d'autoportrait plein de vie, un personnage générique. Les sentiments qui l'animent sont les lieux communs de l'amant éploré – sans que l'on sache trop pourquoi, en présence de cette statue mobile qui ne se refuse pas. Le *Poliphile* est une sorte de topographie, le nouveau et étrange *Mirabilia* d'une ville utopique. »

⁵⁸ Ariane Bayle, *op. cit.*, p. 349. Il est évident que ce point de vue des théoriciens ne saurait masquer, dans la pratique, de nombreuses infractions à la règle.

⁵⁹ Baldus, *op. cit.* [vol. I], livre I, v. 1, p. 1 : « Phantasia plus quam fantastica ».

⁶⁰ Floyd Gray, *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 8.

⁶¹ *Ibid.*, p. 183.

⁶² *La fantaisie post-romantique*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès et Jean-Paul Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 15.



verbal – où réside précisément, selon Gray, le « ferment de l'œuvre⁶³ » rabelaisienne.

L'écriture semble alors consister en un gigantesque exercice de style, en l'exploration d'une gamme dont les nuances paraissent infinies. Si l'on observe la genèse de chaque œuvre et si l'on compare, dans le cas de Folengo et de Rabelais, leurs versions successives, on s'aperçoit d'une chose essentielle : l'écriture est avant tout ici réécriture – moins la réécriture d'un autre texte, dans la perspective de l'imitation intertextuelle, que la réécriture de son propre texte. C'est un point particulièrement saillant dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, à propos duquel je voudrais mettre en avant, en suivant les pas de Giovanni Pozzi, le côté flaubertien d'un livre « qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style⁶⁴ » :

Ogni ninfa che vi compare è un luogo, un abito, un'acconciatura, una nudità, non una persona ; i sentimenti descritti sono luoghi, misurati nelle loro dimensioni, ripartiti come in geometrici scomparti, non emessi dalle persone e neppure immessi in loro. In una scena potenzialmente narrativa come il convito di Eleuterillide, non esistono i convivanti, ma solo il vasellame, le tovaglie, le ricette, in un apparato immobile ed irreale. E poi i paesi ed i monumenti, sempre ugualmente sereni, verdeggianti, fioriti : preziosi, policromi, fastosi ; sempre uguali a se stessi in quanto immagini, nuovi solo per la materia verbale che li compone. L'Hypnerotomachia si muove soltanto perché vi si rinnova la materia lessicale. Nel suo infinito esercizio di "papiers collés" di parole, il Colonna sa riproporre ad ogni "foglio" gli stessi temi in combinazioni linguistiche sempre nuove. Così, e non altrimenti, la dimensione del libro è giustificata veramente dalle dimensioni della fantasia⁶⁵.

On constate en somme, dans ce récit sans action et sans personnage, que la variation verbale est au premier plan de l'écriture. Dans le même ordre d'idées, dès les deux premières versions du poème macaronique parues en l'espace de quatre ans à Venise, l'histoire de Baldus est déjà tracée dans ses grandes lignes, quelques épisodes mis à part : dans les années 1530 puis en 1552, elle ne sera pas substantiellement modifiée, les deux dernières versions du poème attestant bien que l'auteur s'inscrit dans un projet de réécriture et de reformulation de son outil artistique. Ainsi que le note Massimo Zaggia, il s'agit moins d'envisager les quatre versions du poème macaronique comme les étapes successives d'un parcours menant à une œuvre « aboutie » que comme quatre expérimentations différentes : « *vorrei ribadire che non mi sembra corretto, in generale, studiare le diverse redazioni delle Macaronee folenghiane soltanto con lo scopo di eleggere la versione più riuscita: è opportuno invece tentare di riconoscere nelle varie redazioni le diverse poetiche di volta in volta operanti, ed i diversi esiti artistici⁶⁶* ». En ce sens, la comparaison des quatre versions révèle non pas tant l'évolution de

⁶³ Floyd Gray, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁴ Pour reprendre la célèbre formule de Flaubert dans sa lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852.

⁶⁵ Maria Teresa Casella & Giovanni Pozzi, *op. cit.*, vol. II, p. 125 : « Chaque nymphe qui y apparaît est un lieu, un habit, une mise, une nudité, et non une personne ; les sentiments décrits sont des lieux, mesurés dans leurs dimensions, répartis comme dans des modules géométriques, et non émis par des personnes, ni même enracinés en eux. Dans une scène potentiellement narrative comme le banquet d'Éleuthérilide, il n'y a aucun convive, mais seulement la vaisselle, les serviettes, les recettes, dans une organisation immobile et irréaliste. Et puis les pays et les monuments, toujours également sereins, verdoyants, fleuris ; précieux, polychromes, fastueux ; toujours égaux à eux-mêmes en tant qu'images, nouveaux seulement par la matière verbale qui les compose. *L'Hypnerotomachia* bouge seulement parce que s'y renouvelle la matière lexicale. Dans son exercice infini de "papiers collés" de mots, Colonna sait representer à chaque "page" les mêmes thèmes dans des combinaisons linguistiques toujours nouvelles. C'est ainsi, et non autrement, que la dimension du livre est vraiment justifiée par les dimensions de la fantaisie. »

⁶⁶ Massimo Zaggia, « Breve percorso nelle quattro redazioni delle macaronee folenghiane », *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991) : atti del convegno Mantova-Brescia-Padova*, Bernardi Perini (Giorgio) [dir.], Marangoni (Claudio) [dir.], septembre 1991, L. S. Olschki, Florence, 1993, p. 91 : « Je voudrais redire qu'il ne me semble pas pertinent, en général, d'étudier les diverses rédactions des *Macaronees* de Folengo en ayant



l'histoire de Baldus que l'acuité de l'attention portée à la langue par l'écrivain. L'œuvre rabelaisienne, de même, est lisible comme une vaste mosaïque de styles. Des années 1530 jusqu'à sa mort, Rabelais élabore une série narrative en quatre temps et invente le principe de la récurrence narrative des personnages dans une même œuvre. Gardons à l'esprit, là encore, que les *Livres* rabelaisiens forment cependant moins une histoire en quatre épisodes qu'un ensemble d'expérimentations à la fois narratives et stylistiques. Le *Gargantua* se présente largement, deux ou trois ans plus tard, comme une réécriture du *Pantagruel*, du moins du point de vue de l'ossature générale. Ces deux textes connaissent plusieurs éditions dans les années 1530-1540 et Rabelais, loin de les rééditer simplement tels quels, leur fait subir un certain nombre de modifications lexicales ou stylistiques qui attestent également d'une logique de réécriture. Un exemple parmi tant d'autres : le premier chapitre du *Pantagruel*. En 1533, dans la deuxième édition, l'auteur allonge nettement la liste des géants ; en 1542, il développe le reste du chapitre en insérant de nombreuses propositions qui, sans rien ajouter au contenu narratif, accentue la fantaisie verbale du texte en donnant l'impression d'une divagation autonome d'Alcofrybas – et, pour tout dire, d'une gratuité de la narration. Dans le *Tiers Livre* et le *Quart Livre*, cycle consacré à la « quête » de Panurge où prend véritablement corps la récurrence narrative des personnages (Pantagruel et Panurge étant absents du *Gargantua*), l'écriture prend l'aspect d'un collage sans fin : les discours s'enchaînent dans le *Tiers Livre* pour apporter une même réponse incertaine à Panurge ; les chapitres du *Quart Livre* font varier les îles en une longue série dont chaque fragment est relativement autonome⁶⁷. En somme, dans les trois cas, l'auteur envisage l'écriture comme une reformulation : qu'il s'agisse de proposer une nouvelle variante d'un passage ou de décliner un thème sous de multiples formes, ce qui s'écrit est toujours à réécrire.

Il m'a semblé repérer dans les œuvres de Colonna, Folengo et Rabelais trois tentatives qui ne visent plus à placer le genre narratif sous l'égide du sens, d'un processus herméneutique ayant longtemps caractérisé la fiction, mais de le marquer du sceau de ce qui semble peut-être le mieux qualifier les dernières décennies du XVe siècle et la première moitié du XVIe siècle : la faille, le vacillement ou, pour paraphraser un mot de Terence Cave, le « trouble⁶⁸ ». Dans le but d'élargir les perspectives ouvertes par plusieurs autres études, il s'agit ici de penser le vagabondage de l'écriture non pas en le limitant à la manifestation d'une tension entre le comique et le sérieux (par ailleurs évidente dans les œuvres de Folengo et de Rabelais), mais en l'envisageant comme le projet délibéré de faire du texte narratif, en prose ou en vers, un lieu d'ébranlement et de déstabilisation. L'écriture digressive est par définition une écriture déroutante, qui franchit les bornes, désoriente, prive de tout repère. De la part d'auteurs qui ont vécu à une époque où les enjeux interprétatifs (dans le champ intellectuel comme dans le champ religieux) étaient primordiaux, il est éminemment significatif d'écrire une fiction sous l'égide de la fantaisie, de concevoir le fait littéraire à l'aide d'une faculté de divagation et de dissémination. Le mouvement qui sous-tend ce projet est un mouvement permanent d'éclatement et de pulvérisation du texte (qui, derrière le trompe-l'œil d'une apparente totalité, se constitue irrémédiablement comme un ensemble de fragments), de prolifération du langage et, par voie de conséquence, d'« ajournement du sens⁶⁹ ». L'écriture est avant tout ici mouvement, mouvement libre du vagabondage (principalement accompli par un jeu avec les

seulement l'intention d'identifier la version la plus aboutie : mieux vaut davantage à l'inverse essayer de reconnaître dans les différentes rédactions les multiples poétiques qui y ont cours à chaque fois, et les multiples recherches artistiques. »

⁶⁷ Lire à ce sujet Frank Lestringant, « L'insulaire de Rabelais, ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du *Quart livre*) », *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque international de Tours (24-29 septembre 1984)*, publiés sous la direction de Jean Céard et de Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1988, p. 249-74.

⁶⁸ Terence Cave, *Pré-histoires (I). Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.

⁶⁹ Selon l'expression de Terence Cave.



codes de la narration et avec les outils du langage) et mouvement double de l'écrivain au travail : mouvement vers d'autres textes – et d'autres langues – sous le signe du plurilinguisme, du palimpseste et de l'intertextualité, mais surtout mouvement vers soi-même, vers son propre texte, que l'on écrit et que l'on réécrit en une infinie giration. L'écrivain, à travers les figures de Colonna, Folengo et Rabelais, n'est plus seulement un lecteur capable d'accueillir d'autres écritures que la sienne : c'est, en premier lieu, le traducteur de son propre travail, écrivant comme s'il se traduisait lui-même d'une page à l'autre ou d'un livre à l'autre.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres littéraires

- COLONNA, FRANCESCO : *Hypnerotomachia Poliphili*, éd. critique et traduction italienne par Marco Ariani et Mino Gabriele, Milan, Adelphi, 1999, 2 volumes [reproduction réduite de l'édition aldine de 1499].
- FOLENGO, TEOFILO : *Baldus*, éd. bilingue, texte critique, introduction et notes de Mario Chiesa, traduit en français par Gérard Genot et Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres, 3 tomes, 2004-2007.
- Le macaronee padovane. Tradizione e lingua*, éd. critique par Ivano Paccagnella, Padoue, Antenore, 1979.
- RABELAIS, FRANÇOIS : *Gargantua, Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de F. Moreau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1994.

Textes critiques

- BAILLY, JEAN-CHRISTOPHE : « Reprise, répétition, réécriture », *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- BAYLE, ARIANE : *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2009.
- CAVE, TERENCE : *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVIe siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris, Macula, 1997.
- CAVE, TERENCE : *Pré-histoires (I). Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.
- COOPER, RICHARD : « Les lectures italiennes de Rabelais : une mise au point », *Le Tiers livre. Actes du colloque international de Rome (5 mars 1996)*, études réunies et publiées par F. Giacone, Genève, Droz, 1999.
- GARAPON, ROBERT : *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1957.
- GRAY, FLOYD : *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- HUCHON, MIREILLE : « La prose d'art sous François Ier : illustrations et conventions », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2/2004 (vol. 104), p. 283-303.
- HUCHON, MIREILLE : « Rabelais et le vulgaire illustre », *La langue de Rabelais, la langue de Montaigne*, actes du colloque de Rome, septembre 2003, Genève, Droz, 2009.
- La fantaisie post-romantique*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès et Jean-Paul Saïdah, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- LESTRINGANT, FRANK : « L'insulaire de Rabelais, ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du Quart livre) », *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque international de Tours (24-29 septembre 1984)*, publiés sous la direction de Jean Céard et de Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1988, p. 249-74.



- LOMBEZ, Christine : « Réécriture et traduction », *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- PACCAGNELLA, Ivano : « Mescidanza e macaronismo : dall'ibridismo delle prediche all'interferenza delle macaronee », *Giornale storico della letteratura italiana* n° 150, 1973, p. 363-381.
- PACCAGNELLA, Ivano : *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1984.
- ZAGGIA, Massimo : « Breve percorso nelle quattro redazioni delle macaronee folenghiane », *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991)*, actes du colloque Mantova-Brescia-Padova de septembre 1991, éd. dirigée par G. Bernardi Perini et C. Marangoni, Florence, L. S. Olschki, 1993.