

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1984)
Heft: 2

Artikel: ""Ma patrie est une citrouille" : thèmes alimentaires dans Rabelais et Folengo
Autor: Jeanneret, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870772>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«MA PATRIE EST UNE CITROUILLE»

Thèmes alimentaires dans Rabelais et Folengo

Les festins rabelaisiens ont valeur inaugurale. Dans l'histoire des géants, ils consacrent les débuts: origine de la race, naissance ou apparition des personnages, instauration du lien communautaire. Mais le modèle convivial sert aussi à définir le rapport idéal du narrateur avec son public. Comme dans le poème macaronique de Folengo, écriture et lecture sont versées, par métaphores, dans le champ de l'alimentaire; pour la langue en fête, les mets et les mots ont une saveur égale. *Topos* burlesque? La célébration de la nourriture, dans Rabelais et Folengo, engage de plus larges enjeux: elle délimite une éthique, elle esquisse une poétique.

«Zucca mihi patria est»
(*Baldus*, XXV, 649).

1 «*Ars macaronica*»¹

L'épopée macaronique de Folengo, *Baldus*, finit en queue de poisson: partis à la conquête des enfers, les héros se laissent entraîner par un bouffon, qui, sur un pas de danse, les introduit dans une citrouille — et là s'achève le récit, comme s'il n'avait tendu qu'à cette burlesque conclusion. Désœuvré, le narrateur ne tarde pas à rejoindre ses personnages. Car la citrouille est la demeure par excellence des poètes, le lieu symbolique de l'art, l'espace creux et grotesque où, jusqu'à la fin des temps, les conteurs et menteurs, victimes complaisantes de leur vertigineuse vanité, paieront le prix de leurs impostures. Figure saisissante de la fiction qui, futilité suprême, se résorbe avec son auteur dans son propre vide.

Cette réduction de la geste héroïque à l'inconsistance de la lettre et de la sphère de la parole à celle de l'alimentaire était largement amorcée. Plus haut dans le dernier livre, tandis qu'ils cheminent de surprises en merveilles, *Baldus* et ses amis, en train de se raconter «les follies inventées par les Poètes»², entrent dans le

pays de Fantaisie: «Undique phantasmae volitant»³. C'est le monde des philosophes et des grammairiens, où voltigent, comme autant de chimères venteuses, les arguments dialectiques, les catégories captieuses et les sophismes de la scolastique — substances volatiles que les voyageurs tentent vainement d'attraper. Eux-mêmes, captivés par leurs fantasmes, gagnés par le vide ambiant, flottent dans l'apesanteur: leur séjour dans l'univers labile des formes et des idées les aura initiés à la folie douce des savants et des artistes. Ils n'ont plus dès lors qu'à emboîter le pas au bouffon qui les conduit au cœur de la déraison et de la loufoquerie, dans cet espace de jeu où les mots ne valent que leur pesant d'air — dans la citrouille.

Cette ultime occurrence de l'alimentaire ne surprend pas. Manger et boire, c'est l'un des centres de gravité du *Baldus*, l'alpha et l'oméga d'un texte qui, s'achevant sur l'emblème de la citrouille, avait commencé puis s'était déployé sous le signe de la bonne chère. Dès l'invocation initiale, la métaphore des Muses nourricières était prise au pied de la lettre et l'inspiration, associée aux plaisirs du ventre. Selon la formule burlesque, le poète, dans son appel aux nymphes grasses et pansues, ne revendique d'autre impulsion que la fumée des poêles et la saveur des ragoûts: des mets autant que des mots. Le lieu privilégié de l'écriture serait un plantureux pays de Cocagne, longuement décrit dans les vers liminaires, comme pour servir d'amorce ou de signe propitiatoire au déploiement du poème. Ainsi investi de sa dignité originaire, le thème, dès lors, jalonna le récit, que ce soit pour reprendre le fil de la prière aux Muses cuisinières ou pour détailler — dans les deux premiers livres surtout, afin d'entrer en appétit — le menu des repas que s'offrent les personnages.

Lorsqu'il s'agit de festoyer, Merlin Coccaie, l'auteur fictif, et ses héros se rejoignent dans le même goût pour les bons plats. Une fable sur l'origine du poète vient d'ailleurs confirmer la valeur archétypale, la fonction initiatique du plaisir alimentaire. Pour satisfaire à la requête des habitants de Cipada qui, à la ville rivale de Pietola, patrie de Virgile, voudraient opposer un génie supérieur, Apollon recommande: «Allez-vous en plustost aux souillons de cuisine, et trouvez les beaux et luisans Royaumes des Crespes et Beignets»⁴. Tandis que Virgile partage la liqueur des dieux, le poète macaronique vient du pays «où les habitans lient les vignes avec des saucisses et où les arbres partout portent pour leur fruit des tourtes et tartes»⁵, comme si quelque festin primitif devait servir de paradigme — ou de garantie — à l'abondance du

verbe. Le choix d'un nom pour ce narrateur imaginaire vient encore renforcer l'isotopie: Cocaie, c'est d'abord, par homonymie, le mantouan *cocai* (ou le macaronique *coconus*), bouchon, bondon⁶, mais ce pourrait être aussi, par attraction paronymique, le cuisinier (*coquus*) ou le ressortissant de *Cocagne*, sans compter que *cocochia*, dans la langue de Folengo, est synonyme de *zucca*, la citrouille. Les indices convergent: mythes originaires du poète et de son discours, valeurs latentes du pseudonyme, tout contribue à associer dégustation et création, plaisir de la mangeaille et plaisir de la parole.

La portée d'un procédé aussi ordinaire, comme signe de l'inversion burlesque, peut paraître mince. Le lieu commun, pourtant, échappe à l'insignifiance, ne serait-ce que par la cohésion du réseau sémantique élaboré par Folengo. Surtout, un subtil déplacement dans la structure du thème lui rend sa pertinence et son dynamisme: contrairement à l'usage reçu, les mets intéressent moins comme produits finis que saisis dans leur processus de fabrication. Autant que de consommation, il s'agit, dans le *Baldus*, de cuisine. Si l'abondance règne, si les festins regorgent, c'est que d'habiles cuisiniers ont transformé les substances brutes en plats artistement dosés. L'écart d'avec le modèle de *Cocagne* est significatif: les satisfactions gastronomiques, ici, se conquièrent, les nourritures ne dégagent leur saveur que traitées selon de complexes recettes. Les mets préférés sont aussi les plus apprêtés: ragoûts et rôtis mijotés, sauces et potages dextrement assaisonnés, et les pâtes, bien sûr, avec tout le métier, tout le zèle dont un Italien est capable. Les puissances latentes de la mangeaille se réalisent moins à table qu'autour des fourneaux, où de savants chimistes procèdent à leurs mélanges — et convertissent la nature en culture.

Le thème alimentaire et sa variante culinaire, indicateurs traditionnels du projet burlesque, réfléchissent en fait, comme métaphores en abîme, une dimension du texte bien plus importante et moins commune: le travail sur la langue. Ce qui se cuisine, se transforme et s'amalgame, ce sont aussi les divers ingrédients qui composent l'idiome très spécial de Folengo: le latin macaronique — un latin de cuisine qui mérite bien son nom, non seulement par ses inflexions grossières et parodiques, mais parce que, véritable pot-pourri, il procède du mélange de langues hétérogènes. Certes, dans le milieu des clercs et des moines de l'Italie septentrionale, traversée de fortes tensions linguistiques — relations conflictuelles du latin et du vulgaire, du toscan et des dialectes locaux — le

goût de l'expérimentation langagière et du canular philologique n'est pas rare. Bien avant *Baldus*, l'*ars macaronica* avait opposé au purisme de l'humanisme classique une langue bâtarde et composite, divertissement raffiné issu de cercles bilingues et destiné, comme tout détournement parodique, à un public de lettrés.⁷ Mais c'est Folengo qui, de ces manipulations verbales, tire les effets les plus étonnants.⁸ A partir de bases morphologiques, syntaxiques et lexicales latines, il opère une série de contaminations par des prélèvements dans d'autres systèmes linguistiques: toutes les licences du latin vulgaire, bien sûr, mais aussi, empruntés à l'usage contemporain, des tournures italiennes, des expressions dialectales, des manérismes professionnels, des locutions populaires... Sur des sèmes et des morphèmes familiers, librement adaptés et combinés, il crée une série inépuisable de néologismes et de barbarismes — mots hybrides, langue disparate, pêle-mêle de voix hétéroclites qui perturbent les conventions, défient les routines et engendrent un parler qui, pour être inédit, demeure cependant intelligible. Le plus frappant, dans ce tripotage macaronique, c'est qu'il s'invente en marchant et ne se laisse jamais immobiliser en un système fixe. Les ressources de la création lexicale, de la fantaisie grammaticale, le renouvellement des dosages et des métissages déterminent un idiome qui échappe aux contraintes d'un code stable: une langue qui n'en est pas une et, toujours en cours de production, ressemble plutôt à un acte de parole, immédiat, temporaire, spontané.

C'est là, dans cette cuisine des formes et ce brassage des mots que réside l'enjeu dominant de *Baldus* — et que se noue sa sympathie avec Rabelais. Encadrer et quadriller le poème par le thème alimentaire, c'est donc, par delà la farce et la provocation, faire signe vers l'essentiel, qui se joue au niveau de la langue. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'éteindre la truculence du propos gastronomique: l'appel aux nymphes de la casserole, l'évocation de parties gourmandes plaident pour les satisfactions sensuelles et s'inscrivent dans un programme carnavalesque. Leurs vertus euphorisantes et libératrices ne les empêchent pas, cependant, d'illustrer réflexivement le bricolage du poète sur les matières sonores et les formes du langage — activité concrète qui n'est pas moins voluptueuse que la confection ou la dégustation d'un ragoût. Si Folengo choisit d'interroger les affinités poétiques de la gourmandise et de la logophilie, s'il dresse de soi le portrait d'un écrivain cuisinier, pourquoi vouloir dissocier ce qu'il assimile et séparer, contre son gré, les opérations complexes, ambivalentes de la

langue? Le plaisir oral est aussi une affaire de parole, la bouche est aussi le laboratoire où se fabrique le discours: manger et parler entretiennent un rapport de solidarité, de similarité. Or cette analogie qui fonde la cohérence du grand œuvre macaronique, Rabelais, même s'il ne pousse pas l'aventure du signifiant aussi loin que Folengo, en exploitera à son tour les ressources. Et lui aussi, dans ses premiers récits, instituera la nourriture en thème originaire.

2 «Un renouvellement du temps de Saturne»⁹

Rabelais a lu Folengo: en témoignent trois mentions de «Merlin Coccaie»¹⁰ et surtout l'imitation, dans le *Quart Livre*, de deux épisodes de *Baldus*: les moutons de Panurge et la tempête¹¹. Le rapprochement de Panurge avec Cingar est possible, mais constitue une preuve moins sûre. Quelle que soit l'étendue des emprunts, les affinités des deux auteurs — dans l'inversion burlesque, dans le dispositif narratif, dans l'expérimentation générique et stylistique — sont évidentes; sous-estimées ou franchement ignorées par la plupart des commentateurs au profit de l'inter-texte classique et des sources «sérieuses» — revanche posthume de la science scolaire sur ses disciples émancipés —, elles mériteraient d'être réévaluées.

Au nombre de ces sympathies — et sans prétendre déceler une influence —, je retiendrai ici le traitement spécial des nourritures et des boissons comme thème d'ouverture.¹² Que les Pantagruélistes trouvent leur plaisir à parler en buvant et mangeant, que le processus alimentaire fournisse une série de métaphores à l'activité narrative, cela est si évident que je n'insisterai pas; à quelques nuances près¹³, les fondements idéologiques de ce paradigme ont été suffisamment éclairés par Bakhtine. Il vaut peut-être la peine de souligner, par contre, la fonction instauratrice du thème, du moins dans *Pantagruel* et *Gargantua*, auxquels se limite ici l'enquête. Tout se passe comme si la scène conviviale fournissait l'impulsion nécessaire au démarrage de l'histoire, au niveau des personnages et au lancement du récit, dans la perspective du narrateur. L'espace de la fiction s'ouvre dans l'euphorie d'un festin — après quoi les événements, proprement inaugurés, n'auront plus qu'à suivre leur cours.

La chronique pantagruélique débute, on le sait, par un mythe originaire — parodie de la *Genèse* et des généalogies historiques.

A la naissance de la lignée des géants, qui est aussi celle de l'humanité, au seuil du livre, c'est l'abondance et le trop-plein. «Au commencement du monde [...] la terre [...] fut [...] si très fertile en tous fruictz [...]» (*Pant.*, chap. 1). L'acte primitif, le geste fondateur qui crée la race et qui amorce l'histoire, c'est de manger à satiété: sorte de grande bouffe archétypale, qui confère au texte sa causalité, sa tonalité et détermine la physionomie des personnages. Si grande est la fertilité de la terre, dans ce paradis d'avant la chute, que le festin s'étend aux proportions de l'univers: «Le monde volontiers mangeoit [...]. Les hommes et femmes de celluy temps mangeoyent [...]» (*ibid.*).

Si la réplétion est à l'origine de la tribu, il est naturel que le protagoniste, par sympathie héréditaire, naisse lui aussi dans la profusion des mets: sortant du ventre de Badebec, Pantagruel est précédé de «neuf dromadaires chargés de jambons et langues de beuf fumées, sept chameaux chargés d'anguillettes [...]» (*Pant.*, chap. 2). Né sous le signe de la faim et de la soif, il ne prodiguera les nourritures salées que pour inciter les autres à boire et les désaltérer. Encore bébé, il ne tarde pas à révéler son prodigieux appétit. Fidèle à l'instinct du sang, il avale des animaux entiers et, comme ses ancêtres, grandit démesurément. Gueule béante, ventre affamé: tel surgit le prototype du héros rabelaisien. Pour accéder au bien-être des Pantagruélistes, l'épreuve d'initiation consiste en un acte de joyeuse dévoration.

La naissance et l'enfance de Gargantua se déploient, on le sait, selon un scénario plus ou moins homologue. Ici aussi, une séquence biographique s'amorce sur un épisode de festin. Un destin individuel s'ébauche tandis que la collectivité célèbre sa survie dans le retour printanier de la germination. Les énergies vitales, les forces du renouveau triomphent, manifestées par deux actes à peine distincts: procréer et manger. Il s'en faudra de peu, d'ailleurs, que l'enfant vienne au monde dans un flux de diarrhée, comme si la parturition était partie intégrante du cycle alimentaire et que régénérer le corps, rajeunir l'espèce soient une seule et même opération.¹⁴ Comme dans *Pantagruel*, mais sans remonter à l'aube des temps, le roman, et la vie, s'ouvrent dans une atmosphère de début du monde et la félicité de cet âge d'or, une fois de plus, trouve son expression privilégiée dans l'abondance de bonne chère: «Les tripes furent copieuses [...]» (*Garg.*, chap. 4). Ce geste inaugural, le bébé, bien sûr, se hâtera de l'imiter: son rapport au monde, son langage, son nom, tout ce qui, dans les premiers stades de la vie, façonne la personnalité, semble se jouer le

long du circuit digestif, quelque part entre les pulsions orales et les satisfactions anales.

Comme les deux enfants égyptiens qui, tenus loin du monde, y pénètrent en prononçant le mot *pain*¹⁵, les deux géants fondateurs entrent donc dans l'espace du roman par la médiation de la nourriture. Or ce dispositif va encore se répéter, dans chacun des récits, pour l'entrée en scène du comparse préféré. Frère Jan et, avec lui, toute la guerre picrocholine prennent origine dans un incident alimentaire. Le moine survient pour défendre le «service du vin» (*Garg.*, chap. 27) et rétablir le droit des gourmets contre les mal vivants qui transgressent les lois de la convivialité, dévastent la vigne et, au partage des fouaces et du raisin, «viande céleste» (*Garg.*, chap. 25), préfèrent la violence des armes.

Parallèlement, la première rencontre avec Panurge se déroule sous le signe impérieux de la faim: message si urgent qu'il mobilise d'abord la conversation et se répète en treize langues. Ce personnage, qui ne tardera pas à se compliquer et se nuancer, correspond, à son entrée, au type du vagabond altéré et boulimique: «Panurge [...] ayant tousjours le flacon soubz sa robbe et quelque morceau de jambon: car sans cela jamais ne alloit-il, disant que c'estoit son garde-corps» (*Pant.*, chap. 15). Le récit de ses aventures chez les Turcs, pour compléter ce premier portrait, ne présente d'ailleurs qu'une variation sur le même thème: mangeant-mangé, Panurge se représente à demi rôti, «mys en broche tout lardé comme un connil» (*Pant.*, chap. 14) et près de servir au festin des infidèles. Pour cet affamé et cet assoiffé, Pantagruel éprouve une sympathie instinctive et leur amitié se nouera, comme par hasard, autour d'une table plantureuse, leur lieu commun: «Lors commenda Pantagruel qu'on le menast en son logis et qu'on lui apportast force vivres. Ce que fut faict, et mangea très bien [...]» (*Pant.*, chap. 9).

On le voit: le geste alimentaire ne double pas seulement l'apparition de l'individu, il préside aussi à l'édification du lien social. De la satisfaction de l'instinct, on passe alors à un stade plus policé, mais la nourriture, désormais partagée, conserve sa fonction inaugurale: elle accompagne le sujet dans une étape majeure de son développement; elle commande son initiation à la vie collective. Le premier acte social de Pantagruel sera, précisément, de s'asseoir à une table de festin. Laissé à l'écart, enchaîné à son berceau, il dévorait, solitaire, des animaux tout crus; accueilli dans le cercle convivial, il apprend à satisfaire son appétit en compagnie; il découvre autrui et pénètre dans la société des

adultes en partageant avec eux un repas. Sur ce point aussi, *Gargantua* répète le même scénario: l'enfant se repaît copieusement, mais, dans un mouvement simultané d'ouverture, offre le vin à la ronde: «A haulte voix s'escrioit: 'A boyre! à boyre! à boyre!' comme invitant tout le monde à boyre, si bien qu'il fut ouy de tout le pays de Beusse et de Bibaroy» (*Garg.*, chap. 6). Dans la plénitude de cet âge d'or, l'assouvissement individuel et la réjouissance commune s'accordent. La propension originaire à la bouteille libère dans le sujet les penchants végétatifs et les inclinations sociales, il exprime à la fois — et pour la première fois — l'instinct de nature et l'avènement de la conscience collective. Du plaisir infantile et des satisfactions solitaires, Gargantua, on le sait, s'élèvera peu à peu à la reconnaissance de l'autre, aux bienfaits de l'éducation et du savoir-vivre, aux contraintes de la vie civile et de l'exercice du pouvoir. A chacune des étapes, dans cet apprentissage du monde, un banquet ou un coup de vin marque l'accès à une activité, à un milieu nouveaux. C'est le carrefour idéal des hommes réunis par le plaisir, le point central où la communauté s'organise; c'est surtout le lieu commun qui jalonne le récit et qui, à ses différents paliers, lui fournit l'articulation et lui communique l'impulsion propres à poursuivre le mouvement narratif.

La vertu civilisatrice de la nourriture et sa contribution à l'édification d'une société heureuse s'imposent à l'évidence dans chacune des deux séquences de guerre, contre les Dipsodes dans *Pantagruel*, contre Picrochole dans *Gargantua*.

Les agresseurs sont des brutes, ils ne savent pas vivre ni manger. A plusieurs reprises, Picrochole et ses hommes, après avoir refusé les fouaces et gâché la vendange, rejettent une invitation à partager la nourriture en signe de paix (*Garg.*, chap. 32, 34). La gourmandise, pour ces rustres, n'offre pas l'occasion d'un rapprochement, mais suscite l'hostilité et conduit au rapt; rompre les rapports de bon voisinage, déclencher la guerre et mépriser la bonne chère, c'est tout un. A son lieutenant qui s'inquiète de l'approvisionnement, l'usurpateur répond: «Nous n'aurons que trop mangeailles. Sommes-nous icy pour manger ou pour batailler?» (*Garg.*, chap. 32).

A l'inverse, les amis s'ingénient à atténuer et corriger la fureur des armes par le charme des banquets. Non qu'ils se dérobaient au combat; mais leur aménité, leur civilité, leur bonne nature les conduisent à fêter plus souvent que tuer. Une partie importante de la guerre picrocholine se déroule à la table de Grandgousier: à Ponocrates qui veut affronter sans tarder les ennemis, le souve-

rain répond: «‘Vrayement ce ne sera pas à ceste heure, car je veulx vous festoyer pour ce soir, et soyez les très bien venuz’. Ce dist, on apresta le soupper» (*Garg.*, chap. 37). Ils sacrifient d’abord au plaisir et se préparent à l’action en faisant bombance: c’est accumuler les énergies vitales et, déjà, réunir les conditions de la victoire.

Le dispositif, dans la guerre des Dipsodes, est comparable. Pour enseigne, la bande de Pantagruel a choisi «la main au pot et le verre au poing» (*Pant.*, chap. 32): vocation généreuse, car les champions associent volontiers les ennemis à leurs réjouissances. A peine ont-ils remporté un premier succès que Pantagruel «les fist rafraîchir et bien repaistre sur le rivaige joyeusement et boire d’autant le ventre contre terre, et leur prisonnier avecques eulx familièrement» (*Pant.*, chap. 25). Dès lors, les prouesses militaires alterneront avec piques-niques et libations; une stratégie est planifiée à l’aide de la bouteille, puis appliquée sur le terrain. A moins que les deux opérations ne soient simultanées: ainsi lorsqu’on abreuve les ennemis pour les duper (*Pant.*, chap. 28) ou quand les armées fraternisent dans un banquet pendant que les deux chefs se battent en combat singulier: «‘Nous ne faisons point la guerre. Donnez-nous à repaistre avecques vous, cependant que noz maistres s’entrebattent’. A quoy volontiers le roy et les géans consentirent, et les firent bancqueter avecques eulx» (*Pant.*, chap. 29). Cette structure à deux temps — armes et man-gailles — se trouve formalisée dans l’érection de deux trophées rigoureusement symétriques (*Pant.*, chap. 27): le premier à la mémoire de la bravoure militaire, le second, copie parodique, à la gloire d’un festin. Emblème épique et emblème gastronomique occupent le même espace textuel, revendiquent la même légitimité; les clichés de l’honneur chevaleresque entrent en dialogue avec le discours du ventre et la guerre, démystifiée par ce voisinage burlesque, y gagne des proportions humaines.

On reconnaît dans ce procédé le mécanisme de l’inversion carnavalesque selon Bakhtine: une puissance d’oppression, par la mutation des signes, est transférée dans la zone du «bas corporel» et le maléfice, ainsi, désamorcé. Mais si la nourriture fournit à Rabelais l’antidote le plus adéquat pour neutraliser la loi de la violence, elle fait plus que seulement rabaisser dans le registre du grotesque. Ambivalente, à la fois triviale et régénératrice, elle défend les droits naturels de l’appétit, mais, en tant qu’institution sociale et rite culturel, joue aussi un rôle civilisateur. La convivialité propose un modèle de vie communautaire, elle accorde le plai-

sir individuel et l'écoute d'autrui, elle fonde un art de vivre par lequel l'homme réalise pleinement l'ensemble de ses virtualités.

Montaigne le dira dans les dernières pages de son dernier essai: le bon usage de la nourriture témoigne de cette sagesse conquérante qui, sans exclusive, tire parti de toutes les ressources humaines; dans le rapport du sujet à soi, à la collectivité et aux biens du monde, il marque un degré d'épanouissement optimal, la reconnaissance simultanée de la loi du plaisir et de la nécessité d'un code, le point d'équilibre idéal entre la pulsion naturelle et la soumission à un ordre. Tel est peut-être le contexte idéologique où s'explique le dispositif observé ici: la nourriture est un thème inaugural en ce sens qu'elle prépare le héros à tirer le meilleur parti des choses et l'installe de plain-pied avec les hommes et les événements. Manger et boire, c'est faire symboliquement l'apprentissage du monde, c'est libérer un appétit, une force de désir, qui dynamisent toute la suite.¹⁶ Et si tel personnage, à tel moment stratégique, retourne à table, ce sera pour faire provision d'énergie et relancer le mouvement de sa conquête.

Plus tard, dans le *Quart Livre* (chap. 61-62), Rabelais célébrera l'ingéniosité de Messere Gaster, maître des arts et inventeur des techniques. Cette fable ne fait que formaliser une intuition active dès le début de l'œuvre, puisque l'estomac, d'entrée de jeu, nous est apparu comme une force originaire, l'agent fondateur et moteur par excellence, dans la mesure où, pour combler un manque primitif, il met en œuvre toutes les ressources du corps et de l'esprit, toutes les puissances de la nature et de la culture. Destiné à occuper, dans le récit, les seuils et les paliers, le thème, après avoir accompli sa fonction instauratrice, tend à s'estomper. A l'histoire et à ses personnages, il communique l'impulsion initiale, puis, normalement, passe à l'arrière-plan, pour les laisser suivre leur cours.

3 «Nos passetemps épïcénaires»¹⁷

Deux niveaux de fiction, on le sait, se superposent dans les récits: l'histoire des géants est introduite par une scène où narrateur et narrataire miment ensemble le rapport idéal de l'auteur et du lecteur. Dans chacun des prologues, un décor imaginaire est posé, pour la production et la réception du texte, un contrat de lecture est thématiqué, un ton est donné: programme liminaire et prise de contact entre partenaires de l'échange, après lesquels la narration même pourra commencer. Or à ce plan aussi, le thème

alimentaire joue un rôle inaugural. Au moment d'ouvrir le livre, le lecteur est invité à boire et manger; pour pénétrer dans l'univers de la fiction, le rite de passage est un simulacre de convivialité. Voilà ce que je voudrais vérifier à travers les cinq prologues, dépassant ici le corpus des deux premiers récits.

Une voix s'élève, dans chacun de ces discours, un *je*, qui interpelle son auditoire à la deuxième personne, comme s'il était présent. Tout est mis en œuvre pour imiter une situation de communication orale, un échange entre interlocuteurs bien vivants. Le récepteur, c'est vrai, ne prend pas la parole: le modèle serait plutôt le prologue théâtral ou la récitation publique — un monologue traversé d'apostrophes, pour établir un lien avec l'assistance et susciter sa participation. Quoi qu'il en soit, la feinte d'un face à face direct entre «moy qui parle» et «vous, mes bons disciples» (*Garg.*, Prol.) traverse comme une constante l'ensemble des prologues.

Dans trois d'entre eux (*Garg.*, *TL*, *CL*), puis çà et là dans le cours du récit (*Pant.*, chap. 1; *TL*, chap. 1), les destinataires sont désignés comme des «buveurs» et invités à trinquer avec le narrateur. Le lieu commun de l'échange littéraire se situerait donc autour d'une table, sous le signe de la bouteille: tel serait, selon ce scénario liminaire et récurrent, l'espace originaire du récit. Avec celui de *Gargantua*, le prologue du *Tiers Livre* pousse le plus loin la logique de cette position d'énonciation. Boire et raconter, pour le producteur, c'est tout un: «Icy beuvant je délibère, je discours, je résoulz et concluds. Après l'épilogue je riz, j'escriptz, je compose, je boy» (*TL*, Prol.). Réciproquement, écouter et picoler coïncident: «De luy [Diogène] vous veulx présentement une histoire narrer pour entrer en vin (beuvez doncques) et propous (escoutez doncques)» (*ibid.*).

Le paradigme convivial esquisse un programme qui est clair: il soustrait le livre au maléfice de la lecture solitaire et silencieuse, il refuse le contact anonyme et distant de l'écrit, encore aggravé par la diffusion imprimée et, pour conjurer cette dénaturation, ranime le vieux mythe (déjà actif dans l'*Odyssée*) de la narration comme «passe-temps épïcénnaire» (*TL*, Prol.), divertissement symposiaque. Le modèle idéal, pour la transmission de l'histoire, ce serait le genre des propos de table ou celui, voisin, des fables de la veillée, où le récit serait réellement le produit d'une récitation, un acte oral inscrit dans un milieu concret. Par toutes sortes d'effets sonores et d'appels intersubjectifs, par une expérimentation verbale foisonnante qu'il serait trop long d'analyser ici, les

prologues feignent la communication parlée. Comme il se doit dans un banquet, la langue est à la fête: elle bavarde en dégustant, elle se délie et se délecte dans l'exubérance des mots et des mets.

Le banquet libère le discours et il resserre aussi la fraternité des bons biberons; la *relation* qu'il opère est à double entente: narration et liaison. Figure d'une parfaite solidarité narrative, la situation conviviale réunit un cercle de compagnons qui sont d'accord sur l'essentiel: priorité du rire et du plaisir, refus des contraintes, fidélité aux amis. Du champ de son public, le narrateur fictif bannit d'emblée les parasites et les cafards (*TL*, Prol.). Ça n'est pas un hasard si les prologues invoquent régulièrement l'idéal du Pantagruélisme et, de cet art de vivre dans la gaieté et la confiance, fournissent les définitions les plus élaborées. Dans son autoportrait imaginaire, le narrateur, pour mieux se démarquer du rôle de l'écrivain, se présente comme l'ordonnateur d'un festin, «architriclin loyal» (*TL*, Prol.), qui trie ses hôtes sur le volet — compagnie de joyeux buveurs et «gens de bien» (*QL*, Prol.).

Pareille mise en scène de l'échange littéraire complète le modèle convivial par tout un réseau de métaphores qui, elles aussi, contribuent à verser le livre dans la sphère de l'alimentaire.

Les prologues de *Gargantua* et du *Tiers Livre* le répètent: écrire, boire et manger s'inscriraient dans le même ordre référentiel, dans le même registre spatio-temporel: «Ennius buvant escrivoit, escrivant beuvoit. Aeschylus [...] beuvoit composant, buvant composoit» (*TL*, Prol.). Cette contiguïté, le *je* fictif la revendique pour lui-même: «A la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne employay oncques plus, ny aultre temps que celluy qui estoit estably à prendre ma réfection corporelle, sçavoir est buvant et mangeant. Aussi est-ce la juste heure d'escire ces haultes matières» (*Garg.*, Prol.). Parmi les divers masques qu'il arbore au moment de se présenter au lecteur, celui-ci est tenace: poète éméché qui écrit (ou mieux, parle) son livre à une table de cabaret et, selon le *topos* horatien, travaille davantage à la senteur du vin qu'à la lueur de l'huile. Renouant, à la fin de *Pantagruel*, avec la même situation d'énonciation, il feint l'ivresse: «La teste me faict un peu de mal et sens bien que les registres de mon cerveau sont quelque peu brouillez de ceste purée de septembre» (*Pant.*, chap. 34). Dans cette représentation survivent probablement quelques vestiges du mythe de l'inspiration dionysiaque et de la théorie néo-platonicienne des fureurs — la référence au *Banquet* et à Bacchus, dès le début du prologue de *Gargantua*, n'est pas gratuite. Reste que la métaphore est complètement désacrali-

sée et que, traitée au pied de la lettre, elle contribue à une théorie matérielle et ludique de l'écriture; à l'enthousiasme divin, Rabelais préfère l'entrain des bons compagnons. Pour être moins sublime, la fiction n'en demeure pas moins une.

De l'écrivain mangeur, buveur ou amphitryon, l'isotopie, logiquement, s'étend au livre comme produit de consommation et à la lecture comme ingestion. Si le destinataire est invité à boire, ça n'est pas seulement pour se mettre en joie et agrémenter l'écoute — simple rapport de contiguïté —, mais parce que la boisson s'impose aussi comme métaphore de l'acte de lecture — rapport plus complexe de similarité, motivé par les sèmes communs de plaisir, fraternité, abondance, expansion... Le récit, quant à lui, est un flacon qui se débouche avec convoitise: «Crochetastes-vous oncques bouteilles?» (*Garg.*, Prol.). Le prologue du *Tiers Livre* élabore longuement la métaphore filée du livre comme tonneau et l'on sait à quel degré de subtilité le *Cinquième Livre* portera les variations symboliques sur la Dive Bouteille comme bréviaire de sagesse et de savoir.

Le dispositif burlesque à l'œuvre dans ces images — rabaisser la lecture et l'ensemble de l'opération littéraire dans la zone du matériel et du physiologique — commande à l'évidence le choix des références dans la sphère voisine des nourritures solides: «Beaulx livres de haulte gresse» (*Garg.*, Prol.), «gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret» (*Garg.*, chap. 1). Le prologue du *Cinquième Livre* tisse une métaphore qui, dans l'échelle du goût, gravite elle aussi assez bas: les «livres frians» sont autant de «febves», fèves en fleurs ou fèves en gousse, fèves qui s'écosent et qui s'«incorporent». Car lire l'histoire, c'est, ici comme ailleurs, la mâcher, l'avalier et en assimiler la substance «à l'aise du corps et au profit des reins» (*Garg.*, Prol.). La fameuse comparaison de l'«os médulaire» (*ibid.*) complète l'assimilation du livre à une matière grasse et, surtout, par la ressemblance cocasse du lecteur avec un chien gourmet, par la truculente série des verbes qu'elle déclenche (entamer, briser, sucer, fleurir, sentir...), offre de la lecture comme excitation sensorielle et jouissance alimentaire la représentation la plus significative. Plus que l'objet de la dégustation, c'est en effet le procès qui retient l'attention: préhension par le toucher, par l'odorat et le goût, manducation, digestion. Contrairement à Folengo, Rabelais néglige le stade de la cuisson pour détailler la phase d'ingestion et d'absorption. Il rejoint par là un ancien lieu commun de la rhétorique latine: la lecture en tant qu'*imitatio* et préparation à l'écriture est un travail

d'innutrition et de digestion destiné à alimenter l'œuvre nouvelle.¹⁸ La lecture à haute voix qui, dans les monastères puis les collèges, accompagnait les repas a sans doute contribué à raviver la métaphore: la mémoire s'imprégnait de séquences textuelles pendant que le corps assimilait la nourriture: matières livresques et matières nutritives, ingérées, digérées de concert se rejoignaient dans le même imaginaire physiologique. L'association, commune, aurait pu être banale; intégrée à l'ensemble de l'isotopie alimentaire, ranimée par la sensualité des images ambiantes, elle acquiert une énergie qu'elle n'avait sans doute jamais eue.

L'inscription, dans un récit, du cadre idéal de sa production et de sa réception est fréquente dans la littérature classique: en témoigne par exemple la vogue du *Décameron*, imité par quantité de recueils de nouvelles qui, eux aussi, se construisent sur un simulacre de récitation orale. Parmi les variantes de ce dispositif, le choix de la situation conviviale est chargé de sens. L'importance que lui attache Rabelais est clairement marquée par deux références en position stratégique. Dès le début du prologue de *Gargantua*, le texte se place sous l'autorité du *Banquet* de Platon: c'est faire appel, d'emblée, au prototype du genre symposiaque, au modèle par excellence de l'échange narratif arrosé de libations. Le discours, qui s'ouvre en citant les paroles d'Alcibiade, manifeste sa fidélité, ou sa dette, aux convives inspirés de Platon. Le prologue du *Tiers Livre* apporte un indice complémentaire: le premier renvoi explicite à un texte classique y est réservé aux *Symposiaca* de Plutarque — autre source majeure dans l'édification du genre et, de la part de Rabelais, autre signe de solidarité avec la tradition des banquets antiques.

Mais le canon classique, s'il est discrètement profilé, se trouve largement recouvert par l'évocation de la place publique, de la scène de cabaret, de la kermesse populaire. Ce qui ne veut pas dire que la référence soit moins littéraire. Car le climat de fête où les prologues invitent le lecteur à pénétrer ressemble avant tout au monde de l'histoire qu'ils introduisent. Entre les deux plans de la fiction, entre les partenaires de l'échange narratif et les personnages du récit, les sympathies sont multiples. Plus que personne, les géants et leurs amis aiment boire et bavarder ensemble, s'asseoir à table pour se raconter des farces. La compagnie des «bien yvres» (*Garg.*, chap. 5), par exemple, avec la gaieté et la volubilité que lui inspire la bouteille, semble relayer les acteurs du prologue, dont elle illustre et réalise le programme. Pareil effet de miroir intervient encore au festin de Grandgousier (*Garg.*, chap. 37-41): la

prodigieuse loquacité de Frère Jan, le jet continu de contes et de blagues parmi la profusion des plats paraissent renvoyer au prologue l'image amplifiée de son dessein. Si le récit se charge ainsi de reproduire et concrétiser les circonstances d'énonciation dont il serait issu, le projet inaugural, de son côté, déborde les premières pages et, par des apostrophes aux lecteurs-buveurs, par la truculence des interpellations, se perpétue au cœur de l'histoire. Les deux degrés de la fiction s'enchaînent, maître Alcofribas pénètre dans le cercle des géants, le racontant et le raconté se retrouvent dans la même tonalité, dans le même domaine référentiel — manière de se retourner, en chemin, vers le point de départ et de rappeler que tout avait commencé dans l'émergence d'une parole conviviale.

4 «A l'aise du corps et au profit des reins»¹⁹

Le risque serait bien sûr de surinterpréter le rôle inaugural du thème alimentaire et de sous-estimer la signification probable qu'y attachaient Folengo et Rabelais. Ouvrir un récit ou une séquence sur la célébration de la bonne chère, c'est d'abord, simplement, signaler une intention burlesque et assigner ainsi à la lecture un horizon d'attente facile à identifier. Nourriture et boisson s'inscrivent dans des registres générique et stylistique traditionnellement vulgaires; les associer à l'invocation des Muses ou à la topique de l'épopée (Folengo), à une préface théorique ou à la généalogie des géants (Rabelais), c'est déclasser le haut par le bas et bousculer la hiérarchie des valeurs; en ravalant le sublime au niveau des contraintes matérielles, le texte provoque le choc incongru de deux ordres conventionnellement séparés et brouille le rapport usuel forme-contenu. Lorsque, dans un passage déjà signalé, Panurge oppose, au trophée militaire de Pantagruel, un monument symétrique pour célébrer la mangeaille, les deux termes du système burlesque — l'épique et le trivial — se font face *in praesentia*. Même si la dissonance, souvent, n'est perçue que par la mémoire intertextuelle, il est évident que ce mécanisme détermine, systématiquement chez Folengo²⁰, sporadiquement chez Rabelais, le fonctionnement du discours — et que la nourriture lui fournit un ressort privilégié.

Limitée à cette fonction, elle ne serait pourtant qu'un simple repoussoir, subordonné à un dessein parodique. Or elle doit son pouvoir de séduction, du moins chez nos auteurs, à son ambivalence.²¹ Dans son fonctionnement ordinaire, le burlesque ne con-

teste pas sérieusement la distribution reçue du haut et du bas; les déplacements qu'il opère s'effectuent à l'intérieur de l'échelle des valeurs traditionnelles: le ventre reste trivial, sa force en dérive. Dans Folengo et Rabelais, la situation est plus complexe, plus nuancée. Si le thème alimentaire perturbe le système générique, c'est qu'il échappe au dualisme figé et antinomique du matériel contre le spirituel, du vulgaire contre le sublime. Il fait plus que bouleverser négativement le canon classique ou exhiber seulement, par provocation, le non-dit de l'orthodoxie officielle. Il remplace la structure antithétique habituelle par un ordre axiologique et littéraire intégré, un mode discursif qui, au delà de sa visée critique, trace un programme qui absorbe les oppositions. Sans renier le bas ni atténuer la puissance du plaisir sensoriel, il y découvre des dimensions imprévues, traditionnellement réservées à des thèmes plus abstraits. A la disjonction statique et verticale des pôles adverses, il substitue un système unitaire et dynamique. Ce qui se joue dans les morceaux d'ouverture étudiés ici, c'est donc, par delà le projet burlesque, l'énoncé d'une vision plus embrassante, plus généreuse, la recherche d'une sagesse totalisante où se rejoignent le haut et le bas. Là réside peut-être la source de la sérénité et du bien-être communicatifs que génèrent nos deux auteurs. Je voudrais, pour finir, m'en expliquer à partir de deux exemples.

La cuisine et les Muses aux mains grasses de Folengo ne sont pas si vulgaires ni provocantes qu'il paraît d'abord. Un chevalier et sa princesse qui descendent dans une chaumière et mettent la main à la pâte²² déchoient peut-être, mais leur collation rustique a les charmes de l'idylle et vaut tous les festins: la hiérarchie habituelle, déjà, fait défaut. Parmi les compagnons de Baldus, le rôle de cuisinier est tenu par un admirable bouffon, Bocalo, farceur et prestidigitateur qui, par sa liberté, sa versatilité et sa fantaisie, transcende également les catégories du haut et du bas; il échappe aux censures officielles, à la morale des bien-pensants, et, ventripotent cocasse, amuse davantage qu'il ne scandalise. Il est comme la langue macaronique, elle aussi faisandée et loufoque, mais si pittoresque et si drôle, dans l'invention de son jargon, et à ce point affranchie des systèmes, qu'elle communique un sentiment puissant de libération.

C'est dans cette même tonalité ludique et joyeuse qu'il faut lire l'épisode final de la citrouille.²³ Une descente aux enfers saturée de réminiscences virgiliennes et dantesques, traversée de paradigmes héroïques, s'achève dans la folie douce et l'absolue vanité

des personnages, du narrateur et de son récit: la discordance peut paraître polémique. En fait, l'allégement symbolique des héros, leur adhésion progressive à la bizarrerie et la gratuité d'une fiction qui s'assume comme pure fantaisie, tout cela — et la virtuosité des cuisiniers avec — échappe aux normes morales ou rationnelles pour déplacer le centre de gravité vers d'autres valeurs, celles du carnaval ou celles de la liberté spirituelle, deux expressions complémentaires du monde renversé. Les formes de la satire et de la parodie auraient pu l'emporter; le ventre n'était alors qu'une machine de guerre ou un banal instrument de dérision. A l'inverse, il libère une voix radicalement autre qui, en une langue elle-même extravagante, déclare la vacance des lois et la suspension de la logique. L'entrée dans la citrouille parachève le mouvement fantasque de l'histoire, gagnée par l'esprit d'enfance et la joie du divertissement. Le latin macaronique, dès lors, n'est plus l'ombre honteuse ou moqueuse de la norme classique; c'est le signe de cette liberté conquise de plein droit sur la règle. Parallèlement, la cuisine n'est ni dégoûtante ni subversive; elle figure la disponibilité de personnages affranchis des interdits et curieux du monde dans toute son extension. Quand les mots et les mets sont ainsi à la fête, les paradigmes habituels — norme morale, classement esthétique — apparaissent mesquins. Car autre chose, d'une autre envergure, est ici en jeu.

A la topique de l'enfer, Folengo superpose la fable du plaisir. Dans les pages d'ouverture de *Pantagruel*, où se met en marche la geste gigantesque, Rabelais réalise une conversion du même ordre. Lui aussi récrit, dans la tonalité qui est la sienne, un texte vénérable: les premiers chapitres de la Genèse, prototype de tous les débuts, ponctué, on l'a vu, d'avatars alimentaires. Et c'est sur ce thème, justement, que s'opère le renversement. Dans le récit de la Bible, plusieurs interdits frappent la nourriture, à commencer par l'arbre de la connaissance: «le jour où tu en mangeras, tu mourras certainement» (*Gen.*, 2,17)²⁴. Exclue du paradis pour avoir goûté le fruit défendu, les hommes sont voués à cultiver désormais la terre à la sueur de leur front (*Gen.*, 3,17-19). La punition de Caïn, à peine plus tard, répète la même malédiction: «si tu cultives le sol, il ne te donnera plus son produit» (*Gen.*, 4,12). Terre maudite et ingrate, frappée par le péché puis par la condamnation divine, bientôt noyée par le déluge; survivront les habitants de l'arche, qui ont fait provision de vivres (*Gen.*, 6,21).

Que la nourriture accompagne les premiers gestes de l'humanité, Rabelais s'en accommode volontiers; qu'elle soit l'occasion

de la faute et du châtement, il l'exclut. «Peu après que Abel fust occis par son frère Caïn, la terre embue du sang du juste fut certaine année si très fertile en tous fruitz...» (*Pant.*, chap. 1). Le meurtre ne connaît pas ici de sanction: le mal s'inverse en bien, le sang fertilise la terre et produit quantité de nèfles «belles à l'oeil et délicieuses au goust» (*ibid.*). L'excès de gourmandise — première faute, mais si naturelle qu'elle n'en est pas une — n'entraîne pas davantage de répression; les corps saturés, c'est vrai, enflent démesurément, mais la croissance est bénéfique, elle dilate les organes vitaux et engendre la race des géants. Ce qui, dans la Bible, est un premier pas vers la mort (*Gen.*, 3,22-24) amorce ici la conquête de la vie. Et là où, dans la morale chrétienne, les corps honteux se cachent (*Gen.*, 3,10), des corps grotesques, ici, s'exhibent dans une joyeuse impudeur. Le déluge, enfin, sera neutralisé et remplacé par une immense sécheresse — avec cette différence que les altérés n'en aspirent que davantage à étancher leur soif.

Pareille transformation dépasse, et de loin, le jeu parodique ou le canular burlesque. Dans le langage du mythe que libère la fiction, elle formule les conditions d'un monde meilleur — un monde sans autre loi que celle du plaisir. Car le mal ici n'existe pas, ni la conscience du péché, ni la perte du paradis; la faute est gommée. A la version morale et culpabilisante des origines, Rabelais substitue la fable d'une humanité jouisseuse mais innocente, identifiée à la nature et occupée à la seule satisfaction du désir. C'est le premier âge, où les pulsions, ni bonnes ni mauvaises, existent de leur plein droit; l'appétit est énorme, et rien ne le réprime.

Or ce paradis est un pays de Cocagne. Pour récrire sa propre version, plus heureuse, d'une création ratée, pour exprimer cet idéal de la vie pleine, Rabelais a choisi le thème privilégié des nourritures. Telle est bien, dans les morceaux d'ouverture que nous avons étudiés, la signification du geste alimentaire. Si tout commence par un festin, c'est que l'homme à table réalise ses plus hautes puissances — expansion voluptueuse du goût et de la parole, provision d'énergies pour s'emparer de l'avenir. Mais l'enjeu est aussi littéraire: le texte qui gravite autour du ventre, loin de se spécialiser en quelque genre vulgaire et dérivé, tire parti de toutes les ressources de l'écriture: le haut et le bas, le sérieux et le comique, et leur aptitude à se convertir l'un dans l'autre.

Michel JEANNERET.

NOTES

¹ Folengo, à propos du latin macaronique de son *Baldus*: «Ars ista poëtica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivata, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginaturn, grossum, rude et rusticum» (*Merlini Cocaii Apologetica in sui escusationem*, cité in Merlin Cocai, *Le Maccheronee*, ed. A. Luzio, Bari, 1911, 2 vol.; t. 2, p. 284). Sur les rapports de Folengo et Rabelais, voir plus bas note 11.

² On peut lire le *Baldus* dans la magnifique traduction française de 1606, *Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais*; nouvelle éd. par G. Brunet et P.L. Jacob, Paris, 1859; p. 443.

³ *Baldus*, XXV, 479.

⁴ *Baldus*, XXII, 82-83; *Histoire macaronique* [...], p. 373.

⁵ *Ibid.*, p. 374.

⁶ Voir C. Cordié, «Ancora Cocaio» in *Lingua nostra*, 25 (1964), pp. 57-58.

⁷ Sur la tradition macaronique, voir O. Delepierre, *Macaroneana* [...], Brighton, 1852.

⁸ Sur le macaronique de Folengo, voir, outre les travaux de G. Billanovich, E. Bonora, *Le Maccheronee di Teofilo Folengo*, Venezia, 1956, et les études de C. Segre, E. Paratore et L. Goggi Carotti, dans *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo, Atti del Convegno di Mantova, 15-17 Ottobre 1977*, Milan, Feltrinelli, 1979.

⁹ «[...] et belles tables rondes, garnies de force vivres, dressées par les rues. Ce feut un renouvellement du temps de Saturne, tant y fut faicte lors grande chère» (*Pant.*, chap. 31). Le temps de Saturne, c'est l'âge d'or. Les citations de Rabelais suivent le texte de la Pléiade.

¹⁰ *Pant.*, chap. 1 et 7; *Tiers Livre*, chap. 11.

¹¹ Ces parallèles ont été souvent signalés et étudiés. Voir la bonne mise au point de M. Tetel, «Rabelais and Folengo», in *Comparative Literature*, 15 (1963), pp. 357-64. Le titre de la première traduction française de *Baldus* (voir note 2) présente Folengo comme le «prototype de Rabelais».

¹² Par gain de simplification, j'assimilerai souvent, dans cet article, le boire et le manger, sans tenir compte des valeurs symboliques propres au vin, qui excèdent la portée du thème alimentaire.

¹³ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970. On peut reprocher à Bakhtine de négliger par exemple, dans le traitement du thème alimentaire, le modèle de la Cène, les valeurs symboliques du vin dans la tradition platonicienne et les différences, pourtant sensibles, entre les quatre récits (voir mon «Ambivalence, antithèse et ambiguïté dans Rabelais», à paraître dans *Littérature*).

¹⁴ C'est précisément ce qu'explique Panurge dans l'Eloge des dettes: le corps «prestant, doibvant, empruntant est si bon que, ceste alimentation parachevée, il pense desjà prester à ceulx qui ne sont encore néz et par prest se perpétuer s'il peult et multiplier en images à soy semblables: ce sont enfans. A ceste fin chascun membre du plus précieux de son nourrissement décide et roigne une portion, et la renvoye en bas: nature y a praeparé vases et réceptacles opportuns, par lesquelz descendent ès genitoires en longs ambages et flexuositéz, reçoit forme compétente et trouve lieux idoines tant en l'homme comme en la femme, pour conserver et perpétuer le genre humain» (*Tiers Livre*, chap. 4).

¹⁵ L'anecdote, tirée d'Hérodote et citée dans le débat sur la langue originaire, est à la Renaissance un lieu commun; elle est rapportée par Rabelais dans le *Tiers Livre*, chap. 19.

¹⁶ Dans le même sens, le *Cinquième Livre* rappelle l'étymologie traditionnelle de vin: «Vos Académiques [...] disent en Grec [οἶνος] estre comme [vis, force, puissance] pour ce qu'il emplist l'âme de toute vérité, tout savoir et toute philosophie» (chap. 45).

¹⁷ *Tiers Livre*, Prol.

¹⁸ Voir par exemple Quintilien, *Inst. or.*, 10, 1, 19; Macrobe, *Saturnalia* I, Praef. 7. Métaphore reprise par Du Bellay, *Défense et Illustration* [...], I, 7.

¹⁹ *Garg.*, Prol.

²⁰ Les deux derniers vers de *Baldus*, parodie de Virgile, *Bucoliques*, 2, 58-59, dressent un bilan adéquat: «He heu, quid volui, misero mihi, perditus Austrum / Floribus et liquidis immisi fontibus apros» (XXV, 657-58) («Ha! miserable que je suis, j'ay amené le vent de Midy et d'Auster sur de belles fleurs; et par mes porcs sales et villains, j'ay souillé les belles et claires fontaines»).

²¹ Notion développée par M. Bakhtine, *op. cit. supra*, note 13.

²² *Baldus*, II.

²³ Je rejoins ici la belle lecture de G. Barberi Squarotti, «L'Inferno del Baldus», in *Cultura letteraria* [...], *op. cit.*, pp. 153-85.

²⁴ Trad. de l'Ecole de Jérusalem.

M. J.