
L'abondance alimentaire et l'inconsistance de la fiction chez Rabelais et Folengo

Maria Proshina



Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition électronique

URL : <http://studifrancesi.revues.org/292>

DOI : 10.4000/studifrancesi.292

ISSN : 2421-5856

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2015

Pagination : 81-93

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Maria Proshina, « L'abondance alimentaire et l'inconsistance de la fiction chez Rabelais et Folengo », *Studi Francesi* [En ligne], 175 (LIX | I) | 2015, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 04 octobre 2016.

URL : <http://studifrancesi.revues.org/292> ; DOI : 10.4000/studifrancesi.292

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Rosenberg & Sellier

L'abondance alimentaire et l'inconsistance de la fiction chez Rabelais et Folengo

Abstract

This article takes the form of a comparative study of Rabelais and Folengo and places the emphasis on the fundamental importance of food in the narrative strategies of both authors, who link this topic to the very act of writing. Metaphorically speaking, the theme of food reproduces literary activity in general – the writing of the text, the reading of the text, and the actual text itself – conferring a concrete dimension to literary exchange. Furthermore, it is important to notice on the one hand the ambivalent lexicon of food acts as an impetus for textual plenitude; on the other hand, it evokes an obsessive fear of emptiness and gratuity in literary creation in the works of both Rabelais and Folengo. Far from trying to ascertain that Folengo serves as a model for Rabelais, this research will analyse the similarities on the topic of food in the work of both authors.

L'objet sera ici de faire une étude comparative de Rabelais et de Folengo afin de mettre en exergue l'importance fondamentale du thème alimentaire dans la stratégie narrative des deux auteurs, qui y associent l'acte même de l'écriture. Tout en affectant la figure du narrateur et sa relation aux lecteurs, l'isotopie alimentaire détermine un réseau d'images qui s'applique à la réception des œuvres. De cette façon, le thème alimentaire reproduit métaphoriquement l'ensemble de l'activité littéraire, à savoir l'écriture, la lecture du texte et le texte lui-même, en plaçant l'échange littéraire dans le domaine du concret. Par ailleurs, nous insisterons sur l'ambivalence du registre alimentaire, car s'il met l'accent sur la plénitude textuelle, il peut également évoquer la hantise du vide et la gratuité de la création littéraire, dans les œuvres de Rabelais et Folengo.

Avant d'analyser les similitudes dans le traitement du thème alimentaire, nous voudrions aborder la question de l'influence de l'œuvre de Folengo, en particulier de *Baldus*, sur Rabelais. Les deux premières éditions, la «Paganini» de 1517 et la «Toscolana» de 1521, sont antérieures à la publication du *Gargantua* et du *Pantagruel*. Le débat sur l'influence de Folengo sur Rabelais remonte à la traduction anonyme de *Baldus*, intitulée *Histoire macaronique de merlin Coccaie, prototype de Rabelais*, parue en 1606¹. Tandis que les critiques italiens soulignent les analogies entre les œuvres de ces deux écrivains², les critiques français, tels que Lazare Sainéan et Abel Lefranc,

(1) Voir l'article de C. PRIMOT concernant l'influence de l'œuvre de Rabelais sur cette traduction (*La présence de Rabelais dans l'"Histoire macaronique" de merlin Coccaie*, in «RER», L, Genève, Droz, 2010, pp. 67-94).

(2) A. LUZIO, *Le note marginali della "Toscolana". Imitazioni folenghiani del Rabelais*, in «Studi Folenghiani», Firenze, Sansoni, 1899, pp. 11-52; E. MOSELE, *Rabelais e Folengo fra tradizione popolare e cultura umanistica. Due scritture a confronto*, in

«Studi di letteratura francese», XIX, 1992, pp. 331-348; R. SCALAMENDRE, *Rabelais e le "Maccheronnie" di Teofilo Folengo*, in *Rabelais e Folengo e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Roma, Edizioni di Storia e Letterature, 1988, pp. 53-124; G. FERRONI, *Le pecore e la tempesta: qualche appunto su Folengo e Rabelais*, in «RER», XXXVII, 1999, pp. 51-59; M. FAINI, *Vite parallele: François Rabelais e Teofilo Folengo nella cultura del Cinquecento*, in *Annali Queriniani*, II, 2001, pp. 121-166; voir

minimisent toute influence de Folengo sur Rabelais³. Loin de vouloir affirmer que Folengo représente un modèle pour Rabelais, nous souhaiterions analyser les affinités relatives au thème alimentaire dans leurs œuvres.

Rabelais a très probablement lu *Baldus*, car il mentionne Fracassus, un des compagnons du héros folenguien, parmi les ancêtres de Pantagruel. Il mentionne également l'auteur sous son pseudonyme de Merlin Coccaie⁴. Par ailleurs, à deux reprises, Rabelais lui attribue l'ouvrage intitulé *De patria diabolorum*. La première allégation figure dans la liste des ouvrages de la bibliothèque de Saint-Victor⁵, et la deuxième dans le *Tiers livre*, lors de l'épisode de la divination par les dés⁶. Il s'agit d'un titre imaginaire. Il peut cependant renvoyer à *Baldus*, car le dernier chant est entièrement consacré à la narration de la descente aux Enfers de Baldus et de ses compagnons. En outre, dans les pièces liminaires de l'édition parue en 1517 de *Baldus*, Folengo évoque Merlin Coccaie comme auteur de «quinque libros de diabolorum patria»⁷. Dans l'édition de 1521, le texte change en «de stanciis diabolorum»⁸. Or, à la fin du *Pantagruel*, le narrateur promet au lecteur de raconter dans les livres à venir «comment il [Pantagruel] combatit contre les diables, et fist brusler cinq chambres d'enfer»⁹. La référence aux «chambres d'enfer» renvoie probablement à *stanciis diabolorum* (le terme *stancia* fait penser à *stanza* «pièce, chambre» en italien) et le nombre *cinq* aux *quinque libros*.

D'ailleurs, les pièces liminaires de la «Toscolana» ont d'autres ressemblances avec l'œuvre rabelaisienne, et notamment avec la découverte de la généalogie de *Gargantua*. Cette dernière est trouvée dans «un grand tombeau de bronze long sans mesure» sur lequel est représenté un «goubelet» et où est écrit «*Hic bibitur*». À l'intérieur se trouvent «neuf flacons» ainsi qu'«un gros, gras grand, gris, joly, petit, moisy, livret»¹⁰. Le motif du vin accompagne ainsi la découverte de la généalogie. Il est également associé à celle des livres de Merlin Coccaie. Dans les *Laudes Merlini* de Folengo, l'herboriste Aquarius Lodola trouve dans une île les tombeaux de Baldus et de ses compagnons. Le narrateur y souligne comme Rabelais la grandeur des tombeaux:

Uterius procedentes ecce (mirabile dictu) marmoricias undecim adnumeravimus sepulchras, quarum granditudinem non meum est calamo distorchiare¹¹.

La description des tombeaux de Cingar et de Bocalus est particulièrement intéressante pour nous. Celui de Cingar est tout enveloppé par des vignes:

[...] apud quem pulcherrimum saxum, totum vignarum maderis circumtorchiatum¹².

Quant au deuxième compagnon de Baldus, ses restes reposent dans une urne, dont l'épithète est écrite avec du vin:

aussi R. COOPER, *Les lectures italiennes de Rabelais: une mise au point*, in *Le Tiers livre: actes du colloque international de Rome (5 mars 1996)*, publié par F. GIACONE, Genève, Droz, 1999, pp. 25-49.

(3) L. SAINÉAN, *Sources modernes de Rabelais*, in «*RER*», X, 1912, pp. 384-410; A. LEFRANC, *Les Navigations de Pantagruel. Études sur la géographie rabelaisienne*, Paris, Henri Leclerc, 1905, pp. 309-312.

(4) *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, éd. M. HUCHON, Paris, Gallimard, 1994, p. 220. Nous ferons

toujours référence à cette édition.

(5) *Pantagruel*, 7, p. 241.

(6) *Tiers livre*, 11, p. 383.

(7) C.F. GOFFIS, *Teofilo Folengo*, n. 1, Torino, Vincenzo Bona, 1935, p. 23.

(8) *Le Maccheronee*, II, éd. A. LUZIO, Bari, Laterza e Figli, 1928, p. 280.

(9) *Pantagruel*, 34, p. 336.

(10) *Gargantua*, 1, p. 10.

(11) *Le Maccheronee*, II, 1928, p. 277.

(12) *Ibid.*, p. 278.

In aliam quoque bandam in urna vel potius in maximo botazzo prosam istam vidimus inscriptam vino, ut ab odoratu pensari poterat¹³.

D'autre part, l'urne ressemble à un tonneau, car elle est fermée par un *cocai*, qui signifie «bondon» en dialecte mantouan¹⁴. Ce terme renvoie également à Merlin Cocaie, le narrateur – personnage de *Baldus*. En effet, à côté des tombeaux, Aquarius Laudola et ses compagnons de voyage découvrent le trésor de Merlin, ses livres parmi lesquels *De gestis e facendis Baldi*. Ses ouvrages sont décrits comme «libros, librettos, libricolos, librazzos et mille alios scartafacios»¹⁵. Le jeu phonique de cette énumération, fondé sur la répétition de la racine *libr-* de la terminaison *-os* fait penser à celle de Rabelais, centrée sur *gris*, les trois premiers termes commençant par *gr*, les trois derniers se terminant par *i*. De plus, les deux auteurs appliquent le même procédé comique, consistant dans le contraste entre la grandeur et la petitesse des manuscrits trouvés. Nous nous apercevons ainsi qu'il existe des analogies dans la narration de la découverte de *Baldus* chez Folengo et celle de la généalogie gargantuine chez Rabelais. *Laudes Merlini* est antérieur à la publication du *Gargantua*. Cela nous laisse penser que le texte folenguien a pu exercer une certaine influence sur notre auteur.

En revanche, par les rapprochements que nous allons traiter à présent, nous serons loin de vouloir démontrer la dette de Rabelais envers Folengo. Il s'agit plutôt de signaler des points communs dans le traitement du thème alimentaire qui a un rôle prépondérant dans leurs œuvres, et qui les distinguent de leurs contemporains. La matière verbale et la matière alimentaire sont étroitement entrelacées chez les deux auteurs. L'acte d'écrire et l'inspiration sont constamment transférés dans le domaine matériel. Ainsi, dans l'ouverture de *Baldus*, le narrateur qualifie son style comme «ars macaronæ», et invoque les Muses grasses pour chanter les exploits de Baldus:

Phantasia mihi plus quam fantastica venit
Historiam Baldi grassis cantare Camoenis¹⁶.

Dans la *Merlini Cocaii Apologetica in sui excusationem*, Folengo donne la définition suivante de l'art macaronique:

Ars ista poetica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivat, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginatam, grossum, rude et rusticanum¹⁷.

Le rapprochement de l'écriture avec la nourriture est donc explicite. Les Muses sont également représentées comme nourricières, car elles donnent à manger des macarons au poète:

Pancificae tantum Musae doctaeque sorelle [...] imboccare suum veniant macarone poetam¹⁸.

Si les Muses sont qualifiées de «pancificae», le poète l'est aussi¹⁹. De cette façon,

(13) *Ibid.*, p. 279.

(14) M. JEANNERET, *Ma patrie est une citrouille*, in «Études de Lettres», n. 2, 1984, p. 27.

(15) *Le Maccheronee*, II, 1928, p. 280.

(16) *Baldus*, éd. M. CHIESA, Torino, UTET, 1997, I, vv. 1-2, p. 66. Une fantaisie plus-que-fantastique m'est venue de chanter avec mes grasses Camènes l'histoire de Balde (*Baldus*, éd. Y. HERSANT, vol. I, N. Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 1).

Nous nous sommes référés à l'édition de M. Chiesa pour les citations du texte original et à celle de Y. Hersant pour les traductions en français.

(17) *Le Maccheronee*, II, 1928, p. 284.

(18) *Baldus*, I, I, vv. 13-15, p. 68. «Que donc les pansifiques Muses, les doctes sœurs [...] viennent abecquer leur poète de macaronis» (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 1).

(19) *Ibid.*, v. 63, p. 74.

le souffle créateur insufflé par les Muses est identifié aux macarons, et l'inspiration est ramenée au plan alimentaire.

Non seulement à l'ouverture, mais tout au long de l'œuvre, au début et à la fin des chants, l'invocation des Muses et l'acte d'écrire sont associés à la nourriture ou au vin. Par exemple, Folengo souligne la contiguïté du repas et de la narration du cinquième chant. De plus, l'inspiration que donne la muse Gosa est comparée aux soupes qu'elle a préparées pour le narrateur et la lecture par les narrataires à l'action de lécher les plats:

Sat fladonorum mihi praestitit illa suorum
 Satque menestrarum smaltivit panza suarum.
 Venimus ad finem mangiaminis, omnia pleno
 Ventre governantur, vos ergo lecate scudellas²⁰.

Au début du chant suivant, la muse est également représentée comme experte en préparation des tripes milanaises: «Gosa, Milanesas peritissima condere trippas»²¹. À la fin du même chant, c'est toujours elle qui prépare un goûter et une soupe pour le poète et la muse Comina:

Tunque, Comina, satis cantasti; Gosa merendam
 Ecce parecchiavit pro te pro meque modernam.
 Iam dudum pleno fumat bona suppa cadino²².

Tandis que dans le chant V, l'acte de manger accompagne celui d'écrire, le repas sert ici de prétexte pour clore la narration. L'accent est donc mis sur la dépense d'énergie au cours de la narration, comme si chaque chant était un réservoir de paroles susceptible de s'épuiser, un estomac menacé par le vide. Le narrateur justifie la pause qu'il opère par sa propre faim et par celle de sa muse. De même, à la fin du seizième chant, une domestique l'invite à arrêter son récit et passer à table:

Me dudum a studio chiamat fantesca: Patrone,
 Iam depono cito pennam, calamaria, cartam;
 Coena parecchiatur, frigescit calda polenta,
 Compagni totam iam mangiavere salattam.
 Iste liber vobis finit, mihi coena comenzat²³.

Dans ce passage, le narrateur attire l'attention sur le processus de l'écriture de son poème. Il mentionne le papier, le plumeau et l'encrier, en mettant l'accent sur le support matériel et les outils impliqués dans l'écriture. Du reste, il précise qu'il se trouve dans son bureau. Ainsi, le lecteur, auquel il s'adresse directement à la fin du passage, peut voir le narrateur en train d'écrire son poème. Au moyen de la concrétion

(20) *Ibid.*, V, 469-472, p. 270. «Elle m'a servi assez de ses pâtés, ma panse a digéré assez de ses potages. Nous sommes parvenus à la fin de la mangerie, tout est bien rangé dans mon ventre plein. Quant à vous, léchez donc les écuelles» (*ibid.*, 2004, vol. I, p. 86).

(21) *Ibid.*, VI, v. 3, p. 272. «Goise, si experte à accommoder les tripes à la milanaise» (*ibid.*, 2006, vol. II, p. 1).

(22) *Ibid.*, 1, VI, vv. 560-562, p. 310. «Toi aussi Jaquette, tu as assez chanté; voici que Goise a ap-

prêté pour toi et pour moi une toute nouvelle collation. Depuis longtemps déjà dans le poëlon bien plein fume une bonne soupe» (*ibid.*, 2006, vol. II, p. 19).

(23) *Ibid.*, 2, XVI, vv. 629-633, p. 682. «Moi, il y a un moment que ma servante m'appelle à sortir de mon cabinet: - Maître, pose vite plume, encrier et papier; le souper est prêt, la polenta chaude se refroidit, tes camarades ont déjà mangé toute la salade. Pour vous ce livre s'achève, pour moi commence le souper» (*ibid.*, 2007, vol. II, p. 18).

sation de l'acte de composer, Folengo réduit la distance entre lui et le lecteur, comme si l'œuvre venait juste d'être écrite.

Ce procédé nous rappelle le prologue du *Gargantua*, où Rabelais se représente en train d'écrire et de manger²⁴, et engage ensuite un dialogue avec son lecteur/convive²⁵. Le climat de convivialité met en avant la complicité entre l'écrivain et le lecteur, et neutralise la distance qui s'était créée au début du *Prologue*, quant le narrateur prétendait détenir un sens caché. De cette façon, la référence au vin et l'emploi de régionalismes²⁶, qui sont par définition des termes non savants, contribuent au changement radical de tonalité. Rabelais semble orienter la lecture en un sens privilégié, celui de la drôlerie. La tradition antique, qui considérait l'acte de boire comme source de l'inspiration, est reprise ici sur le mode comique.

Nous pouvons donc observer la volonté des deux auteurs de rapprocher le livre de la sphère du naturel, et de feindre un contact immédiat avec le lecteur. Rabelais, dans ses prologues, et Folengo, à la fin des chants, se servent du domaine alimentaire pour simuler leur présence et résister à l'impersonnalité du rapport avec le lecteur due au domaine écrit. D'ailleurs, les deux s'inventent des pseudonymes, et tout en attirant l'attention sur la figure du narrateur par ses interventions au cours du récit, ils en font aussi des personnages qui participent aux aventures de ceux de leurs fictions.

Parmi les analogies dans la stratégie narrative, hormis celle de la nourriture, il faudrait mettre en lumière la thématique du vin. Chez Folengo, le narrateur donne comme prétexte à la fin du chant non seulement la faim, mais aussi la soif de sa muse:

Sed iam nostra sitit chiamatque Camoena bocalum
Inchiostroque liber primus calamare vodavit²⁷.

Nous pouvons également remarquer le rapprochement entre les deux liquides, l'encre et le vin, comme si les deux représentaient des moyens nécessaires à la production écrite. Le vin est d'ailleurs explicitement évoqué comme la source de l'inspiration du poète, que ce dernier préfère aux eaux froides du Parnasse et de l'Hélicon:

Non ego frigidibus Parnassi expiscor aquabus,
Ceu Maro castronus, quo non castronior alter
Dum gelidas Heliconis aquas in corpora cazzat,
Agghiazzatque sibi stomachum vinumque refudat,
[...] Malvasia mihi veniat: non altra miora est
Manna, nec ambrosiae nec nectaris altra bevanda²⁸.

(24) «Car à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdisz ne empliaiz onques plus ny aultre temps, que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle: sçavoir est, beuvant et mangeant. Aussi est ce la juste heure, d'escrire ces hautes matiers et sciences profondes» (*Gargantua*, «Prologue», p. 7).

(25) «Mais escoutez vietz d'azes, que le malube vous trousse: vous soubvienne de boyre à my pour la pareille: et je vous plegeray tout ares metys» (*ibid.*, p. 8).

(26) L'insulte *vietz d'azes* désigne les imbéciles (L. SAINÉAN, *Notes linguistiques sur Rabelais*, in «RER», V, 1907, pp. 411-412; *Rabaelaesiana*, in «RER», VIII, 1910, pp. 168-170; *La langue de Rabelais*, Paris, E. de Boccard, II, 1922-23, p. 195), l'imprécation *que mauлубec vous trousse* signifie «que l'ulcère aux jambes vous rende boiteux» (L.

SAINÉAN, *La langue de Rabelais* cit., II, pp. 193, 195, 334; K. BALDINGER, *Etymologisches Wörterbuch zu Rabelais (Gargantua)*, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 308; *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW)*, Basel, Zbinden, 1948-2002, V, pp. 460b-461a) et *ares metys* a le sens de «à présent» (K. BALDINGER, *op. cit.*, p. 55; FEW, IV, p. 473a, 807a). Ce sont tous des gasconismes. Les dialectalismes jouent également un rôle important dans le *Baldus*, en provoquant un effet comique au moyen de leur emploi avec le latin.

(27) *Baldus*, I, I, vv. 580-581, p. 116. «Mais déjà notre Camène a soif et réclame le pichet, et puis ce premier livre a vidé mon encrier de son encre» (*ibid.*, vol. I, 2004, p. 18).

(28) *Ibid.*, 2, XIX, vv. 5-13, p. 758. «Je ne m'inspire pas aux froides eaux de Parnasse, comme ce couillon de Virgile – il n'y a pas plus couillon que

Ce passage fait penser au prologue du *Tiers livre*, où Rabelais déclare que le vin est son «vray et seul Helicon»²⁹. D'ailleurs, la comparaison au nectar dans l'éloge du vin chez Folengo rappelle l'adjectif «nectarique» qui qualifie le vin dans l'éloge que Rabelais fait du vin et de la vigne, plantée par Noé³⁰. Ainsi, les deux auteurs s'amuse à parodier l'invocation traditionnelle des Muses, en ramenant l'inspiration au plan matériel. Comme Folengo qui demande assistance aux Muses pour chanter «horrenda facta balenae», et présente la Malvoisie comme source de l'inspiration, Rabelais s'adresse d'abord aux Muses pour qu'elles l'aident à décrire «l'horrible bataille» entre Pantagruel et Loupgrau, et exprime ensuite son envie de boire du vin:

O ma muse, ma Calliope, ma Thalie inspire moy a ceste heure, restaure moy mes esperitz, car voicy le pont aux asnes de Logicque, voicy le trebuchet, voicy la difficulte de pouvoir exprimer l'horrible bataille que fut faicte. A la mienne volunte que je eusse maintenant un boucal du meilleur vin que beurent oncques ceulx qui liront ceste histoire tant veridicque³¹.

En invoquant la muse épique, Calliope, pour chanter les exploits guerriers de Pantagruel, Rabelais imite le style de l'épopée antique. Cependant, il fait aussi appel à Thalie, la muse de la comédie, en suggérant la portée ludique du passage. L'effet comique est produit par le contraste entre le style élevé et l'épisode burlesque du déluge urinal qui précède l'invocation des Muses.

Si, dans l'œuvre rabelaisienne on trouve surtout des métaphores d'ingestion relatives à l'acte d'écrire, il s'agit chez Folengo autant de consommation que de cuisine. Ainsi, dans l'ouverture de *Baldus*, les Muses sont représentées en train de préparer à manger au poète³². Dans la diégèse, ainsi que dans le métadiscours sur les Muses, les mets intéressent moins comme produits finis que saisis dans le processus de fabrication.

La réception de l'œuvre est également transférée dans le domaine de la nourriture. Dans la postface à l'édition *Cipadense*, attribuée à Nicolò Costantini, Folengo ramène la lecture au plan alimentaire:

Ringratiare dunque lui primamente, che ha composto sì miracoloso poema, e dipoi me (se non havete altro chef are), che l'ho recavato di sotto terra, ch'era sepolto in altro che nel formaggio, e l'ho fatto stampare e publicare al mondo, acciò che ognuno possa assaggiare e mangiare di questa ghiotta vianda. Venite dunque tutti che avete fame, leggete, mangiate, sfamatevi, e ricordatevi sopra tutto che non è cosa al mondo più macharonesca ch'esser macharone a' macharoni³³.

De même, dans le prologue du *Tiers livre*, Rabelais invite les lecteurs assoiffés, en soulignant l'équivalence entre l'acte de boire du vin et celui de lire son œuvre:

Tout beuveur de bien, tout Goutteux de bien, alterez, venens a ce mien tonneau, s'ilz ne veulent ne beuvent: s'ilz veulent, et le vin plaist au guoust de la seigneurie de leurs seigneuries,

lui – qui ingurgite les eaux glacées de l'Hélicon et se gèle l'estomac, et dédaigne le vin [...]. A moi la malvoisie: il n'est pas de meilleure manne, ni de meilleur breuvage, d'ambrosie ou de nectar» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 53).

(29) «Attendez un peu que je hume (boive) quelque traict de ceste bouteille: c'est mon vray et seul Helicon: c'est ma fontaine Caballine: c'est mon unicque Enthusiasme. Icy beuvant je delibere, je discours, je resoulz et concluds. Après l'epilogue je

riz, j'escriz, je compose, je boy» (*Tiers livre*, «Prologue», p. 349).

(30) *Pantagruel*, I, p. 218.

(31) *Ibid.*, 28, p. 315.

(32) *Baldus*, I, I, vv. 47-61, pp. 72-74.

(33) Cité par M. ZAGGIA, dans *Breve percorso attraverso le quattro redazioni delle Maccaronnee folenghiane*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, p. 98.

beuvent franchement, librement, hardiment, sans rien payer, et ne l'espargnent. Tel est mon decret³⁴.

Le transfert imaginaire du livre dans l'ordre du concret s'observe également dans le prologue du *Cinquiesme livre*:

Pourtant beuveurs je vous advise en heure oportune faictes d'iceux (livres) bonne provision soudain que les trouverez par les officines des libraires, et non seulement les egoussez mais devorez, comme opiatte cordiale, et les incorporez en vous mesmes³⁵.

De la sorte, les prologues de Rabelais présentent une sorte de mode de consommation de l'œuvre³⁶. Dans le cas des deux auteurs, la matière alimentaire et le vin ont la fonction bien précise d'assurer l'abondance verbale. Les *regna lasagnarum* dans *Baldus* et le tonneau inépuisable dans le *Tiers livre*³⁷ garantissent tout les deux la productivité littéraire et la plénitude textuelle, en faisant face, comme nous le verrons, à la répétition stérile et à l'inconsistance de la fiction.

Il faut souligner qu'en faisant la description du pays des Muses nourricières Folengo met l'accent sur l'aspect merveilleux. Le moment de la *captatio benevolentiae* s'écarte de toute vraisemblance et associe l'invention du style macaronique à un monde de pure fantaisie. En effet, dès le premier vers, Folengo donne comme source de son art la «phantasia plus quam fantastica»³⁸. La fantaisie est, dans la conception renaissante, une puissance imaginative qui permet de percevoir des phénomènes subtils échappant habituellement aux sens³⁹. Dans la médecine classique, la *mens fantastica* avoisine également la folie⁴⁰. Par l'utilisation de l'adjectif «fantastica», Folengo met en relief cette acception du terme «phantasia». Ainsi, cette dernière est une source de déception dans la mesure où ce qu'elle présente comme réalité s'évanouit aussitôt. Le style macaronique relève alors à la fois d'une cuisine substantielle, d'une cuisine «grassa», et de la légèreté comique et évanescente.

À la fin de *Baldus*, les personnages sont conduits par un fou à une immense citrouille, qui jadis «certe omni mundo potuisset fare menestram»⁴¹, mais qui désormais est légère et creuse. Folengo la qualifie de «levis, sbusata»⁴². Conformément à la loi qui veut que le vide attire le vide, «sic leve cum levibus meschientur vanaque vanis»⁴³, la citrouille est le séjour naturel des poètes qui remplissent leurs livres d'histoires futiles: «stanza poetarum est [...] complevere libros follis, vanisque novellis»⁴⁴. Pour Merlin Coccaie, c'est l'aboutissement logique de son parcours poétique:

(34) *Tiers livre*, «Prologue», p. 351.

(35) *Cinquiesme livre*, «Prologue», p. 728.

(36) E.N. McMAHON, «Gargantua», «Pantagruel», and Renaissance Cooking Tracts: Texts for Consumption, in *Neophilologus*, n. 76, 1992, p. 189.

(37) «Et paour ne ayez, que le vin faille, comme feist es nopces de Cana en Galilée. Autant que vous en tireray par la dille, autant en entonneray par le bondon. Ainsi demeurera le tonneau inexpuisable. Il a source vive, et vene perpetuelle [...]. C'est un vray Cornucopie de joyuseté et raillerie. Si quelque foys vous semble estre expuysé jusques a la lie, non pourtant sera il a sec» (*Tiers livre*, «Prologue», pp. 351-352). Les épithètes «inexpuisibles» et «perpetuelle» mettent en relief le caractère intarissable de l'œuvre-tonneau, en soulignant la productivité du texte au moment où il commence à s'écrire. Le terme «cornucopie» sert également à

célébrer la plénitude de l'œuvre. L'abondance du vin assure l'abondance verbale. Le prologue donne un exemple de la pléthore langagière de l'auteur avec la liste des verbes qui décrivent l'activité de Diogène.

(38) *Baldus*, 1, I, v. 1, p. 66.

(39) C.-G. DUBOIS, *Imaginaire et prospective au XVI^e siècle: formalisme scientifique et réalisme imaginaire*, in *Mots et règles, jeux et délires: études sur l'imaginaire au XVI^e siècle*, Caen, Paradigme, 1992, p. 22.

(40) M. JEANNERET, *Des mets et des mots: banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987, p. 213.

(41) *Baldus*, 2, XXV, v. 605, p. 1040.

(42) *Ibid.*, v. 621, p. 1040.

(43) *Ibid.*, v. 626, p. 1040.

(44) *Ibid.*, vv. 608-610, p. 1040.

Zucca mihi patria est; opus hic perdere dentes
tot quot in immenso posui mendacia libro⁴⁵.

De cette façon, il rejoint les poètes-menteurs, et se fait arracher les dents par les barbiers pour les mensonges qu'il a écrits. Il faut remarquer que Folengo exploite dans l'épisode final la polysémie du terme latin «vanus», qui désigne à la fois une chose vaine, creuse, vide et trompeuse, afin d'évoquer l'inconsistance et l'invraisemblance de son œuvre.

À l'abondance du pays macaronique, dans les vers liminaires, s'oppose la vacuité de la citrouille, à la clôture de l'œuvre. Pourtant, l'affirmation que la citrouille dépasse en hauteur le mont Olympe⁴⁶ pose un rapport de symétrie avec l'ouverture où le Parnasse Macaronique est également comparé à l'Olympe⁴⁷. D'ailleurs, comme il n'y a pas de vrai prologue, il n'y a pas d'épilogue à proprement parler. À la fin comme au début de l'œuvre, nous observons la transformation de la fiction diégétique en fiction métatextuelle. Le narrateur fait aboutir l'intrigue du poème à l'endroit où il parle, en tant que narrateur-présentateur, lorsqu'il prend congé de ses lecteurs. La fiction des personnages et la fiction du narrateur se rejoignent de la sorte. Par ce rapprochement, Folengo met l'accent sur le caractère fictionnel de son œuvre. Les personnages apparaissent comme fruit de l'invention poétique, appartenant uniquement à l'univers imaginaire de Merlin sans aucune relation au monde réel. Ce sont les personnages des histoires fantaisistes, des «vanae novellae» pour lesquels le poète est puni dans la citrouille, la punition étant elle-même fictive.

La descente aux enfers, pleine de réminiscences virgiliennes, s'achève de la sorte dans la frivolité. La gratuité prend le dessus sur le projet héroïque⁴⁸. Le narrateur avoue avoir raconté des mensonges. D'ailleurs, les derniers vers pourraient être considérés comme la contestation des canons classiques de la vraisemblance, car, en reprenant un passage des *Bucoliques* de Virgile⁴⁹, Folengo fait allusion au *De Arte poetica* d'Horace. Ce dernier conseille d'éviter des épisodes merveilleux, car le poète risque de dépeindre un dauphin dans la forêt et un sanglier dans les vagues⁵⁰. Or Folengo finit son poème par les vers suivants:

He heu, quid volui, misero mihi? perditus, Austrum floribus et liquidis immisi fontibus
apros⁵¹!

De cette façon, en plaçant son œuvre sous le signe de l'irrationnel, de l'arbitraire, de l'imaginaire et de l'incongru, Folengo assume la fiction comme pure fantaisie. Après avoir exhibé les bizarreries de sa langue, le poète suggère que la plus grande vanité consiste précisément à jouer avec les mots et donner libre cours à la fantaisie créatrice.

De même, l'épisode de la *Phantasiae domus* thématise la vanité de l'écriture et de l'activité intellectuelle. À peine les personnages sont-ils entrés dedans qu'ils sont

(45) *Ibid.*, 2, XXV, vv. 649-650, p. 1042. «La citrouille est ma patrie: il me faut ici perdre mes dents, autant que j'ai mis de mensonges dans ce livre immense» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 179).

(46) *Ibid.*, v. 601, p. 1040.

(47) *Ibid.*, 1, I, v. 23, p. 70.

(48) G. BARBERI SQUAROTTI, *L'inferno del "Baldus"*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 161.

(49) Trad. de H. Goelzir, Les Belles Lettres, Paris 1933: II, vv. 58-59, p. 31.

(50) *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1934, vv. 29-30, p. 203.

(51) *Baldus*, 2, XXV, v. 657, p. 1044. «Hélas! Pauvre de moi, qu'ai-je prétendu faire là? Fou que je suis, j'ai lâché l'Auster parmi les fleurs et les sangliers dans les claires fontaines!» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 179).

gagnés par le vide ambiant. Ils deviennent infiniment légers et se mettent à flotter dans l'air. À côté d'eux volent des arguments dialectiques et des sophismes de la scolastique, des concepts et des méthodes de logiciens, en révélant ainsi leur inconsistance. C'est le monde des philosophes, des grammairiens, des théologiens et de leur vain langage. On pourrait faire un rapprochement entre cet épisode et l'*Éloge de la folie* d'Érasme. Ce dernier consacre le chapitre 49 aux grammairiens, le chapitre 52 aux philosophes et le chapitre 53 aux «subtilissimas subtilitates» des théologiens. Cependant, plus qu'une critique de la réduction de la pensée à un vain jeu, il s'agit chez Folengo d'y participer. En effet, les personnages essaient d'attraper des «phantasiae tenues» qui leur tournent autour. Cingar réussit à en avaler quelques unes comme s'il s'agissait de dragées⁵². Il entame ensuite une discussion avec Falchetto qui répond en bon logicien⁵³. Pourtant, ils ne s'entendent pas du tout, et l'échange verbal se réduit en un simple plaisir d'énonciation, perdant toute fonction communicative. De cette façon, Folengo met en relief la dimension ludique du langage, perçu comme une matière inconsistante dont la seule fonction est le divertissement gratuit.

Dans l'édition de la «Toscolana», la *Phantasiae domus* est aussi le séjour des poètes⁵⁴ et, dans l'*Orlandino*, la chimère qui résorbe dans sa nullité désigne le poète lui-même⁵⁵. D'ailleurs, l'épisode entier, où Folengo met l'accent sur l'inanité et la légèreté, pourrait symboliser l'activité littéraire, qui procède précisément de la «phantasia plus quam fantastica». Ainsi, Folengo souligne la vanité de l'imagination artistique et associe une *levitas* à son style fantaisiste. Cette légèreté donne l'impulsion créatrice et représente la source du jeu verbal. Cependant, elle rejoint finalement une vacuité coupable, thématifiée par la *Phantasiae domus* et la citrouille. Pourtant, à la différence des théologiens et des philosophes, dont les arguments volent dans la *domus*, le poète macaronique est conscient de la futilité de son œuvre:

O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt
talibus atque suos credunt sic spendere giornos
utilius quam qui macaronica verba misurant [...]!
Isti nempe sua tandem levitate recedunt,
vos ad Nestoreos semper stultescitis annos⁵⁶.

De cette façon, l'interruption de la geste de Baldus et de ses compagnons est plus qu'un lieu commun des poèmes chevaleresques, où à la fin de l'œuvre, le narrateur passe le devoir de raconter l'histoire à un autre⁵⁷. C'est plutôt une prise de conscience de l'inconsistance de l'ouvrage et de la nécessité d'y mettre fin, et donc de «levitate recedere».

La tension entre, d'un côté, la fausseté creuse et, de l'autre, l'abondance verbale et alimentaire s'aperçoit également dans l'œuvre rabelaisienne. Néanmoins, dans sa confrontation à un mode de pensée dominant qui veut que la fiction justifie son existence par le dévoilement d'un sens moralement profitable, au lieu de se condamner au silence, Rabelais maintient la force subversive en déplaçant l'enjeu de la fiction d'un contenu sémantique à une légitimité en termes d'effets et en substituant l'utilité morale par l'utilité pratique. Par exemple, il adopte, dans le prologue du *Pantagruel*,

(52) *Ibid.*, 2, XXV, v. 523, p. 1034.

(53) *Ibid.*, v. 526, p. 1034.

(54) *Ibid.*, 2, n. 476, 1997, p. 1031.

(55) *Ibid.*, n. 552, p. 1037.

(56) *Ibid.*, 2, XXV, vv. 574-579, p. 1038. «Oh, les grands benêts, qui perdent leur temps à de telles billevesées et qui croient employer plus uti-

lement leurs journées que ceux qui scandent des vers macaroniques [...]! Ceux-ci du moins, à la fin renoncent à leur légèreté, vous, vous continuez à vous abêtir jusqu'à l'âge de Nestor» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 177).

(57) *Ibid.*, 2, n. 651, 1997, p. 1043.

le ton du charlatan de foire. Dans son discours élogieux des *Chroniques*, le narrateur souligne leur valeur extralittéraire. Sur le ton du bonimenteur, il présente le livre comme une drogue, un remède prodigieux de l'âme et du corps. Les *Chroniques* procurent un réconfort moral aux chasseurs ainsi qu'un soulagement physique à ceux qui souffrent d'un mal de dents. D'ailleurs, on pourrait noter que la matérialité du livre est mise en valeur dans le traitement de la rage de dents:

[...] qui estans grandement affligez du mal des dentz, apres avoir tous leurs biens despenduz en medecins sans en rien profiter, ne ont trouve remede plus expedient que de mettre lesdictes chronicques entre deux beaulx linges bien chaulx, et les appliquer au lieu de la douleur, les sinapizand avecques un peu de pouldre d'oribus⁵⁸.

Si le narrateur du prologue rabelaisien se présente comme bonimenteur de foire qui attribue des propriétés prodigieuses à sa marchandise, celui qui a trouvé et a publié *Baldus* est aussi un charlatan⁵⁹.

L'identification du narrateur à un menteur est donc une manière paradoxale de louer et de défendre les vertus de la fiction. Dans cette démarche, Rabelais s'inspire, comme probablement le fait Folengo, au prologue de Lucien à son *Histoire véritable*. Ce dernier y met en valeur le témoignage fallacieux des poètes, des historiographes et des philosophes qui sont tous des menteurs. Cela lui donne donc le droit de mentir à son tour⁶⁰. Cependant, si Lucien prend le parti de revendiquer le mensonge dans son prologue, il ne cesse de souligner la vérité de son propos au cours du récit, par exemple: «Si quelqu'un ne me veut croire, quand il y aura été il me croira»⁶¹. Rabelais et Folengo font de même dans leurs œuvres. Si Folengo avoue avoir raconté des mensonges à la fin du poème, on trouve cependant de nombreuses protestations de véracité au cours de la narration. Par exemple, en décrivant le pays de l'art macaronique et en insistant sur son caractère merveilleux, il exige d'être cru par le lecteur:

Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam
possem, per quantos abscondit terra tesoros⁶².

À la différence de Folengo, Rabelais ne dit pas explicitement qu'il raconte des mensonges, mais le suggère par sa stratégie narrative dans les prologues et surtout dans celui du *Pantagruel*. Comme Folengo, il insiste sur la véracité en faisant des affirmations incroyables. Ainsi, lorsqu'il soutient que les *Grandes Chroniques* soulagent le mal de dents, il ajoute entre parenthèses que «ce ne sont fariboles»⁶³. Il s'agit de la première attestation du terme «faribole» en français. Il signifie «propos sans

(58) *Pantagruel*, «Prologue», p. 214. La croyance en un pouvoir magique du contact, qui implique que les «propriétés occultes» du livre – expression utilisée dans le prologue – soient diffusées à travers sa couverture et les linges, relève explicitement d'une technique de charlatan qui exploite la crédulité populaire. Par ailleurs, l'emploi du terme *oribus* met l'accent sur les prétentions abusives de la médecine de foire. C'est un terme appartenant au latin macaronique, composé de *or* et *ibus*, à valeur péjorative (éd. M. HUCHON, 1994, n. 5, 1236). Selon Antoine Oudin, il désigne un «remède sans valeur» (*Curiositez françoises*, [1640], Genève, Slatkine Reprints, rééd. 1971, p. 382). Roland ANTONIOLI souligne l'importance prise dans l'œuvre rabelaisienne par les divers aspects du charlatanisme médical

(*Rabelais et la médecine*, in «RER», XIII, Genève, Droz, 1976, pp. 18-26).

(59) Aquario Lodola est *herbolatto*. Comme l'indique Mario Chiesa, ce terme est utilisé avec une connotation négative de charlatan. *Baldus*, 1997, 1, p. 512.

(60) *Histoire véritable*, Nancy, Société de Littérature Générale et Comparée, 1977, p. 3.

(61) *Ibid.*, p. 16.

(62) *Baldus*, 1, I, vv. 30-31, p. 70. «Croyez m'en, car j'en jure et je ne serais dire une seule menterie pour tout ce que la terre recèle de trésors» (*ibid.*, vol. I, 2004, p. 2).

(63) *Pantagruel*, Lyon, Francois Juste, 1532, p. 2; *Pantagruel*, éd. 1542, in *Œuvres complètes*, éd. M. HUCHON, p. 214.

valeur, sornette, plaisanterie», et est répandu dans les dialectes du Sud de la France, en provençal sous la forme de «faribolo» et en béarnais sous celle de «faribole»⁶⁴. À la fin du *Pantagruel*, Rabelais utilise également son synonyme «baliverne», qui est aussi d'origine provençale⁶⁵. Cette fois pourtant, au lieu de ramener l'invraisemblable au vraisemblable, il affirme le caractère frivole de son livre:

Si vous me dictes. Maistre, il sembleroit que ne feussiez grandement saige de nous escrire ces balivernes et plaisantes mocquettes (moqueries). Je vous responds, que vous ne l'estes gueres plus, de vous amuser a les lire⁶⁶.

Par ailleurs, Rabelais met l'accent sur l'aspect divertissant de la lecture, en la définissant dans la phrase qui suit comme un «passe-temps joyeux». En conséquence, le livre produit par l'inventivité de l'écrivain est caractérisé par un trait de légèreté comme chez Folengo. Pourtant, si le terme «baliverne» renvoie à un objet vide de substance, les épithètes «plaisantes» et «joyeux» lui donnent une valeur positive. Il est intéressant de remarquer que ce terme est également employé par l'auteur pour désigner les propos des bateleurs que va voir Gargantua:

Alloit veoir les basteleurs, trejectaires et theriacleurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaulx, et beau parler: singulierement de ceulx de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs et beaulx bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds⁶⁷.

Les bonimenteurs débitent des propos pour attirer et convaincre le public, mais Rabelais signale que leurs «balivernes» servent à promouvoir des objets sans valeur par la référence aux «cinges verds», des animaux fantastiques et donc inexistantes. En le faisant, l'auteur dénonce leur tromperie. Ainsi, l'emploi du terme «baliverne» qualifiant le *Pantagruel* semble relier la figure du charlatan de foire à l'invention fictive.

C'est surtout dans le prologue du *Gargantua* que le narrateur joue sur les rapports entre les propos vrais, sérieux et la dimension ludique de la fiction qu'il propose aux lecteurs. Au début du prologue, il nie explicitement la portée uniquement comique de l'œuvre et revendique un sens profond caché sous l'apparence amusante:

Par autant que vous mes bons disciples, et quelques aultres foulz de sejour lisans les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention [...] jugez trop facilement ne estre au dedans traicte que moqueries, folateries (propos plaisants), et menteries joyeuses: veu que l'enseigne exteriore (c'est le titre) sans plus avant enquerir, est communement receue a derision et gaudiserie. Mais par telle legierete ne convient estimer les œuvres des humains [...]. C'est pourquoy fault ouvrir le livre [...]. Lors congoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur, que ne promettoit la boîte⁶⁸.

Néanmoins, la comparaison du livre avec une «drogue» mine la portée sérieuse de son éloge. Comme nous l'avons vu, la référence aux remèdes miraculeux fait penser à un boniment de charlatan⁶⁹. Ainsi, ce qui peut servir à tout peut de manière par-

(64) L. SAINÉAN, *La langue de Rabelais* cit., II, p. 191; FEW, *op. cit.*, 22, p. 163a.

(65) L. SAINÉAN, *op. cit.*, p. 189; FEW, *op. cit.*, 22, p. 162b.

(66) *Pantagruel*, 34, p. 336.

(67) *Gargantua*, 24, p. 72.

(68) *Gargantua*, «Prologue», p. 6.

(69) En empruntant à Platon le motif silénique, Rabelais le modifie considérablement. Il ne s'agit

plus de statuettes, renfermant une divinité, mais des «petites boîtes telles que voyons de present es boutiqueques des apothecaires pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles» qui contiennent «des fines drogues, comme Baulme, Ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries: et aultres choses precieuses» (*Gargantua*, «Prologue», p. 5). L'expression «fines drogues» désigne les ingrédients qui servent aux préparations pharmaceutiques des

faitement réversible ne servir à rien. Cette réversibilité de l'utile et du vain est mise en évidence à la fin du prologue par l'emploi de l'expression dialectale «billes vezees», d'origine poitevine, qui désigne primitivement le boyau dégraissé et soufflé, d'où le sens figuré des paroles vides de sens⁷⁰. Cette métaphore contraste de la sorte avec celle de la moelle, utilisée pour souligner la haute valeur du livre. Les deux images proviennent du domaine alimentaire, mais tandis que la moelle désigne une substance nourrissante, les «billes vezees» présentent un objet creux, rempli uniquement de vent. Ainsi, comme chez Folengo, qui oppose les gras macarons à la citrouille vide, le registre alimentaire offre un champ privilégié où se joue le rapport entre la plénitude supposée et la vacuité du simple divertissement. Les deux auteurs essaient, d'un côté, de neutraliser la méfiance du lecteur et, de l'autre, de suggérer l'invéraisemblance et la gratuité de leurs œuvres, en posant donc le problème du statut de la fiction.

Si la nourriture et la sexualité fournissent un cadre de référence constant aux pouvoirs générateurs du texte chez Rabelais, ils suggèrent également la hantise du vide. Ainsi, comme l'a montré Terence Cave, la braguette de Gargantua s'affirme comme une puissante médiation, tout en invitant le lecteur à considérer son vide potentiel⁷¹. Le renversement de la plénitude et de la créativité verbale en vacuité et en énumération gratuite s'observe dans l'épisode des Andouilles et dans celui de Quaresmeprenant. Les premières renvoient à la matière alimentaire nourrissante et symbolisent également la fécondité, étant phalliques, comme l'indique le nom de leur reine⁷². Ce sont aussi des femmes, puisqu'elles accomplissent la fonction spécifiquement féminine de l'enfantement. Leur capacité à procréer est soulignée à la fin de l'épisode, par l'évocation de la fille de leur reine⁷³. La fertilité des Andouilles aussi bien que leur appartenance au domaine alimentaire servent de cadre adéquat à la créativité verbale de l'auteur. Les mots prennent l'initiative dans l'épisode⁷⁴.

En revanche, dans l'épisode de Quaresmeprenant, la fantaisie de l'auteur relève de la vacuité négative. À la fertilité des Andouilles, qui reflète la créativité des mots, s'oppose l'anatomie du monstre, qui évoque la vaine génération et qui consiste en une énumération monotone. L'abondance alimentaire, suggérée par l'épisode des Andouilles, s'oppose aux rigueurs du jeûne de Quaresmeprenant. En ce dernier, tout est signe d' inanité. Le menu est composé de mets indigestes provenant partiellement des jeux de mots: «aubers sallez, casquets, morrions sallez, et salades sallees»⁷⁵. En ce qui concerne la description anatomique, chaque partie du corps est déformée par une comparaison avec un objet inanimé. Ce procédé donne au Quaresmeprenant une rigidité impressionnante et le transforme en un véritable monstre. D'ailleurs, par Pantagruel, il est rattaché à l'Anti-Nature⁷⁶. En effet, la description du géant l'oppose à la sphère du naturel, de l'organique et donc à la vie en général, en manifestant de la sorte son caractère purement artificiel.

apothicaires (éd. M. HUCHON, n. 12, 1994, p. 1062). Or, au XVII^e siècle, la profession d'apothicaire n'est pas encore organisée, car l'édit de Fontainebleau de 1556 la compte au nombre de celles qui «donnent ordinairement médecines mortifieres pour salutaires» (cité par R. ANTONIOLI, *op. cit.*, p. 21). L'apothicaire se distingue bien mal du guérisseur de carrefour. Par conséquent, en faisant correspondre les «fines drogues» au contenu de son propre livre, le narrateur semble suggérer l'idée suivante: étant donné que les précieuses drogues peuvent être une supercherie de charlatan, l'invitation à interpréter l'œuvre «à plus hault sens» peut aussi se révéler être un leurre du narrateur qui exploite la crédulité de ses lecteurs.

(70) L. SAINÉAN, *La langue de Rabelais* cit., II, p. 163; K. BALDINGER, *op. cit.*, p. 103; FEW, *op. cit.*, 14, p. 675a.

(71) *Cornucopia: figures de l'abondance au XVII^e siècle*, Paris, Macula, 1997, p. 215.

(72) *Quart livre, Brieftve declaration* p. 709.

(73) *Quart livre*, 42, p. 637.

(74) F. CHARPENTIER, *La guerre des Andouilles. "Pantagruel" IV*, 35-42, in *Études Seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, Genève, Droz, 1980, pp. 119-135.

(75) *Quart livre*, 29, p. 66.

(76) *Quart livre*, 32, p. 615.

Son inanité se transmet également à l'écriture qui devient une répétition stérile. Par exemple, l'énumération de ses actions forme une suite de négations, d'inversements et de tautologies:

Travailloit rien ne faisant: rien ne faisoit travaillant. Corybantioit dormant: dormoit corybantiant [...] Rioit enmordant, mordoit en riant. Rien ne mangeoit jeusnant: jeusnoit rien ne mengeant⁷⁷.

La prolifération lexicale se révèle extrêmement gratuite. Les mots s'accumulent comme des signes vides, ne contribuant à exprimer que le néant⁷⁸. De cette façon, tandis que les Andouilles évoquent une matière abondante et consistante, Quaresmenprenant se donne comme une enflure vide. Cependant, les deux épisodes reposent sur la décomposition du langage et sur le détournement de sa fonction référentielle. Rabelais y montre à la fois le pouvoir créateur des mots et l'inanité du jeu verbal, en suggérant que l'*uber*, terme sémantiquement proche de *copia*, est indissociablement lié à *tuber*, une excroissance maligne. En parlant de la double nature du langage, Érasme explicite ce rapport à l'aide du proverbe suivant: «Là où il y a miel, il y a fiel; où il y a plénitude, il y a enflure»⁷⁹.

Ainsi, les œuvres de Rabelais et de Folengo semblent s'articuler entre la promesse de plénitude, symbolisée par le domaine alimentaire (le vin chez le premier et les *macharoni* chez le dernier) et la menace du vide, thématique par la citrouille et les *billes vezees*.

MARIA PROSHINA

(77) *Quart livre*, 32, p. 614.

(78) A. GLAUSER, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1966, p. 99.

(79) *La Langue*, trad. par J.-P. GILLET, Genève,

Labor et Fides, 2002, p. 78. «Ubi mel, ibi fel, ubi uber, ibi tuber» (*Lingua*, in *Opera omnia*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, IV, 1, 1974, p. 240).