Rabelais au XXe siècle : adaptations au théâtre par Jarry et en bande dessinée par Dino Battaglia

Diana Battaglia

▶ **To cite this version:**

Diana Battaglia. Rabelais au XXe siècle : adaptations au théâtre par Jarry et en bande dessinée par Dino Battaglia. Littératures. 2010. dumas-00534040

HAL Id: dumas-00534040

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00534040

Submitted on 8 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

USTV
Faculté des lettres et sciences humaines
Master Recherche
Année 2009/2010

Rabelais au XXe siècle : adaptations au théâtre par Alfred Jarry, et en bande dessinée par Dino Battaglia

présenté par Diana BATTAGLIA

sous la direction scientifique de Mme Martine SAGAERT
et sous la direction pédagogique de M. Patrick HUBNER.

USTV
Faculté des lettres et sciences humaines
Master Recherche
Année 2009/2010

Rabelais au XXe siècle : adaptations au théâtre par Alfred Jarry, et en bande dessinée par Dino Battaglia

présenté par Diana BATTAGLIA

sous la direction scientifique de Mme Martine SAGAERT
et sous la direction pédagogique de M. Patrick HUBNER.

Sommaire

INTRODUCTION.....6

CHAPITRE 1 : MONOGRAPHIES.....12

1.1.François Rabelais, étonnant auteur du XVI^{e} siècle français.....12

1.2.Alfred Jarry, l'extravagant dramaturge du début du XX^{e} siècle.....25

1.3.Dino Battaglia, l'ironique dessinateur italien de la fin du XX^{e} siècle…….....38

CHAPITRE 2 : LE RAPPORT AU TEXTE-SOURCE.....53

2.1.Les illustrations.....53

2.2.Le traitement des dialogues.....65

2.3.La mise en scène.....78

CHAPITRE 3 : LA RECEPTION.....91

3.1.Le public visé.....91

3.2.Les changements de perspective.....101

3.3.La postérité.....113

CONCLUSION.....127

BIBLIOGRAPHIE.....130

I.Corpus.....130

II.Œuvres critiques.....131

III.Méthode.....136

ANNEXES.....142

INTRODUCTION

Les œuvres de Rabelais sont connues du vivant de l'auteur, du *Pantagruel* au *Quart Livre* – notamment par le biais de la censure ecclésiastique – et de fait beaucoup d'encre coule sur son écriture, sur les sujets de ses romans, quant à l'interprétation à adopter en ce qui concerne le rire notamment. Tout et son contraire, ou presque, a été dit depuis quatre siècles. Son écriture novatrice, créatrice de mots, usant et abusant de différents genres littéraires courants au Moyen Age, le ton léger pris pour aborder des sujets importants et graves, en particulier, ont fait de ces textes des fondateurs de la littérature moderne. Et ainsi ils appartiennent à la culture collective et constituent une importante source d'inspiration. Certains épisodes se retrouvent alors dans le langage courant : « avoir un appétit *pantagruélique* ou *gargantuesque* », « être un mouton de Panurge », et bien d'autres sont devenus des expressions quotidiennes[1]. Au XX^{e} siècle, Rabelais semble être encore d'actualité. En cette époque qui voit naître l'ère visuelle et la société virtuelle par la naissance du cinéma puis d'internet, les œuvres de l'humaniste, plus de trois siècles après sa mort, continuent d'être adaptées ou illustrées[2]. Alfred Jarry met en scène le *Pantagruel* sous forme théâtrale, dans un opéra-bouffe en collaboration avec Eugène Demolder, qui n'est publié qu'en 1911. A la fin du siècle, alors que les images prennent de plus en plus de place dans la vie quotidienne, Dino Battaglia, un artiste italien, transpose tout Rabelais en bande dessinée, dans une revue pour enfants[3] d'abord, puis dans un album intitulé *Gargantua & Pantagruel*, dans sa langue maternelle, en 1980. Il est intéressant de constater que si les œuvres sont adaptées, Rabelais aussi s'adapte aux nouveaux genres d'écriture. La prise de fonctions en librairie spécialisée bandes dessinées[4] peut permettre la rencontre avec un artiste homonyme et inspirer le thème de la présente étude, à savoir

1 « Avoir un appétit pantagruélique » ou « gargantuesque » signifie avoir un appétit gigantesque, surdimensionné. En effet les géants Gargantua et Pantagruel pouvaient ingurgiter une énorme quantité de victuailles, à leur mesure – et encore – , et ce dès leur plus jeune âge ; cf. François RABELAIS, *Gargantua*, éd. Classiques de poche, chap. VII, où, au nouveau-né, « […] luy feurent ordonnées dix et sept mille neuf cens treze vaches de Pautille et de Brehemond pour l'alaicter ordinairement » (p. 71). Son fils Pantagruel se contente de moins ; cf. François RABELAIS, *Pantagrue*l, éd. Classiques de poche, chap. IV : « […] à chascun de ses repas, il humoit le lait de quatre mille six cens vaches » (p.49).

2 Citons en exemple à ce propos la version abrégée par Christian POSLANIEC et illustrée par Ludovic DEBEURME en album jeunesse, *Gargantua*, Toulouse, Milan, 2004.

3 Dans un premier temps le travail de Dino Battaglia paraît dans la revue italienne catholique pour enfants *Il Giornalino*, en deux épisodes de quarante-huit planches, en 1979.

4 Pour information, l'enseigne désignée est la librairie Contrebandes sise 37 rue Paul Lendrin à Toulon (83000).

Rabelais au XX[e] siècle : adaptations au théâtre par Alfred Jarry, et en bande dessinée par Dino Battaglia. Dans le but de découvrir la motivation et l'impact de ces nouveaux ouvrages, nous allons nous appliquer à les comparer par rapport au texte originel, original lui-même en regard de ses contemporains. Le théâtre est aujourd'hui un genre littéraire connu et reconnu, mais on nous apprend peu de choses, durant notre cursus scolaire et universitaire, sur la bande dessinée. La paralittérature – à laquelle elle appartient – se situe « à côté », en marge de la grande littérature constituée de grands auteurs et de grandes œuvres qui font figure de palmarès et de sources d'inspirations culturelles, comme Rabelais. Elle est plus populaire est moins considérée voire décriée par les universitaires, à l'exception du fantastique et du roman policier. La bande dessinée quant à elle, est une composante paralittéraire de la littérature iconique au même titre que le roman-photo ou le roman graphique. Mais elle a ses propres codes. Scott McCloud la définit comme « la juxtaposition d'images et autres figures en une séquence déterminée, avec pour but de communiquer des informations, et/ou de produire une réaction esthétique chez le lecteur »[5]. Toutes les bandes dessinées ont comme plus petit dénominateur commun le fait qu'elles constituent « un récit traduit en dessins et imprimé (ou susceptible de l'être) »[6]. Mais les résultats sont les mêmes que pour le roman : il y en a de très mauvaises sans aucun intérêt littéraire, et de très bonnes pareilles à de véritables chefs-d'œuvre. Les livres primés et qui se vendent le plus ne sont, hélas, pas nécessairement les meilleurs. Musso n'a pas un énorme talent d'écriture, il ne renouvelle en rien le genre romanesque et Zep, l'auteur des *Titeuf*, ne constitue pas une référence dans le monde bédéphile. La bande dessinée est un art séquentiel – à la différence de l'illustration – qui allie texte et image et où l'un ne va pas sans l'autre. Les graphismes ne sont pas seulement là pour représenter une partie de la narration, ils la soutiennent et ils en font partie. Les dessins et les phylactères[7] sont autant de détails à observer qu'un texte pur. Ce genre paralittéraire a une histoire qui

5 Traduction personnelle de Scott McCLOUD, *Capire il fumetto, l'arte invisibile*, Turin, Pavesio éd., 2006, p.13 : « *Immagini e figure giustapposte in una sequenza deliberata, con lo scopo di comunicare delle informazioni, e/o di produrre une reazione estetica nel lettore* ».

6 cf. Jean-Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, éd. Seghers, Paris, 1978, p.10.

7 Le terme *phylactère* est une réfection du latin tardif *phylacterium*, « amulette », lui-même emprunté au grec *phulaktêrion* (en caractères latins), « lieu pour garde, sauvegarde » et « amulette ». En chrétienté, le terme désignait la châsse ou le reliquaire d'un saint. Ce sens a aujourd'hui disparu. Dans le monde judaïque, le *phylactère* désigne « le fragment de parchemin sur lequel étaient inscrits des versets de la Bible et que les juifs portent au front et aux bras pendant la prière ». Au XIX[e] siècle le terme apparut en histoire de l'art pour désigner la petite banderole qui, dans une œuvre d'art au Moyen Age et à la Renaissance, portait une inscription ou plus particulièrement les paroles d'un des personnages représentés. C'est ainsi que par analogie *phylactère* est devenu au XX[e] siècle un synonyme didactique de *bulle* ou *ballon* pour désigner le moyen graphique d'attribuer des paroles à un personnage de bande dessinée. D'après Alain REY, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, art. « phylactère », éd. Dictionnaires le Robert, Paris, 2004, p.2714.

pourrait remonter à l'Égypte Ancienne, mais il est véritablement né au XIX^{e} siècle. Gustave Doré – célèbre caricaturiste de cette époque – illustrant Rabelais se situe presque à la limite pour certaines de ses gravures. Battaglia sait s'en souvenir. Quant à Jarry, il aime dessiner : qui ne se souvient pas de la représentation du père Ubu ? Au théâtre bien souvent, la parole est action ; elle est majoritaire ; seules les didascalies ont une fonction descriptive. Or il y a beaucoup de passages descriptifs et narratifs dans l'œuvre de Rabelais. Des arrangements sont donc pris, dans les deux cas pour accorder leur adaptation au genre voulu. Comment cela est-il fait ? Au début du XX^{e} siècle, la réactualisation des classiques dans le genre dramatique est fréquente. Pensons par exemple aux *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, en 1917, ou encore à l'*Antigone* de Cocteau en 1922. Ce fréquent retour aux sources de la littérature sert à mieux dénoncer l'actualité, un monde absurde aux yeux de ses contemporains, en se servant de thèmes présents dès l'Antiquité. Ce sujet d'étude aborde alors certes de nouveau Rabelais, mais sur un autre plan, « de profil » comme le dirait Gide[8]. Nous ne nous penchons pas sur une des caractéristiques propres à l'écriture, à la pensée, à la perception de l'humaniste, mais sur sa réactualisation par le biais de réécritures récentes. Ainsi nous pouvons nous demander : en quoi a-t-il été jugé nécessaire de transposer Rabelais en des genres visuels au XX^{e} siècle ? Dans quelle mesure les images – que les acteurs renvoient d'eux-mêmes, ou dessinées par l'artiste – peuvent-elles être fidèles à l'esprit du texte, que Rabelais a voulu lui insuffler ? Que lui apportent-elles que ne donne pas le roman et vice-versa ? De quelle manière y est préservée une certaine cohérence du récit ? De plus, ces œuvres changent-elles la perception de l'humaniste par le lectorat ? A qui s'adressent-elles ? La bande dessinée désacralise-t-elle le roman originel ou bien en renforce-t-elle l'humanisme ? Et quelle est la démarche de chacun des artistes dans ce travail ? L'intertextualité est présente à toutes les époques. Aucun texte ne naît de rien. Chacune de nos lectures nous influence. Rabelais lui-même s'inspire de ses prédécesseurs et notamment des écrits de Folengo, l'Italien du *Quattrocento* qui écrit plusieurs textes en latin macaronique où la langue mi-italienne mi-latine se transforme en outil artistique de qualité[9]. Nous comprenons donc bien que tout texte dit « originel » a aussi ses sources. Il n'est pas un seul texte premier faisant autorité sur tous et né de l'imagination pure d'une personne. De même, sans que cela soit explicite, nous pouvons retrouver des allusions à Rabelais dans d'autres écrits de Jarry ou de Battaglia et chez

8 André GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*, Folio, Manchecourt, 2006 [Paris, Gallimard, 1925], p. 92 : « Rien n'est plus difficile à observer que les êtres en formation. Il faudrait pouvoir ne les regarder que de biais, de profil ».

9 Teofilo FOLENGO, *Baldus* [1520], Belles Lettres, Paris 2006.

d'autres auteurs, parce qu'ils ont acquis cette culture et qu'elle nous influence. Pour ce mémoire, nous limiterons le corpus aux œuvres précitées, à savoir, les *Pantagruel, Gargantua*, *Tiers Livre* et *Quart Livre* de Rabelais, le *Pantagruel* de Jarry et le *Gargantua & Pantagruel* de Battaglia. Nous nous référons aussi au *Baldus* (1520) de Folengo et aux illustrations des œuvres de Rabelais par Gustave Doré. Ce sera donc principalement une étude de trois maîtres en trois genres d'écriture différents sur une même base. L'analyse ne consiste pas en un travail de linguiste, mais plus en celui d'un comparatiste. La syntaxe, la phrase sont moins notre objet d'étude que le texte, sa manière de se transmettre dans différents styles, différents genres, différentes langues, différentes époques et de s'approprier des images ou des mises en action. Que reste-t-il du message de Rabelais ? A-t-il été transformé ? Quel est le parti pris de ces auteurs vis-à-vis de la critique ? Nous adopterons une méthode comparative double, à la fois littéraire et esthétique, sans oublier d'étudier les horizons d'attente, parce que le lectorat évolue et que les textes humanistes ne se lisent pas de la même manière à dix ou cinquante ans, et de nos jours. Quelques notions d'histoire littéraire s'avèrent importantes. Pour notre projet, il faut observer les œuvres et en dégager les aspects privilégiés ou laissés de côté par nos contemporains, mais aussi en souligner les innovations, par rapport au texte-source et à sa perception, afin d'en déduire une démarche et un objectif de l'auteur. Une adaptation n'est pas un simple travail de seconde main qui consisterait uniquement à « rafraîchir » un texte ancien en le mettant au goût du jour. C'est un vrai nouvel ouvrage en soi. Il s'agit de changer quelques composantes de la base choisie pour que cette dernière reste remarquable, sans rester tout à fait la même, et afin qu'elle paraisse nouvelle. Cela nécessite évidemment un effort de transposition dans une époque, un lieu, un genre différents, et une réécriture selon le style, le vécu et le but du nouvel auteur. Une bonne adaptation doit être novatrice, elle doit apporter quelque-chose au texte source. Le changement (d'époque, de genre, …) doit être pertinent. Ainsi, nous n'allons pas étudier l'adaptation en bande dessinée du *Petit Prince* de Saint-Exupéry par Joann Sfar[10] qui, finalement – malgré le prix reçu au festival de la bande dessinée d'Angoulême en 2009 et un grand succès commercial – ne fait que se rapproprier les illustrations de Saint-Exupéry en leur donnant son trait, sans en modifier ni les couleurs, ni le décor, ni la visée, ni même le style de l'ouvrage. C'est un livre commercial, fait pour les fans de l'artiste connu, mais aussi pour ces parents qui pensent que la bande dessinée est avant tout un premier pas vers la lecture des romans classiques. Or roman,

10 Joann SFAR, *Le Petit* Prince, Paris, Gallimard, « Fétiche », 2008.

bande dessinée et théâtre sont trois approches différentes de l'imaginaire[11]. Le corpus choisi tend à rapprocher différents genres, que l'on n'a pas l'habitude de mettre côte à côte. A travers leurs ressemblances et dissemblances nous allons tenter de montrer qu'un même thème, un même sujet, peut être traité avec brio par chacun d'entre eux, tout en changeant de langue de composition également. Qu'apporte de nouveau chacune des œuvres du XX^{e} siècle aux romans du XVI^{e} siècle ? Les deux adaptations sont très différentes. Le siècle passé voit rapidement évoluer la présence de l'image. Avec l'audiovisuel elle devient omniprésente. De ce fait la bande dessinée, d'abord considérée comme réservée aux enfants et aux caricatures, et comme une simplification d'un texte à cause de l'iconographie, est de moins en moins décriée, même si elle reste mise à l'écart dans tout cursus « classique ». Mais chacune des trois écritures étudiées est contestée individuellement à certaines époques[12]. Le théâtre, face à la poésie transmise par les dieux, est un mode d'expression trivial dans l'Antiquité et même jusqu'au XVII^{e} siècle. Le roman, écrit en langue vulgaire n'acquiert réellement sa reconnaissance qu'au début du XIX^{e} siècle. Chacune a été mésestimée à tort mais chacune, à sa manière, a su trouver sa place dans le champ culturel au gré de son évolution propre. Rabelais est un classique, certes, mais de nos jours on le lit rarement. Tout au plus on en parcourt quelques extraits. C'est un écrivain méconnu du grand public en ce début de XXI^{e} siècle, alors qu'il nous transmet des valeurs universelles. Pour autant ces dernières peuvent-elles être traduites avec la même intensité dans tous les genres ? Le message humaniste convient-il mieux à un genre d'écriture en particulier ? L'image ne le dénature-t-elle pas ? Et est-ce bien le but de nos contemporains que de nous réactualiser ce message ? Pour plus de clarté, l'étude s'appuie sur les œuvres en langue originale : le français moyen pour Rabelais, le français moderne pour Jarry, et l'italien pour Dino Battaglia. Afin de parvenir à répondre à nos interrogations, nous allons dans un premier temps nous pencher sur une monographie des différents auteurs afin de les replacer

11 Les trois genres d'écriture ont abordent retranscrivent l'imaginaire de l'auteur et abordent l'imaginaire du lecteur différemment. Le roman met des mots sur un imaginaire que le lecteur doit parvenir à se représenter. Le théâtre met en action et en chair – lors d'une représentation et idéalement – une situation issue d'un imaginaire. La bande dessinée, quant à elle, retransmet l'imaginaire de l'auteur en images fixes évolutives allant de pair avec les paroles des personnages.

12 Dès son apparition au Moyen Age, le roman était par définition écrit en langue vulgaire et s'opposait par là -même aux testes scientifiques et sacrés rédigés en latin. Il n'acquit ses lettres de noblesse que vers la fin du XVII^{e} siècle ou même le XIX^{e} siècle. Quant au théâtre, il s'opposait à la poésie. Le poète était inspiré par les dieux puis par Dieu, tandis que les acteurs rejouaient les vices et les passions humaines dans le but de purifier les spectateurs (concept de *catharsis* consistant, en gros, à vaincre le mal par le mal ici). Ainsi pendant l'Antiquité il n'y avait pas d'actrice ; des acteurs jouaient les personnages féminins, et certaines représentations étaient réservées aux hommes. De plus, les dramaturges et comédiens ont longtemps été excommuniés. Pensons par exemple à Molière, qui sans l'intervention de Louis XIV aurait été enseveli dans une fosse commune.

chronologiquement et littérairement, et de mieux comprendre leur démarche dans leur propre contexte historique et culturel. Un auteur n'écrit pas vainement, il fait des choix qui lui semblent pertinents, judicieux à un moment donné, en fonction de son vécu et de son époque. Replacer ces écrivains dans leur milieu peut nous les faire mieux comprendre. Nous retracerons donc respectivement les parcours culturels et littéraires de Rabelais, puis d'Alfred Jarry, et enfin de Dino Battaglia, sans omettre de les articuler entre eux, grâce à Gustave Doré ou aux événements contemporains. Ensuite, dans un deuxième temps, après avoir retracé les parcours de chacun, nous nous intéresserons aux rapports qu'ils ont avec le texte source de Rabelais. Est-ce leur seule source ou y en a-t-il d'autres ? Comment le travaillent-ils ? Quels choix font-ils pour traiter l'adaptation ? Nous reviendrons alors plus précisément sur les illustrations de Gustave Doré. Elles permettent de faire un point quant à la combinaison texte-image. Et bien entendu nous traiterons des changements et des libertés prises, quant à la mise en place des dialogues, et à la mise en scène théâtrale ou picturale. Enfin, pour clore ce travail, nous nous pencherons sur la réception des ouvrages par le lectorat concerné, sur les changements de perspective adoptés en fonction de ce public visé, avant de nous poser la question de la postérité de ces adaptations. Plaisent-elles ? Quels sont les arrangements pris dans l'écriture pour satisfaire au public ? Ces nouvelles œuvres sont-elles réellement recevables d'un point de vue culturel et littéraire ? Par ailleurs, qu'en pensent la presse et les personnes lettrées au moment de leur sortie ou de leur représentation ? Et finalement, comment se positionnent les auteurs par rapport à la critique rabelaisienne ? Comment envisagent-ils le roman-source : fable sérieuse ou roman comique ? Nous tenterons d'élucider ces interrogations au fil du présent mémoire.

CHAPITRE 1 : MONOGRAPHIES

1.1 François Rabelais, un étonnant auteur du XVI^{e} siècle français.

Un des premiers humanistes français.

La vie de Rabelais comporte nombre de points obscurs, mais certains moments sont éclairés par des documents fiables. A ce propos, la lumière est un terme important à cette époque. Chez les contemporains l'opposition entre le Moyen Age, époque ténébreuse, et la Renaissance, temps des lumières, est fréquente. Ce contraste, souvent rappelé par les imprimeurs dès la fin du XV^{e} siècle symbolise l'ignorance des scolastique et la science des humanistes.

Rabelais – né entre 1483 et 1494, et mort en 1553 – épousa trois carrières durant sa vie. Il fut homme d'église, puis médecin et écrivain. Il aborde ces différentes voies avec l'idée d'une évolution possible et nécessaire. Moine franciscain puis bénédictin et enfin curé de Meudon, il a des idées progressistes, il veut revenir aux textes originaux sans passer par les innombrables traductions et gloses qui corrompent la Bible et les Évangiles. L'apprentissage des langues anciennes et du grec notamment sont alors indispensables, mais interdit par l'Église. Médecin, Rabelais enseigne Hippocrate et Galien[13] dans les textes et pratique la dissection, blasphématoire aux yeux d'une autorité pour qui la Création divine est intouchable ; selon elle, on ne peut toucher un corps sans détériorer son âme. Mais dès ces premières opérations sur des cadavres humains, les progrès en matière d'anatomie sont immenses[14]. A l'époque, les connaissances de la médecine s'appuyaient alors à la fois sur les traités de l'Antiquité et sur l'observation des animaux ; la théorie des humeurs semblait pouvoir expliquer toutes les maladies.

Durant la Renaissance, les clivages sont moins marqués entre lettres et sciences. Rabelais publie ainsi un premier ouvrage médical en 1531. Et du médecin au romancier, il

13 Hippocrate est un médecin du siècle de Périclès. Il a intellectuellement révolutionné la médecine en Grèce Antique en en faisant notamment une profession à part entière. Il fut aussi un précurseur de la diététique. Galien est un médecin de la Grèce Antique plus récent du deuxième siècle. Il est considéré comme l'un des pères de la pharmacie. Les deux savants ont eu une influence durable et considérable. Leurs théories ont dominé les connaissances médicales occidentales pendant plus d'un millénaire.

14 André Vésale (1514-1564) disséqua pour la première fois un cadavre humain à Bâle et à partir de ces pratiques, il instaure une méthode anatomique. A Padoue, Gabriele Fallopio (1523-1562) réussit ainsi à décrire la trompe utérine et le nerf facial, Michel Servet (1511-1553) indiqua la circulation sanguine,... De nombreux savants tels Ambroise Paré ou Charles Estienne publient alors de nouveaux traités et ouvrages qui se diffusent rapidement et facilement grâce à l'imprimerie. Et des artistes humanistes tel Léonard de Vinci retranscrivent leurs découvertes par les premiers dessins anatomiques.

y a peu. Rabelais concilie le spirituel et la pratique. Médecin à l'Hôtel-Dieu de Lyon vers 1532, il écrit à Érasme et devient correcteur aux éditions Gryphes[15]. Il aborde ainsi divers aspects du livre et de l'écriture : il retraduit directement du grec les traités d'Hippocrate et de Galien, il corrige ses contemporains sur divers sujets[16] et il écrit aussi bien des essais scientifiques que les fictions étudiées dans ce mémoire, et considérées comme les premiers romans modernes français, où le héros ne suit plus seulement une quête mais se pose aussi des questions plus ou moins existentielles et prend le temps de réfléchir sur lui-même. Cette ouverture d'esprit est caractéristique de la Renaissance. Les humanistes n'en restaient pas à un domaine d'étude ; ils s'intéressaient à tout. Les romans de Rabelais sont comme un soutien de ses actes, soit un traité de la culture humaniste naissante. Il y déploie un langage assez vert en français, langue vernaculaire, et non plus en latin. Il semble ne s'y interdire aucun sujet.

Sa vie proche du peuple chinonais, ses voyages à Rome avec son protecteur Jean du Bellay et sa faculté d'observation lui permettent de découvrir différentes cultures et cela se retrouve dans ses œuvres. Vingt ans de vie monastique pèsent tout de même lourd dans la vie de Rabelais, dans son évolution intellectuelle et sociale : ancien moine, le pape l'autorisera à avoir une cure à Meudon, à exercer la médecine – interdite aux prêtres –, et légitimera ses enfants nés, bien évidemment, hors mariage. L'Église est constitutive de Rabelais. Mais « il a tâté le pouls à la papauté et a senti la mort [;] et il en rit. Si Luther réforme, Rabelais bafoue »[17]. Outre le Saint-Siège, il séjourne en Savoie et au Piémont – français au XVI^{e} siècle –, puis il se retire à Metz en 1545 – ville appartenant au Saint-Empire romain germanique – où il fréquente les érudits et les princes protestants allemands. Il approche alors une nouvelle culture qui lui permet de prendre du recul sur la sienne, et de la confronter avec une nouvelle branche du christianisme. En ce qui concerne la Réforme protestante, Rabelais est certainement favorable à une évolution de l'Église et de ses pratiques, et à une diffusion d'une foi évangélique[18], mais il n'est pas luthérien pour autant, dans le sens où il ne remet pas en cause la religion même et ses croyances, mais la façon dont elle est appliquée, les dogmes établis par les hommes. Quand François Ier fonde

15 Sur ce point voir *L'Encyclopédie Axis*, Paris, Hachette, 1995, art. « Rabelais », p.482-483.

16 En 1534, Rabelais édite la *Topographie de Rome* de Marliani, ouvrant la voie de la géographie.

17 Dixit Victor Hugo dans François RABELAIS,« Préface », *Gargantua*,[publié sur le texte définitif de 1542], Paris, Classiques de poche, 2006.

18 L'Evangélisme est un mouvement humaniste religieux prônant un retour aux sources pures du christianisme ainsi qu'une relecture et une nouvelle étude du texte original des *Évangiles.* Les évangélistes estimaient que les Saintes Écritures étaient le plus important dans la religion, tandis que les rites élaborés au cours de nombreux siècles par l'Église catholique en travestissaient le message. (source : « François Rabelais », *Virgule*, n°72, Mars 2010, p.24).

en 1529 le Collège des lecteurs royaux – futur Collège de France – Rabelais adhère avec conviction et enthousiasme aux idées de l'humanisme qui prônent un retour aux langues anciennes et une extension des savoirs. Et ses connaissances, il veut les partager, afin de ne laisser personne sur le côté : quand il fréquente les ateliers d'éditeurs, il mentionne au fil du texte d'innombrables références savantes et ridiculise la Sorbonne toute-puissante et farouchement opposée aux innovations scientifiques, littéraires et religieuses. Admis dans le cercle restreint des érudits humanistes, Rabelais approuvait les idées gallicanes[19] dont son protecteur Jean du Bellay était partisan. Aussi bien médecin que secrétaire de ce dernier, il travaille ainsi à une sorte de diplomatie européenne lors de ses séjours à Rome. Louant une monarchie éclairée, il est exactement ce que recherchent François Ier puis Henri II. Le cumul de ces signes de modernisme renaissant en la seule personne de Rabelais est unique, d'autant plus que sa liberté d'esprit transparaît conjointement dans ce que nous savons de sa vie et dans son œuvre.

En tant qu'humaniste, Rabelais transmet ses connaissances et ses pensées dans ses romans dont le premier ancrage dans le XVI^{e} siècle est marqué par la langue utilisée, à savoir la langue vulgaire, et non le latin. Comme le souligne Franck Lestringant[20]., à cette époque-là,

> « Bernard de Chartres comparait les Modernes à des nains perchés sur les épaules de ces géants que sont les Anciens. Ainsi placés, ils voient plus loin qu'eux, et la nostalgie des origines est combattue par l'euphorie d'une rivalité inégale au départ, mais dans laquelle en définitive l'avantage revient aux héritiers et aux vivants »

Ainsi le français ne doit pas se mésestimer : il n'est pas une sorte d'avorton du latin, mais le digne héritier de cette langue ancienne et d'une autre plus ancienne et donc plus « authentique » encore : le grec[21]. Il doit donc acquérir ou plutôt faire valoir ses lettres de noblesse. L'utiliser sous des formes écrites est donc le meilleur moyen d'y parvenir. Mais le plus original est le thème récurrent des œuvres de Rabelais : le repas. On ne compte plus le nombre de métaphores gustatives présentes dans le récit. N'oublions pas [22] que la diététique est alors une des branches de la médecine, au même titre que la jeune chirurgie, ou que la pharmacopée. Galien et Hippocrate s'intéressaient aux régimes. La diététique

19 Le gallicanisme était un courant religieux et politique qui plaçait l'autorité du roi de France au-dessus de celle du Pape, y compris pour les problèmes de religion. Les gallicans souhaitaient donc que l'immense pouvoir du Pape soit réduit au profit de celui du roi.

20 Se référer à l'article de Franck Lestringant, « La littérature du XVI^{è} siècle. Les paradis perdus », in Dossier : l'Europe de la Renaissance, *Télérama. Notre Histoire*, n°203, Octobre 2002, p.

21 Certains humanistes, par analogie de forme retracent même une étymologie fantaisiste entre mots français et hébreux. Cf. *Ibidem.*

22 Sur ce point, se reporter à Mireille Huchon, « Rabelais, diététicien plus que gastrolâtre », Dossier : Les Mots à la bouche, *Le Magazine littéraire*, n°480, Novembre 2008, p.68-69.

allait de pair avec l'étude des simples et la façon de les apprêter pour soigner un patient. En cela le médecin était proche du cuisinier. Rabelais traite de cette science en tant que médecin, humaniste et satiriste.

En effet, si le leitmotiv des romans de Rabelais est le repas, le ventre en est logiquement la partie centrale. Comme le rappelle Victor Hugo[23], est un des trois centres humains avec le cerveau et le cœur. Mais il est le moins élevé des trois, et par conséquent le plus vil et le plus méprisable. Par sa forme analogue, l'intestin est un serpent dans l'homme. Comme lui, il tente, trahit et punit, par la faim, les sons qu'il peut manifester et par les maladies qui l'assiègent par exemple. Au sens large de « bas de l'abdomen », il est aussi le lieu de la maternité ou de la paternité. Cette dernière fonction peut de nos jours être considérée comme auguste, mais n'oublions pas que l'appareil génital était alors dénommé « parties honteuses » et que le ventre porteur de vie peut être tragique : au quotidien, beaucoup de femmes mouraient en couches, et historiquement, Agrippine fut frappée au ventre par les meurtriers commandités par son fils Néron, par exemple. Du ventre découlent la corruption dans la vie courante, et la comédie dans l'art. Les *Pantagruel, Gargantua, Tiers Livre et Quart Livre,* placés sous la puissance de ce siège des vices ne peuvent qu'être écrits sous un mode comique. Mais ce rire est fait d'un râle. Dès lors que l'appétit devient synonyme d'appât pour des choses matérielles et qu'il ne s'agit plus seulement de faire bonne chère – à tous les sens du terme, cela s'entend[24]–, l'appétit débauche l'intelligence. Le matérialisme, de portée plus facile, annihile la réflexion. Le ventre mangeant l'homme, ainsi s'achèvent toutes les sociétés où l'idéal s'éclipse. Or au XVI^{e} siècle toutes les institutions qui régissent la vieille Europe sont dépassées et tendent au matérialisme[25], ou à l'enlisement. Rabelais constate la situation : l'excès de ventre est omniprésent. La civilisation, la science, la religion, la royauté sont trop grasses. L'Occident est malade de ses vices ; Rabelais, en digne médecin, va lui procurer des remèdes dans ses livres. Mais comme le dit l'adage, il faut « vaincre le mal par le mal » : au *peccato di gola*[26], il va opposer des géants inscrits par nature dans la démesure corporelle, mais qui

23 Victor HUGO, *op. cit.* .

24 Le mot « chère » est issu de l'ancien français *chiere,* lui-même tiré du latin *cara* qui signifiait « visage ». Par la suite, ce mot prit le sens d'« air ». L'expression « faire bonne chère » voulait donc dire « avoir l'air aimable, être accueillant ». Le sens actuel de « bien manger » n'est apparu qu'au XVIIe siècle, sans doute à cause de l'homonyme « chair », qui représentait la viande.

25 La vente d'indulgences par l'Eglise, qui garantirait une place au Paradis en échange d'argent, vivement critiquée, est un abus de l'époque dont s'emparera Rabelais pour le railler et le parodier au chapitre XVII du *Pantagruel.*

26 Expression italienne pour désigner le « péché de gourmandise », exprimant davantage l'idée de gloutonnerie que l'expression utilisée en français, *gola* signifiant « gorge ».

aspirent à un monde humaniste, comme le prouve la lettre de Gargantua à son fils Pantagruel[27]. Ces immenses humains, par le biais d'un langage vert, vont s'attaquer à toute forme d'autorité refusant le progrès. Rabelais critique les méthodes scolastiques qui voilent volontairement la vérité aux hommes ; les théologiens de la Sorbonne, après plusieurs censures, dans l'édition finale sont plusieurs fois désignés par le mot « sophistes », assez dévalorisant pour une classe sociale qui prétendait être la plus spirituelle. La guerre, dans le *Gargantua*, est démise de son piédestal : le conflit armé picrocholin démarre par une bataille de *fouaces* entre paysans et est repris par le roi Picrochole avide de terres et de conquêtes ; l'auteur met en exergue la vacuité des conflits dirigés par des chefs de guerre non éclairés. Ainsi, toute une politique, au sens général de « gestion de la Cité », est dénoncée. Malgré un comique certain créé notamment par une amplification des tailles et des événements et par une démesure et des accumulations de superlatifs en tout ce qui touche les personnages principaux, les risques sont importants : les rois de France sont considérés comme des envoyés de Dieu sur Terre. Religion et politique sont liées. Le peuple, soumis à ces deux formes d'autorité est lui aussi touché. Rabelais, en proposant son modèle éclairé et humaniste de la civilisation remet en cause des puissances établies, ce qui lui vaut des procès de la Sorbonne.

Mais toute évolution n'est pas linéaire. La rupture entre le Moyen Age scolastique et le Renaissance lumineuse n'est pas brutale et complète, même dans l'esprit des plus érudits. Rabelais est un des premiers à dénoncer sa société par l'écriture d'un roman sur un mode plaisant ; tout est donc à faire. Même s'il procure de grandes avancées, l'idéal de savoir prôné reste perfectible. Thélème, bien qu'ouverte aux hommes comme aux femmes où ils vivent en grande liberté d'épanouissement, reste tout de même vouée à une certaine élite déterminée par la naissance ; l'abbaye construite comme un palais – à moins que ce ne soit le propre de la Renaissance elle-même – garde ainsi un pied dans la féodalité. De même les sources essentielles de savoir sont la Bible et l'Antiquité : les humanistes considèrent leur période comme un retour de l'âge d'or mythique. Mais Rabelais s'intéresse aussi à ce qui lui est immédiatement contemporain, en témoignent les nombreux renvois et références à des textes du XVI^{e}. Les découvertes géographiques ont aussi leur importance : le voyage en archipels du *Tiers Livre* n'est pas anodin dans un monde qui trouve sans cesse de nouvelles contrées par-delà les mers et repousse ainsi toujours plus loin ses limites. Médecine, refus de tout dogmatisme, mais aussi religion et avidité de savoirs se retrouvent

27 François RABELAIS, *Pantagruel*, Paris, publié sur le texte définitif de 1542], Paris, Classiques de poche, 2006, p.89-99.

aussi bien dans la part biographique, que dans la part fictive de Rabelais. Ses romans sont finalement un reflet de sa pensée assez complexe inscrite dans une toute jeune Renaissance française.

Un roman protéiforme.

Pour mieux marquer le début d'une nouvelle ère, Rabelais va user et épuiser, dans ses romans, les genres littéraires à la mode durant l'obscure période médiévale. Le *Gargantua* parodie les romans de chevalerie français ou italiens – héritiers des épopées – en reprenant le plan général de ces récits, à savoir : la naissance, l'enfance, l'instruction et les prouesses du héros. De plus, dans ces histoires comme dans les romans qui nous préoccupent, les protagonistes peuvent aussi bien vivre dans leur province natale que dans des pays fabuleux. Grandgousier est roi d'Utopie, mais la guerre picrocholine peut se suivre sur une carte du Chinonais du XVI^{e} siècle. Par le biais du rapprochement géographique de lieux réels et d'autres fantaisistes, Rabelais en profite pour relater l'actualité familiale aussi bien que nationale. Les géants sont imaginaires, mais nul ne s'y trompe. Le père de Rabelais – Antoine, avocat – est, à l'époque de la composition de l'œuvre, en procès contre son voisin et ancien ami, Gaucher – médecin de l'abbesse de Fontevrault. Nous les retrouvons grimés dans les romans grâce à de nombreuses allusions concernant leur entourage et leurs intentions, respectivement sous les traits de Grandgousier le pacifique, et de Picrochole à la bile amère. De même, partisan du gallicanisme, l'humaniste loue son souverain éclairé moins dévot que ses prédécesseurs. Gargantua est une représentation de François Ier, opposé à l'avide Charles Quint aux si nombreux royaumes, que rien ne semble pouvoir arrêter, tel l'insatiable Picrochole. Du particulier, Rabelais généralise son message pour en faire un idéal universel de sagesse. Mais le lien entretenu avec le Moyen Age ne s'arrête pas là. La langue utilisée, parfois archaïsante, est proche de l'ancien français. Plusieurs formes médiévales se côtoient, quelquefois dans un même chapitre. *Pantagruel* est proche de la chanson de geste[28], passage fondamental dans l'évolution du texte littéraire, où les histoires sont notamment organisées en cycles. N'en retrouve-t-on pas la trace dans la série de Rabelais, malgré une première généalogie à rebours ? Le seul prologue de *Pantagruel* rejoue trois genres

28 A ce sujet, se référer à la maîtrise de lettres modernes de Sophie PIRAUD sous la direction de Madame PERIGOT, *Les Sources épiques du Pantagruel de Rabelais, tradition littéraire et singularité d'une écriture*, Université du Sud Toulon Var, 1997-1998.

médiévaux : le boniment, le sermon de moine, et le dialogue joyeux[29]. Les thèmes du *Gargantua* sont identiques à ceux de la littérature populaire du Moyen Age[30] : tout ce qui se rattache aux fonctions et attributs du ventre vus précédemment, ainsi que la vision de la femme ou de la joie. Il en est de même pour le *Pantagruel*. Un bon nombre de séquences des romans a l'allure de farces ou de soties et le caractère populaire de la littérature de colportage. *Les Grandes et Inestimables Cronicques de l'énorme géant Gargantua* décident Rabelais à lui inventer un fils Pantagruel, puis à remanier l'histoire paternelle en lui donnant un fond sérieux, humaniste. Il n'y a aucun souci de vraisemblance, mais une imagination débridée. Gargantua et Pantagruel accomplissent des prouesses à la mesure de leur taille sur des êtres de stature humaine. Le gigantisme sans limite nous amuse encore. Ailleurs, Rabelais parodie un apologue, le ton d'une plaidoirie, ou bien encore un rondeau. L'énigme finale du *Gargantua* parachève le roman. Si elle surprend de nos jours, c'est un jeu d'esprit apprécié dans les milieux lettrés du XVI^{e} siècle, qui comportait deux solutions contradictoires et qui était surtout une forme de la littérature orale, comme une bonne partie des genres précités. Rabelais se plaît à mêler tradition orale et tradition écrite, ce qui participe davantage au principe d'accumulation du comique burlesque de l'auteur. La lettre de Gargantua à Pantagruel[31] signe indéniablement le parti pris de Rabelais pour une Renaissance universelle.

Le fervent humaniste parodie encore un genre d'écriture né dans le *Quattrocento* : l'Insulaire[32], atlas exclusivement composé de cartes d'îles. Cartographiant à l'origine le bassin méditerranéen jusqu'à la mer Egée à des fins pratiques, au cours de son évolution s'adjoignent un usage érudit, puis des sonnets décrivant les lieux mentionnés et une orientation nautique, et enfin un élargissement topographique particulièrement sensible qui va de pair avec l'éloge de la variété. En effet les premiers voyages des grands navigateurs ont eu pour conséquence d'émietter l'image de la Terre, longtemps monolithique[33]. On ne sait exactement si Rabelais a lu les ouvrages de Jacques Cartier ou s'il a eu connaissance de

29 C'est ce que démontre dans son article Jean BICHON, « L'enracinement de Pantagruel dans les genres médiévaux », *Études seizièmistes offertes à V.-L. Saulnier*, Droz, Genève, 1980, p.87-89.

30 Sur ce point, voir la thèse de Jean LARMAT, *Le Moyen Age dans le Gargantua de Rabelais*, Paris, Belles Lettres, 1973.

31 Cette missive constitue le chapitre VIII du *Pantagruel* de François Rabelais. Gargantua l'écrit à son fils qui étudie à Paris. Les opinions des humanistes sur l'instruction y sont résumées ; le ton assez grave de ce passage contraste avec l'interminable et burlesque inventaire de la librairie Saint-Victor du chapitre précédent.

32 Frank LESTRINGANT, *Le Livre des îles, atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002 relate bien l'apparition et l'évolution de ce genre d'écrit au fil des siècles en s'appuyant sur des données scientifiques autant que littéraires.

33 *Ibid.*, p.221-237.

ses voyages au Canada. L'important est de constater que le récit par îles du *Quart Livre* – et du *Cinquiesme Livre* – aille de pair avec la forme morcelée des Insulaires contemporains. Navigateurs et humanistes ont une même perception du monde. Les premières escales du périple maritime de Pantagruel et de ses disciples vers le pays des Amaurotes[34] sont celles que les Portugais puis les Espagnols avaient établies sur la côte d'Afrique pour aller aux Indes. L'itinéraire est alors proche de celui emprunté par Vasco de Gama. Les noms de ces sites étaient mentionnés dès le XV^{e} siècle. Mais Rabelais passe de la réalité à la fantaisie en une imitation du genre de l'Insulaire qui se retrouvera dans sa dernière œuvre dans le but, cette fois, de consulter l'oracle de la Dive Bouteille par-delà les mers. De nos jours, les moyens technologiques et de communication sont tels que nous connaissons la moindre parcelle de la Terre, et que cette mondialisation devient synonyme de globalisation : les particularités, les traditions ethniques tendent à être gommées et les gens à s'uniformiser. A cette époque, notre connaissance de la planète est lacunaire mais chaque singularité a sa place, en témoignent les populations diverses et variées des îles du *Quart Livre*. La malléabilité constitutive de ce monde est le (non-)lieu idéal où placer le thème de la relativité des savoirs dans une civilisation qui s'interroge sans cesse. Mais bien que le commentaire sérieux soit la « *sustantificque mouelle* »[35] à rechercher, il baigne dans l'hyperbole parodique. L'Insulaire-récit *L'Histoire vraie* de Lucien[36], sans terme ni conclusion, s'interrompt brusquement dans le récit. *Le Disciple de Pantagruel*, livret anonyme publié à Paris en 1538, imite les premiers romans de Rabelais et l'œuvre de Lucien. Mais il préfigure surtout le *Quart Livre* de 1548 par la série d'obstacles et de peuples différents que Panurge doit affronter autour du monde. Se crée un échange entre les deux auteurs : les succès en librairie de Rabelais sont certes exploités au mais au même titre que la culture humaniste. Rabelais, en retour, se nourrit de ce livret pour poursuivre ses romans. L'imprimé et le passage de l'oral à l'écrit entraînent une série de transformations et ouvrent un champ des possibles quasiment illimité.

Mais l'humaniste, comme nous l'avons vu précédemment, estime être le direct

34 Les différentes étapes de cette traversée sont énumérées au chapitre XXIV du *Pantagruel* de François RABELAIS.

35 Dans le Prologue du *Gargantua*, François Rabelais conseille ainsi ses lecteurs : « A l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges, pour fleurer, sentir et estimer ces beaulx livres de haulte gresse , legiers au prochaz et hardiz à la rencontre ; puis, par curieuse leçon et meditation frequente, rompre l'os et sugcer la sustantificque mouelle. ». Il les exhorte donc à ne pas se contenter de lire les textes, mais bien plus encore d'y réfléchir et de tenter de les déceler.

36 Lucien est un auteur est satiriste antique grec du II^{e} siècle ap.J.C. Son *Histoire vraie* (ou *Histoire véritable*), où le personnage voyage même sur la Lune a pour but d'amuser sans philosopher, avec une ironie cynique.

héritier des Anciens. Il s'en inspire donc pour les imiter, ce qui n'est pas la marque d'un manque d'imagination, mais une façon de s'inscrire dans le droit-fil de ses prédécesseurs à cette époque. Rabelais cite ainsi des ouvrages et auteurs latins, ou en invente d'autres, en les travestissant quelquefois pour mieux servir le burlesque de son œuvre En effet, cette dernière a tout d'une farce, à la façon du charivari des carnavals, où pour un ou plusieurs jours les rôles s'inversaient. La matière de ces ouvrages antiques est détournée. Si Victor Hugo[37] compare l'art de Rabelais à celui de Dante, ce dernier est bien plus sérieux. Le Carnaval est clairement abordé. « Le thème des Silènes devient un message crypté où le lecteur déchiffre le mode d'emploi des textes. »[38] Le prologue du *Gargantua* nous donne quelques informations concernant ces modèles avant de nous convier, lecteurs, à chercher la drogue précieuse du texte sans se fier ni se laisser enchanter par le rapport qu'il entretient avec le titre. Le retournement est induit par la nature particulière des Silènes. Ils sont une clef de la conception du comique chez Rabelais où la frontière entre deux contraires est extrêmement mince – ce qui est déjà présent dans *L'Eloge de la folie* d'Erasme. Le rire et les larmes ne s'opposent plus sans être liés ; il existe « un point de convergence comme une expression particulière de *coincidentia oppositorum* »[39]. Ainsi dans le *Gargantua* Ponocrates et Eudémon, les deux précepteurs antithétiques du jeune géants se contaminent-ils et éclatent-ils de rire jusqu'aux larmes face à la harangue burlesque de Maître Janotus de Bragmardo, fusionnant les deux pré requis : Héraclite pleure et Démocrite rit, pour se métamorphoser en « Démocrite héraclitizant et Héraclite démocritizant »[40]. Cet humour renversant caractéristique prend sa source chez un auteur italien contemporain : Teofilo Folengo. En Italie, la Renaissance naît aux environs du XV^{e} siècle. La vie de celui qui prendra le pseudonyme de « Merlin Coccaie » a quelques points communs avec celle de Rabelais[41], mais leurs œuvres en ont davantage. En Italie aussi on a réfléchi sur le problème de la langue. L'instrument principal de la littérature devait être le vulgaire, mais il n'y avait qu'en Toscane – et à Florence en particulier – qu'il pouvait s'appuyer sur une puissante tradition scolaire qui comptait déjà des chefs d'œuvre comme la *Divine Comédie*

37 *Op.cit.*

38 Le thème des Silènes, héritiers en quelque sorte de l'image de l'âne en littérature est abordé par Nuccio ORDINE, *Le Mystère de l'âne*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p.104.

39 *Ibidem.*

40 Cet épisode est au chapitre XX de François RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Classiques de poche, 2006, [1532], texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel, p.133-135.

41 Teofilo FOLENGO, 1491-1554, jeune bénédictin, quitte tôt les ordres pour courir le monde avec une femme qu'il avait séduite. Il se fait arrêter par les autorités pontificales, puis libéré il court l'Italie mendiant son pain et chantant des vers populaires avant de retourner au couvent vers 1526, rappelé par son frère philosophe. Au calme et dans le repentir, il se console de sa vie mouvementée en écrivant des épopées bouffonnes.

de Dante[42]. Une langue unitaire manque dans ce pays morcelé en Cités-États. Folengo compose une littérature en vers de caractères divertissant et parodique. Il écrit en une langue artificielle, caricature du latin que les savants utilisaient dans leurs leçons, en y ajoutant du lexique vulgaire local de Padoue tout en gardant morphologie, syntaxe, grammaire et même métrique latines. Ce sont les premières œuvres dites « macaroniques », où la langue est élevée au grade d'instrument d'exceptionnelle qualité expressive. Le *Baldus* est son chef d'œuvre de vingt-cinq livres en hexamètres dont les deux premières éditions sont antérieures aux parutions de Rabelais. Le sujet – un roman d'aventures mouvementé en même temps qu'une satire des moines, où se succèdent des épisodes extravagants et parodiques – est similaire à ceux de Rabelais. Un des personnages des *Macaronées* de 1530 de Merlin Coccaie, Fracasse, serait un lointain aïeul de nos géants[43] dont les noms ne sont pas dus au hasard, de même que ceux de leurs compagnons. Ils sont hérités du français vulgaire ou du grec et sont le reflet du principal trait de caractère de celui qui le porte. « Gargantua » vient de la première exclamation prononcée par son père à sa naissance : « Quel grand tu as », pour désigner la gorge. Or l'appétit de ce géant sera sans limite. Mais la parenté est soulignée par le fait que le nom de son père, « Grandgousier », et celui de sa mère « Gargamelle », soient aussi rattachés au domaine de la gorge. Quant à « Picrochole », il signifie « bile amère » ; on pensait qu'un déséquilibre de cette humeur pouvait provoquer un excès de violence et un manque de discernement chez les personnes atteintes, ce que le protagoniste nous prouve bien par ses attitudes. « Pantagruel » a une étymologie burlesque : « *Panta*, en grec, vault autant à dire comme « tout », et *Gruel*, en langue Hagarène vault autant comme altéré »[44]. Ce nom-là a déjà été attribué à un diablotin qui représente la mer dans le *Mystère des Actes des Apôtres* du XV^{e} siècle, et dont le rôle est de jeter du sel dans la gorge des ivrognes. Dans le roman le géant se souvient de son étymologie et la soif est souvent présente avec lui, dès sa naissance année de sècheresse terrible : pour venir à bout du roi Anarche, Pantagruel lui fait avaler une confiture qui lui échauffe la gorge[45] et avec le peuple il se comporte comme le diablotin originel, semant du sel dans les bouches béantes des endormis[46] par exemple. D'après l'origine grecque, Epistémon est « le Sage », Carpalim « le Rapide » et Panurge

42 Sur ce point voir Giuliano MANACORDA, *Storia della letteratura italiana,* Rome, éd. Newton & Compton, « Biblioteca del Sapere », 2004, p81.

43 Fracasse est cité au chapitre Ier du roman de François RABELAIS, *Pantagruel*, Paris, Classiques de poche, 2006, [1532], texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel, p.35.

44 *Ibid.*, p.43.

45 Cet épisode est au chapitre XXVIII de François RABELAIS, *Op.cit.*, p.259.

46 François RABELAIS, *Op.cit.*, p.263.

« le Bon à tout » et par là même « le Fourbe ». Les noms contribuent pour une bonne part aux effets comiques. Les êtres de papier ne deviennent pas des allégories d'un trait de caractère ; c'est un aspect de leur personnalité qui est mis en évidence et grossi : ce sont plus des caricatures, forme d'art déjà présente dans les illustrations des livrets de colportage.

Une critique abondante

La charge des traits devient alors un excès dans le comportement, que l'écrivain-médecin condamne, et face auquel il donne sa propre diète. Le goût simple des produits du terroir est célébré par le biais des viandes rôties que propose Grandgousier par exemple. Le monde contemporain de Rabelais est en pleine transition ; pour mieux « faire passer la pilule », un ton léger est adopté pour traiter de sujets importants. Grandgousier, Gargantua et Pantagruel, du fait de leur gigantisme, ont un appétit démesuré. Ce sont en premier lieu des ventres personnifiés ; mais leurs expériences et l'instruction qu'ils reçoivent vont les mener à un savoir humaniste qui les détache quelque peu du matériel pour partir plus tard à la recherche de l'oracle de la Dive Bouteille[47]. Les repas sont synonymes de bonne chère, en tous les sens précédemment mentionnés. Mais il faut replacer les œuvres dans leur contexte. Le premier roman, *Pantagruel*, dont la première parution date de 1532, est « un défoulement par le rire face à la sottise humaine »[48], notamment grâce à Panurge qui se permet toutes les infractions religieuses, face aux bonnes mœurs … pour mieux appuyer où la société va mal. Les récits traduisent la pensée de Rabelais, qui évolue en fonction des événements qui le touchent. Dans le *Gargantua*, les critiques religieuses et politiques sont plus profondes, elles vont plus loin que dans l'ouvrage précédent paru alors que le gouvernement français était favorable aux Réformateurs. En effet, dans le *Pantagruel* le souverain est avant tout un chef de guerre – et non un soldat – et les victoires plus ou moins faciles mêlent force et farce. Quant au *Gargantua*, il est à ce niveau-là déjà plus complexe ; il propose trois types de rois. Picrochole aux nerfs à fleur de peau et n'acceptant aucun conseil de quiconque, est le prototype du mauvais gouverneur. Grandgousier est un vieux souverain débonnaire est pacifique, sûr de lui mais s'entourant toujours d'un Conseil qui a le droit à la parole. Une transmission des valeurs et une évolution de comportement s'opère entre le père et le fils Gargantua qui a reçu une instruction humaniste et qui, de ce

47 Cette quête est le premier thème majeur du *Quart Livre* de François RABELAIS.
48 Cette thèse est développée dans l'introduction du François RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Classiques de poche, 2006 [1535], pp 5-13.

fait est moins dévot mais plus dans l'action que son prédécesseur : les ecclésiastiques n'ont pas eu de prise sur lui et il peut même, à l'occasion, les exterminer. Pensons cela au second degré : les victoires de ce géant sur les vieilles autorités marquent l'avènement et la force de l'intelligence. Il est le prototype des rois éclairés. De ces œuvres on peut tirer une pédagogie, une politique, et même une théologie humanistes, à condition de ne pas lire au premier degré seulement. L'accusation des méthodes scolastiques ne marque pas un désir d'extermination religieuse, mais bien plutôt une volonté de rénovation de cet ordre archaïque et corrompu. L'abbaye de Thélème est l'aboutissement de cet engagement anticlérical et pro-humaniste. C'est la réalisation d'un rêve utopique de paix, de connaissances et de plaisir fait par un moine plus hardi que les autres – Frère Jean des Entommeures – pour « science [n'existe plus] sans conscience »[49]. En résumé, Rabelais est en guerre verbale contre tout ce qui opprime l'être humain dans une servitude, quelle qu'elle soit. C'est ainsi que la question fondamentale du *Tiers Livre* est celle que Panurge se pose quant à la nécessité de se marier[50]. Le risque d'écueil est d'autant plus grand que les apparences sont trompeuses : le jeune Gargantua apprend à ses dépens que l'instruction la plus aisée n'est pas la plus efficace, ni celle qui apprend le plus de choses[51]. Pour autant, l'apprentissage ne passe pas par la torture. De même Rabelais joue sur le changement d'échelles : ce qui ne semble que des poux pour Gargantua sont en réalité des boulets de canons humains[52].

Cette liberté d'expression en tous sens ne plaît pas à la Sorbonne qui condamne *Pantagruel* dès 1533 pour obscénité, estimant qu'il incite aux mauvaises mœurs Le *Tiers Livre* est censuré dès sa sortie, pour cause d'hérésie et donc d'atteinte à la religion catholique, à une époque où les protestants ralliaient de plus en plus de fidèles et où donc l'Église catholique affirmaient d'autant plus fermement ses positions. Enfin le *Quart Livre,* qui raille aussi bien les « Papefigues » protestants, que les « Papimanes » catholiques est censuré par le Parlement de Paris. Mais le nouveau roi de France le protège et lui accordé

49 Citation modifiée de la lettre de Gargantua à son fils Pantagruel, François RABELAIS, *Pantagruel,* Paris, Classiques de poche, 2006, [1532], texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel, ch. VIII, p.97. « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme » : cet adage était déjà courant chez les scolastiques.

50 Dans le *Tiers Livre,* Pantagruel est mis au second plan ; Panurge occupe le rôle central. Il hésite à prendre femme ou non, et après avoir interrogé en vain Virgile, Les Songes, le poète Raminagrobis, et tant d'autres, il décide de consulter l'Oracle de la Dive Bouteille, quête développée dans l'ouvrage suivant.

51 Les premiers maîtres de Gargantua sont en effet des « sophistes », c'est-à-dire – après un passage de censure – des scolastiques. Se reporter au chapitre XIV de François RABELAIS, *Gargantua,* Paris, Classiques de poche, 2006 [1535], publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo.

52 François RABELAIS, *Op.cit.* Chapitre XXXVII, « Comment Gargantua, soy peignant, faisoit tomber de ses cheveulx les boulletz d'artillerye. »

le privilège de faire réimprimer ses livres. Une critique abondante et des commentaires de toutes sortes naissent sur Rabelais dès la publication des ouvrages qui sont des succès de librairie. Les épitaphes que les savants lui dédient à sa mort[53] prouvent que l'humaniste était grandement estimé au milieu des siens. Par la suite on n'a vu de lui que les côtés grivois et scatologiques de ses récits. On a quelquefois pensé que c'était un rire gratuit ou athée. En général, du XVI^{è} au XIX^{è} siècles, deux opinions s'opposent : les romans sont critiqués pour leur obscénité ou admirés pour leur verve joyeuse. La critique du XX^{è} siècle les réexamine, elle leur confère une nouvelle place privilégiée dans la littérature. A ce moment-là on semble redécouvrir les attraits du texte et tous les courants de la critique y cherchent des attaches, des fondements. En effet, les œuvres sont richement composées, avec une érudition certaine et la frontière entre explicite et implicite y est parfois bien mince. Il y a des subtilités à déceler. Rabelais est une source intarissable de recherches et d'études. Différents aspects ont été approfondis. Mikhaïl Bakhtine a travaillé sur les influences folkloriques et la part carnavalesque des romans par exemple[54], François Rigolot sur les différents niveaux de langue[55], Frank Lestringant note son évangélisme pacifiste[56]. La « sustantificque mouelle » ne cesse d'être explorée, analysée, décryptée, même à l'étranger où Rabelais est considéré comme un des grands fondateurs de la littérature française. En Italie, le journaliste Ranieri Carano[57] le qualifie de « fleuve sans fin », « mer de paroles, de faits et de méfaits, de divagations et digressions, aphorismes […] et jeux infinis »[58]. En plus d'être qualifié de père des lettres françaises, il est bien souvent élevé au rang de modèle du grotesque, au sens noble de mouvement artistique et littéraire[59]. L'intertextualité, déjà fortement présente dans les romans du XVI^{è} siècle ne

53 On peut lire plusieurs de ces épitaphes sur Wikipedia (21/07/2010), *François Rabelais*, http://fr.wikipedia.org. Ronsard lui avait consacré une ode, Pierre Boulanger lui avait écrit des vers latins.

54 Sur ce point consulter Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970

55 Le sujet est abordé dans le livre de François RIGOLOT, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996.

56 Il en est question dans le dossier de Frank LESTRINGANT, « La littérature du XVI^{e} siècle-Les paradis perdus », *Notre Histoire*, n° 203, Octobre 2002, p.31-34.

57 Ranieri CARANO, journaliste italien, a préfacé la bande dessinée de Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.7-13.

58 *Ibidem*, traduction personnelle.

59 D'après Alain REY, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, art. « phylactère », éd. Dictionnaires le Robert, Paris, 2004, p.1653, « grotesque » « est un emprunt (1540-1550) à l'italien (*pittura*) *grottesca*, proprement « peinture de grotte », désignant un type de décoration murale qui apparaît en Italie au milieu du XV^{è} siècle . […] ce genre de peinture représentant des figures caricaturales s'inspirait des décorations de la *Domus Aurea* de Néron, que les fouilles ([qui se disent] *grotta*) découvrirent au moment de la Renaissance italienne. Le nom italien prend au XVI^{è} siècle le sens de « peinture licencieuse et fantaisiste ou caricaturale » et cette valeur évaluative et morale, non plus descriptive et esthétique, colore toute l'histoire du mot en français. ». Le mot est d'abord un terme d'art propre aux ruines antiques, puis au XVII^{è} siècle il est synonyme de « burlesque » et d' « extravagant ». Le

cesse de croître par l'inspiration qu'ils donnent aux chercheurs comme aux artistes qui y puisent des sources de créativité graphique, littéraire ou autre.

1.2 Alfred Jarry, l'extravagant dramaturge du début du XX^e siècle.

Dramaturge et personnage de ses pièces.

A la fin du XIX^e siècle la caricature est en plein essor, se propageant grâce à la presse quotidienne ou hebdomadaire. Ce type de dessin devient le moyen le plus concis et synthétique d'exprimer une satire sociale, politique, religieuse ou envers toute autre institution. De plus malgré la défaite de 1870, le théâtre est au premier plan dans les grandes villes et il commence à circuler en province et à l'étranger par l'instauration des tournées. La vie théâtrale et la vie parisienne ont même tendance à se confondre, tant les salles et les spectacles sont nombreux dans la capitale[60]. C'est dans ce contexte culturel qu'Alfred Jarry naît en 1873 à Laval. Mort à seulement trente quatre ans en 1907, on oublie souvent qu'il fut le contemporain d'André Gide, de Proust, de Valéry et de Colette, ou encore de Renard, Maeterlinck et Claudel. Il fréquentera et se liera d'amitié avec de nombreux artistes et lettrés contemporains grâce aux salons de son amie Rachilde, l'épouse du directeur du Mercure de France Alfred Vallette. Passionné de littérature et de théâtre, il va collaborer avec certains d'entre eux et participer à des rubriques de critique dans des revues. A cette époque là la vie théâtrale se dirige vers une dramaturgie nouvelle. Ce n'est que rétrospectivement que l'on en reconnaîtra les effets[61]. Après deux échecs en licence de lettres au lycée Henri IV, et des écrits d'adolescence, en 1896 paraît la première pièce de ce jeune Jarry de 23 ans, fin connaisseur de l'œuvre de Rabelais – ce qui se fait ressentir dès les premiers écrits et qui se confirme par la suite dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien*[62]. La bibliothèque de sa petite maison est par ailleurs presque en totalité constituée des ouvrages de l'humaniste. L'imprégnation de ces romans est

---

sens actuel de « ridicule » semble apparaître au XIX^è siècle, par assimilation avec *grossier.* « Le grotesque implique [une] imagination fantastique ».

60 Cf. Michel AUTRAND, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.15-18. Une citation du *Paris*, Paris, Hachette, 1879, p.176 indique même qu'à cette époque Paris compte « 41 salles de spectacles […] et 17 autres situées dans des quartiers voisins des fortifications ».

61 *Ibidem.*

62 Sur ce point, voir la notice de l'ouvrage, Alfred JARRY, Œuvres *complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1972, p.1216-1219.

essentiellement soulignée par François Caradec[63]. *Ubu Roi* est le titre de sa première œuvre publiée. Dans les années 1890-1900, une nouvelle génération de dramaturges s'installe dans les salles et le tonitruant Jarry en fait partie. Le cadre de « la Pologne, c'est-à-dire Nulle Part »[64] de l'*Ubu Roi* n'est pas sans nous évoquer l'étymologie d'Utopie, le royaume de Gargantua. Cette indication est souvent estimée novatrice mais il existait au XIX^{e} siècle une vive tradition bouffonne des « folies vaudevilles » qui ne lassaient pas d'imagination, à la limite du futur surréalisme. Jarry s'inspirera aussi du théâtre de marionnettes, monde caricatural s'il en est, puisque pour être visible d'un plus grand nombre ces poupées anthropomorphes ont certains traits du visage plus épais et disproportionnés par rapport au reste du corps. *Ubu Roi* fut d'ailleurs plusieurs fois représenté par des marionnettes. Ubu, le personnage principal bête et méchant est autant une satire du pouvoir sous n'importe quelle forme, que de tout un chacun sous ses traits les plus vils. La langue française subit des déformations cocasses et récurrentes qui sont alors la marque de l'écriture théâtrale de Jarry. Claude Terrasse avait aussi composé une musique bouffe qu'il interprétait seul au piano et avec un gong, faute d'orchestre. La première suscita de vives polémiques, aussi bien élogieuses que blasphématoires, réactions comparables à la bataille d'*Hernani* où férocité et éclat de rire se mêlaient dans la salle du théâtre de l'Œuvre. Jarry – directeur avec Rémy de Garomont en 1894 et 1895 *L'Ymagier : Recueil de gravures anciennes et nouvelles, d'études artistiques et philologiques* puis fondateur de la revue d'estampes *Perhindérion* – dessine le « véritable portrait de Monsieur Ubu. »[65]. Ce personnage est alors bien éloigné du professeur de physique qui est à l'origine mis en dérision. Son ventre proéminent et l'ingestion permanente le rapprochent de Pantagruel ou de Gargantua. Il est « une âme-bide parfaitement incarnée dans un corps qui lui est conforme »[66]. Force est de constater que les nombreux dessins de Jarry ou de ses illustrateurs directs situent Ubu du côté de la goutte, entre la sphère et la poire. L'ombilic sur la panse concentre le regard à cet endroit-là, telle une cible. Tout est ingéré chez Ubu : avoir et être ne font qu'un, le matérialisme est prédominant. Il désire, mange et digère ou plutôt défèque. C'est une brute cupide. En un certain sens, il pourrait être le pendant négatif de Gargantua, ce que ce dernier serait devenu sans une éducation éclairée. Ses propos sont vides mais la démesure

63 Pour de plus amples précisions, se reporter à l'article de François CARADEC, « Éléments d'une contribution d'apparence lexicographique à l'étude de Rabelais dans l'œuvre de Jarry », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n°15, p.43.

64 Ceci est l'indication scénique figurant au début de l'*Ubu Roi* d'Alfred JARRY.

65 Le « Véritable portrait de Monsieur Ubu » figure dans la préface d'Alfred JARRY, *Ubu Roi, drame en cinq actes en pros. Restitué dans son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888*, Paris, Mercure de France, 1896.

66 Charles GRIVEL, « Les représentations jarryques », *Revue des sciences humaines*, n°203, 1986, p.11.

de Jarry fait sens : à force d'exagérer « on touche à la vérité immédiate […] [soit] sans interprétation, imparable, indiscutable »[67]. Le dramaturge construit un monde sens dessus-dessous ou plutôt il déconstruit et démolit notre monde pour en reconstruire un nouveau, plus carnavalesque. La mise en place de la 'pataphysique est proche[68].

La vie de Jarry est extravagante elle aussi. En effet, malgré l'instauration d'une rétribution sur la recette de la pièce en 1829 pour chaque auteur, Jarry n'arrive pas à payer son loyer. Sa chère bicyclette « Clément Luxe 96 course sur piste »[69], il ne la règlera jamais. Il s'identifie à son personnage, comme le souligne Georges. Emmanuel Clancier[70] : « Jarry jouant Ubu, non plus sur scène mais à la ville, tend ainsi un terrible miroir aux imbéciles, il leur montre le monstre qu'ils sont. Il dit « Merdre aux assis » ». Lors de la première, le dramaturge expose même « sa pièce en se donnant lui-même comme modèle incompris de sa langue »[71]. Dans sa correspondance, Alfred Vallette nomme même Jarry « Père Ubu » : il devient alors non seulement l'inventeur, mais encore un personnage et un destinataire de l'*Ubu Roi*. Il en fait partie intégrante à tous les niveaux. Passer à la « moulinette Ubu »-ou « ubuiser » – consisterait à « reculer la position du sens afin de le faire saillir »[72]. Même si le théâtre, bien que « hypostasiant le « je », […] interdit toute possibilité d'autobiographie »[73], le texte dramatique n'est pas non plus dénué de lien avec la vie de son auteur. En effet, Ubu est comme un double (ignoble) de Jarry. Provocation et dérision font partie de la vie et de l'œuvre du dramaturge qui sacrifie une vie confortable au profit de l'absinthe, de la bicyclette et du revolver. Il dilapide à une vitesse incroyable

67 Charles GRIVEL, *Op.cit.*, p.14.

68 On peut citer cette présentation de la 'pataphysique effectuée par les membres du Collège de 'pataphysique, www.college-de-pataphysique.fr : « La plus vaste et la plus profonde des sciences, celle qui d'ailleurs les contient toutes en elle-même, qu'elles le veuillent ou non, la 'Pataphysique ou science des solutions imaginaires a été illustrée par Alfred Jarry dans l'admirable personne du Docteur Faustroll. Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien écrits en 1897-1898 et parus en 1911 (après la mort de Jarry) contiennent à la fois les Principes et les Fins de la 'Pataphysique, science du particulier, science de l'exception (étant bien entendu qu'il n'y a au monde que des exceptions et que la « règle » est précisément une exception à l'exception ; quant à l'univers, Faustroll le définissait « ce qui est l'exception de soi »).
Cette Science, à laquelle Jarry avait voué sa vie, les hommes la pratiquent tous sans le savoir. Ils se passeraient plus facilement de respirer. Nous trouvons la Pataphysique dans les Sciences Exactes ou Inexactes (ce qu'on n'ose avouer), dans les Beaux-Arts et les Laids, dans les Activités et Inactivités Littéraires de toutes sortes. Ouvrez le journal, la radio, la télévision, explorez l'Internet, parlez : Pataphysique !
La Pataphysique est la substance même de ce monde. »

69 Cela est mentionné par l'Association des Amis d'Alfred Jarry sur le site www.alfredjarry2007.fr (23/07/2010).

70 Cité par fr.wikipedia.org, article « Alfred Jarry ».

71 Ce point est développé par Charles GRIVEL, *Op.cit.*, p.13-28.

72 *Ibidem.*

73 L'impossibilité d'autobiographie dans le genre dramatique est expliquée par Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.9.

l'héritage de ses parents, il est recherché par ses créanciers à Paris et plusieurs fois il a dégainé et tiré avec son revolver dans des réunions initialement conviviales. Ses amis l'aident dans ses infortunes : Jarry est un être à part, trop détaché de tout, hors du monde. André Gide, dans les *Faux-Monnayeurs* en fera même un personnage excentrique à part entière, un des seuls dont l'identité réelle est révélée, comme si réalité et fiction se côtoyaient en une seule entité physique, à tel point que le doute s'insinuerait chez ses contemporains. Son entourage a bien compris qu'il vivait pour son art. Le Douanier Rousseau – qu'il contribue à lancer grâce à d'élogieuses critiques – l'héberge quelques temps par exemple. Jarry a construit un monde, un cycle Ubu de cinq volumes[74] en écriture et en dessins, mais aussi et surtout en mots et en représentations vivantes, par le biais d'être humains et de marionnettes, avec une évolution temporelle au fil des pièces. Il vivait en accord avec cet univers-là, qui se retrouve dans ses autres créations -qu'elles soient nées de collaboration ou non-, où la provocation se trouve surexposée dans la mise en scène.

La révolution théâtrale

Peu à peu, des innovations s'intègrent dans le théâtre occidental au XIX^{e} siècle. La passion pour la mise en scène orientale où la parole n'occupe pas la place principale, la découverte de l'expressionnisme, le mouvement artistique suédois et allemand où l'on explore l'inconscient, et la transformation du lieu théâtral qui délaisse peu à peu l'espace figé des salles « à l'italienne » posent lentement des jalons qui amènent à une prise de conscience des auteurs français, réalisant ainsi que le réalisme n'est qu'une convention, qu'un des codes possibles pour transcrire la réalité[75]. De nouvelles voies d'expression vont être explorées et élaborées.

En 1881, dans sa *Lettre à la jeunesse*, Zola désire, au théâtre en particulier, qu'il ne soit plus fait de l'homme un portrait lisse et sans tache, mais bien au contraire, qu'il soit figuré avec ses laideurs et ses vices, sans ménager sa susceptibilité[76]. Ce positionnement annonce la posture qu'adoptera Jarry en divers points. La première œuvre du dramaturge est en cela déjà une pièce moderne. Les premiers mots du Père Ubu, personnage principal, – à savoir « merdre » – provoquent le scandale. La grossièreté est à peine voilée. Le respect de la bienséance est un lointain souvenir. Jarry ne ménage pas le public. Ubu assume toutes ses lâchetés. Sa grosseur et sa rondeur indiquent un état de finitude : il est

74 *Ubu Roi* est suivi d'*Ubu cocu*, puis d'*Ubu enchaîné*, de *L'Almanach illustré du Père Ubu* et enfin d'*Ubu sur la Butte.*

75 Sur ce point, voir Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*, p.148.

76 *Ibidem.*

complet dans les défauts, c'est un exemple en cela. Ainsi pour l'ériger davantage en modèle unique Jarry crée-t-il un langage proprement ubuesque provenant du personnage : « *a* [serait issu] de sa panse, *e* de sa mâchoire, *i* de sa chandelle – mais il faut voir comme il la tient ! –, *o* de son nombril, *u* de ses larmes »[77]. Ubu engendre sa langue qui elle-même le représente en parangon des bassesses humaines. La subversion du langage est permanente. Jarry s'amuse avec lui. Bien que le texte soit en prose, les mots peuvent se répondre par sonorité et homophonie, sans nécessairement faire sens.

> « MERE UBU -[...] elle est au moins égale de la Vénus de Capoue.
> PERE UBU -Qui dites-vous qui a des poux ?
> MERE UBU -Vous n'écoutez pas, Monsieur Ubu, prêtez-nous une oreille plus attentive. »[78]

De plus, Ubu épuise tous les lieux communs dans ses clichés et use et abuse des jurons. Or l'un et l'autre généralisent un cas. Ces procédés tendent à universaliser le phénomène unique d'Ubu. Mais le vocabulaire et le langage ne sont pas les seuls paramètres de la langue à être malmenés. L'orthographe est aussi changée au gré de l'auteur. « J'écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneille* et surtout pour bien marquer qu'il s'agit de *phynances* et d'*oneilles* spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que personne n'en a, sinon moi »[79]. Cette déformation écrite fait partie du divertissement et de la transgression, tout en recréant le langage, comme Rabelais le faisait à son époque, même si au XVI^{e} siècle, les règles de grammaire n'étaient pas fixées comme elles le sont de nos jours et que par conséquent la langue était plus souple et plus féconde. Dans les deux cas, le public comprend la signification de ces termes employés, il est, d'une certaine façon, initié ou il doit l'être pour entrer dans la connivence avec l'œuvre. Ubu est à la fois tout être humain et un être unique. L'œuvre est donc un jeu verbal à différents niveaux : Jarry joue avec les mots, avec le son qu'ils émettent et avec l'effet comique issu du décalage de l'association de termes discordants. L'auteur, grand lecteur et admirateur de l'humaniste parodie les formes dramatiques antérieures et tourne toutes les scènes traditionnelles en dérision[80]. L'intrigue majeure – une dérisoire conquête du pouvoir – évoque le drame shakespearien *Macbeth* par exemple. De plus, tout comme Rabelais,

77 Alfred JARRY, *Tout Ubu,* préface, commentaires et notes de Charles Grivel, Paris, Le Livre de poche, 1985, p.404-405, cité par Charles GRIVEL, *Op.cit.*, p.15.
78 Alfred JARRY, *Ubu Roi,* Acte V scène 1.
79 Alfred JARRY, *Tout Ubu,* préface, commentaires et notes de Charles Grivel, Paris, Le Livre de poche, 1985, p. 407, cité par Charles GRIVEL, *Op.cit.*, p.15.
80 Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*, p.151 distingue bien les différentes sources d'inspirations de Jarry pour cette pièce.

Jarry parodie l'épopée ; il invente un cycle ubuesque, ou une « geste » d'Ubu en cinq pièces et almanachs. Cette continuité est assez rare au théâtre où « chaque pièce, à cause des impératifs de la représentation, est totalement indépendante des autres œuvres de son auteur »[81], dans le sens où on ne joue qu'une pièce à la fois, sans que la même troupe de comédiens puisse interpréter la suite dans un laps de temps assez bref contrairement aux romans dont le lecteur est seul engagé dans son entreprise de lecture et qui peuvent être envisagés sur plusieurs volumes tels le cycle des *Rougon-Macquart* de Zola qui retrace en vingt romans la vie d'une famille durant vingt ans, sous le Second Empire. De ce fait, la plupart des œuvres théâtrales sont autotéliques, sans renvoi ni mention d'une suite, ni d'une œuvre antérieure. Ces travestissements du langage et des genres littéraires participent de l'humour de Jarry, ils le construisent, au même titre que l'exagération et l'accumulation de ces procédés d'écriture. Le dramaturge fait rapidement proliférer un texte tout en gardant cette cohérence burlesque dans la destruction et la reconstruction. L'imagination est sans cesse mise à contribution. Sans déjà être énoncée ainsi, la 'pataphysique ou « science des solutions imaginaires » a donc toujours fait partie de Jarry.

Si la langue ubuesque devient une écriture théâtrale à part entière, les mises en scène vont imposer une nouvelle manière de concevoir la scène jouée devant un public. Jarry invente toute une forme de théâtre. Dans un premier temps il cherche à « briser le « miroir mimétique » de la langue »[82], ensuite il désire que le public se sente à la fois proche et mis à distance de la représentation ; il doit être actif pour comprendre. Pour ce faire, Jarry truque le « décor » afin que le lieu représenté soit la scène. Il y a absence de cadre figuré et suggéré, puisque l'action se passe en « Pologne, c'est-à-dire Nulle Part » – comme souligné précédemment –, dans une Utopie au sens étymologique du terme donc. Le non-représenté se conformerait mieux à l'imaginaire dans le sens où chacun fait sa propre projection à partir d'une suggestion la plus dénuée d'influence. Mais le public n'y est pas habitué. Justement, Jarry, pour qui l'objet et le sujet sont vides de sens, entend contourner le désir du spectateur pour l'alimenter mais aussi pour surprendre son égo. Les indications scéniques sont alors signalées par des pancartes tendues par des personnages. La scène doit réellement faire partie intégrante de la salle afin que l'universel et l'individuel se confondent. L'illusion du réel n'est plus recherchée ; la *mimésis* est abolie ; naît une nouvelle forme de jeu dramatique qui en semblant détaché de tout référent connu du public, entend lui faire passer des messages à différents niveaux de lisibilité. Le « théâtre

81 Sur ce point voir Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*, p.10.
82 La justification de la déformation de la langue est expliquée par Charles GRIVEL, *Op.cit.*, p.11-28.

machine »[83] est né. L'incarnation d'Ubu participe de cette mise en forme. L'acteur jouant ce rôle porte un masque grimant le caractère du bonhomme et non les rires comiques ou les larmes tragiques qui étaient figurés sur les accessoires de l'Antiquité. De cette façon, aucun visage humain identifiable n'est attribué de manière précise au vil être de papier. Chacun projette sur lui ses propres idées, peut s'y retrouver et reconnaître en lui une autorité supérieure. En outre, le comédien n'a que six positions pour s'exprimer, ce qui fige le personnage dans peu de postures, le rapprochant donc des caricatures. La vacuité d'Ubu est d'autant plus forte : Ubu lui-même, bien qu'empli de défauts humains ne semble pas être un homme à part entière, et l'acteur, à son tour, n'est, pour ainsi dire, personne – ou du moins personne de « reconnu » dans la pièce. En n'ayant pas de visage humain déterminé Ubu acquiert une certaine universalité, devenant presque une allégorie des lâchetés humaines. Dans ce refus du « faire-vrai » et du naturalisme, Jarry bâtit aussi des personnages sans psychologie, et des intrigues sans suspens.

Le dramaturge novateur pousse l'excès à son paroxysme, dépassant de bien loin la farce lycéenne initiale. Il exagère pour que l'on puisse se saisir d'une vérité immédiate et indiscutable qui se révèlerait plus aisément ainsi, sans aucune attache au réel, et peut-être ainsi plus proche de notre inconscient. Que ce soit une comédie ou un drame, la pièce doit divertir. Jarry ne veut pas ennuyer, il veut créer la surprise. La forme ronde, non agressive, d'Ubu, le non-sens de sa langue, et sa santé mentale discutable créent le rire. Ces comiques de langage et de situation soutiennent un décalage permanent avec le réel. Les repères et conceptions du public sont bouleversés. Les romans de Rabelais introduisent aussi cette différence entre le monde fictionnel et le monde réel, et l'exagération y est aussi un des principes comiques. Ce monde créé est une force ; Jarry lui invente même un almanach[84] tout aussi grotesque où les fêtes traditionnelles sont remplacées par des saints farfelus de son invention, et où le Père Ubu plusieurs fois dessiné traite à sa façon de sujets contemporains. La représentation graphique est aussi célèbre que le nom du personnage, un peu à la façon des dieux païens grecs ou romains, ou bien ceux issus de l'hindouisme, qui intervenaient, et auxquels on prêtait une voix dans les pièces antiques ou les mystères. Quoi qu'il en soit, dorénavant, l'objectif du théâtre ne sera plus de donner nécessairement l'illusion du réel. Les Surréalistes s'en souviendront. Si le cycle Ubu reste aujourd'hui l'œuvre la plus connue de Jarry, elle n'est pas la seule existant. La pièce qui nous intéresse -

83 L'expression est utilisée et explicitée par Charles GRIVEL, *Op.cit.*, p.21-22.

84 Alfred JARRY et illustrations de Pierre BONNARD, *Almanach illustré du Père Ubu*, [1901], Bègles, Le Castor Astral, 2006.

Pantagruel- préoccupe le dramaturge de 1897 – année suivant la parution de l'*Ubu Roi* – à peu avant sa mort, question de zèle ou de besoin d'argent.

Un opéra-bouffe méconnu.

Le *Pantagruel* de Jarry se trouve dans le troisième tome des *Œuvres* du dramaturge dans la collection de « la Pléiade », qui regroupe ses dernières créations publiées et celles laissées inédites à sa mort. La première représentation de l'opéra -bouffe se déroule au Grand Théâtre de Lyon en janvier 1911. Cet événement étant posthume, cela signifie que seul le premier des trois moments qui composent l'événement théâtral[85], à savoir la rédaction du texte, a eu lieu du vivant de l'auteur ; ce dernier n'a donc pas pu constater la réception de son opéra par le public, et par conséquent modifier son texte *a posteriori*. La pièce est issue d'une collaboration entre Alfred Jarry et Eugène Demolder. Si l'on ne retient bien souvent que le premier nom, c'est parce qu'il était déjà un écrivain reconnu. A la fin du XIX^{e} siècle, les pièces ne sont que très rarement du fait d'un seul auteur[86]. La collaboration de deux ou trois personnes est chose courante. Mais les collaborateurs secondaires, moins célèbres – comme Demolder dans notre cas – sont restés dans l'ombre. Il est étonnant que ce phénomène ait été banalisé au théâtre, en comparaison des polémiques qu'ont provoquées les « nègres » des romans de Dumas. A cette époque là, les adaptations d'une œuvre romanesque sont en vogue aussi. Bien souvent elles n'ont pas marqué les esprits mais elles gardent un intérêt non négligeable pour une étude concrète des conventions et des exigences scéniques d'un moment donné[87]. Le *Pantagruel* de Jarry et Demolder sera représenté quatorze fois au Grand Théâtre de Lyon. Le succès acquis est surtout dû à l'estime portée à Claude Terrasse, l'enfant du lieu qui en a composé la musique[88]. Ce dernier avait déjà participé à l'*Ubu Roi*. Dès le milieu du XIX^{e} siècle, on s'intéresse de nouveau à Rabelais : Marty-Lavant réédite l'auteur dans une entreprise qui durera de 1868 à 1903[89], tandis que la Société des études rabelaisiennes est fondée. En outre la mise en musique de Rabelais remonte au XVIII^{e} siècle, avec *L'Isle sonnante* de Monsigny et le

85 Michel AUTRAND, *Op.cit*, p.7, distingue trois moments qui composent une œuvre dramatique : « la composition du texte par un ou plusieurs auteurs, sa création scénique et sa publication en volume, l'ordre des deux derniers moments pouvant être inversé. Ce qui théoriquement amènerait à prendre en compte trois dates différentes [...] ».

86 Sur ce point voir Michel AUTRAND, *Op.cit.*, p.23.

87 Cf. Michel AUTRAND, *Op.cit.*, p.27.

88 Patrick BESNIER, « Notice du *Pantagruel* », *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1988, p.815 nuance l'aspect du petit succès de la pièce.

89 Patrick BESNIER, *Op.cit*, p.808.

Panurge dans l'isle des Lanternes de Grétry[90]. C'est ainsi que en 1855 l'Opéra de Paris programme un *Pantagruel* de Théodore Labarre qui est un échec complet, qu'en 1879 un *Panurge* de Hervé est à l'affiche des Bouffes-Parisiennes et que, enfin, en 1895 sort à la Gaîté le *Panurge* de Planquette que les amis Jarry et Terrasse ont pu voir, et dont le succès se prolonge pendant six mois. Or le travail de Jarry commence l'année suivante dès après l'*Ubu Roi* et il va s'y atteler durant de longs moments, tout en créant d'autres pièces en parallèle. De même l'opéra-bouffe, plus léger que les grandes pièces lyriques, voire comique ou parodique, était dans l'air du temps après les tracas du conflit avec la Prusse. On peut donc considérer que le goût de Jarry et le regain d'intérêt pour Rabelais engendrent le *Pantagruel.*

Cependant, le livret occupe Jarry de 1897 à 1905. Mais on peut penser que c'est une montagne qui accouche d'une souris puisque ce long labeur aboutit à une vingtaine de pages « Pléiade » ; mais une grande quantité de brouillons, comme pour *La Dragonne*[91], planent autour de l'œuvre achevée. De plus, si la plaquette est signée conjointement avec Demolder, quelquefois une écriture y a participé sans que la main ne soit identifiée[92]. Cet amas de documents épars, publiés ou non dans des revues, inclus ou non dans le livret final de 1911, rend l'étude du *Pantagruel* assez complexe. Pour Jarry, se lancer dans cette adaptation est comme un jeu dans un premier temps, où il va pouvoir travailler en connivence avec l'auteur humaniste, lui donner une forme dramatique tout en gardant ce fond jovial mais transgressif propre aux deux hommes. Dans l'adaptation il y a bien aussi une idée de transmission d'une œuvre tout en la remaniant. Pour Jarry, c'est l'occasion de s'exprimer à travers le thème rabelaisien. Mais la facilité qu'il a à déborder d'un texte, à extrapoler amènent les co-auteurs à lui demander de remanier le livret pour qu'il puisse être joué. *Pantagruel* est plus « un démontage suivi d'un remontage, une savante détérioration, une destruction amoureuse, à la fois banalisation (mise en mirliton) et cannibalisation »[93] des romans qu'une réelle adaptation. Jarry explore toutes les possibilités, toutes les contradictions possibles de leurs deux entités ; son travail ne semble jamais achevé, ni possible à achever. Il n'y a pas un unique *Pantagruel* mais une dizaine voire bien davantage. Avec cette œuvre, Jarry semble vouloir en finir avec la littérature, en la plaçant au niveau d'un spectacle de marionnettes[94], ce qu'il voulait faire avec la réalité dans l'*Ubu*

90 Patrick BESNIER, *Op.cit.*, p. 807-808, indique cette tradition musicale.
91 Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988, pp.421-515.
92 Patrick BESNIER, *Op.cit.*, pp.807-817 dissèque les différentes étapes de la mise au point du *Pantagruel.*
93 Patrick BESNIER, *Op.cit*, p. 809.
94 *Ibidem.*

Roi. Pour lui, tout peut se désacraliser et être joué par ces poupées articulées qui, formant sous nos yeux comme un microcosme ou réduction du monde réel avec quelques modifications pour y parvenir, nous révèleraient davantage que ne le feraient des acteurs humains classiques en donnant une illusion de la réalité. Les correspondances entre les trois associés, l'étude de Sainmont dans les *Cahiers du Collège de pataphysique*[95] ont permis de classer différents manuscrits et donc d'établir une certaine chronologie de l'élaboration du projet. Trois étapes se distinguent alors. De 1897 à 1901 naît le premier projet destiné au Théâtre des Pantins. Le théâtre de marionnettes facilitait la résolution de problèmes rabelaisiens. Le plan paraît dans *l'Almanach du Père Ubu illustré (1899)* et on annonce sa représentation en décembre de la même année[96]. Cette première version était digne d'un spectacle de revue, enchaînant les rebondissements et les divertissements. Défilés de géants, bataille et tempête sur la mer s'accordaient avec la partie lyrique. Le jeu, qui portait également sur la mise en scène avait l'allure d'un défi pour la petite salle des Pantins. D'après Sainmont[97] il y eut deux états de cet *Ur Pantagruel*[98] auquel Gauthier-Villars collabore, dont le premier était en langue du XVI^{e} siècle avant d'être récrit en français moderne du fait du problème de compréhension, comme pour *Jef*[99]. Terrasse a lui aussi terminé la partie musicale. Mais il n'y a ni publication; ni représentation, le lieu adapté ne fonctionnant pas régulièrement[100]. Le succès qu'a eu Planquette sur ce thème ne décourage pas la fécondité créatrice des deux amis qui collaborent désormais avec Eugène Demolder. Ils décident alors de refondre le sujet. 1902-1905 est une nouvelle période où Jarry invente la plupart de ses opérettes. Durant l'hiver 1903-1904 le dramaturge séjourne chez le compositeur, au Grand-Lemps, pour mettre au point le *Pantagruel*. Une énorme quantité de feuillets, de projets et de brouillons émane de cette période. Plusieurs versions, plusieurs rédactions sont abordées pour se détacher radicalement de l'objectif de l'*Ur Pantagruel* et revenir à une conception plus traditionnelle du livret. Rabelais leur « fournit »[101] alors la matière. Une trame et une intrigue proches de l'édition finale sont

95 Jean-Hugues SAINMONT, *Cahiers du Collège de 'pataphysique*, 1954, n°15, p.19.

96 Cette nouvelle dans *L'Almanach du Père Ubu illustré (1899)* se trouve dans l'ouvrage d'Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1972, p.569-571.

97 Jean-Hugues SAINMONT, *Op.cit.*

98 Patrick BESNIER appelle ainsi la première version élaborée de la pièce, de 1897 à 1901 en référence à l'*Urfaust* de Goethe. Adapté plus tard à l'opéra, Jarry s'en inspire plusieurs fois pour le *Pantagruel*.

99 *Jef* se situe dans l'ouvrage de référence suivant *:* Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988, p.27-52. Au sujet du problème de la langue voir Alfred JARRY, *Op.cit.*, *«* Notice de *Jef* », p.714.

100 Sur ce point voir dix-huit lettres de Franc-Nohain à Claude Terrasse, Henri BORDILLON, « Ronde autour du Théâtre de Pantins », *L'Etoile-Absinthe*, n°29-30, 1986, p.3-23.

101 L'expression est de Jean-Hugues Sainmont, pour distinguer ce travail de la pure collaboration.

aperçues : la volonté de se marier de Pantagruel et la traversée pour trouver la femme qui lui conviendra, autrement dit la fille de Picrochole, la quête de la Toison d'or pour permettre de finir le manteau nuptial, et le mariage final sont déjà là. A cela s'ajoutent des personnages célèbres. Mais Jarry ne semble plus envisager ce projet que comme un jeu, sans vouloir réellement l'achever. Terrasse et Demolder n'envisagent pas la pièce sous cet angle et veulent revenir à quelque-chose de plus rentable. Un deuxième séjour des trois collaborateurs au Grand-Lemps en septembre 1904 a pour objectif d'achever la composition mais en vain ; commence alors une troisième ère. Terrasse et Demolder correspondent activement, tandis que Jarry éprouve rapidement en 1905 un désintérêt total[102]. Suggestions, précisions, les deux premiers associés mettent tout en œuvre pour pouvoir jouer l'opéra-bouffe. Le 1er décembre 1906, dans une lettre à Claude Terrasse, Jarry admet avoir « presque oublié »[103] le *Pantagruel* – bien qu'ayant remarqué les coupures opérées par Demolder – et accepte d'y faire un « petit raccord »[104]. Demolder, malade, est isolé dès 1907. La version jouable est mise au point, mais Jarry n'évoque plus l'œuvre dans ses correspondances que pour en obtenir des avances[105]. La « version de 1911 »[106] ne reflète pas le désir de Jarry. Mais aucune version ne pouvait y correspondre, son ambition étant trop ludique et polymorphe. Dépasser la littérature et le théâtre était son rêve. Rabelais y devenait à la fois un modèle, un parangon de la littérature, et une marionnette avec laquelle il jouait. Dans cette logique le rêve ne pouvait réellement se réaliser sur scène ; l'imagination le déconstruisait et le rebâtissait sans cesse, ce qui se confirme par l'énorme quantité de brouillons retrouvés. Les attentes professionnelles de Terrasse et Demolder ne pouvaient donc pas coïncider avec la douce folie de Jarry. Cet écart entre les deux conceptions du *Pantagruel* permet de mieux le lire, accompagné de ses quinze fragments parus dans « la Pléiade »[107].

Que ce soit l'opéra de Labarre, de Hervé ou de Planquette, l'esprit et l'œuvre de Rabelais disparaissent dans ces trois créations, seuls y subsistent les moutons de Panurge et quelques noms extraits des romans, sans qu'ils aient leur caractère originel[108]. De ce fait,

---

102 Voir les deux lettres de Claude Terrasse et Eugène Demolder citées dans Henri BORDILLON, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Paris, Siloé, 1986, p. 133-135.

103 Citation d'une lettre d'Alfred Jarry à Claude Terrasse datée du 1er Décembre 1906 dans Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988, p.639.

104 *Ibidem.*

105 Cf. les diverses lettres d'Alfred Jarry à ses créanciers dans Alfred JARRY, *Op.cit.*, pp.641-646.

106 Cette dénomination indique celle qui sera interprétée en 1911. C'est la version finale originale publiée dans Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.325-393.

107 Alfred JARRY, *Op.cit*, pp.395-418.

108 Patrick BESNIER, *Op.cit.* p.808 évoque cette nuance.

l'initiative de Jarry et de Terrasse de créer un opéra-bouffe conservant et montrant Rabelais était originale. Le sujet de la pièce est une suite annoncée mais jamais réalisée par Rabelais à la fin de son *Pantagruel* : « comment Panurge fut, marié »[109], même si le personnage qui désire trouver une épouse est avant tout Pantagruel, Panurge s'interrogeant sur le mariage. Outre ces deux protagonistes tout à fait semblables en nom et caractère aux romans, apparaissent d'autres personnages. Frère Jean et Dindenault, moine compagnon de Pantagruel et berger, respectent aussi les personnalités attribuées par Rabelais. De même Quaresmeprenant reste le roi de l'île de Tapinois comme dans le *Quart Livre*, Pétault est juste un roi cité dans le *Tiers Livre.* Picrochole, issu du seul *Gargantua*, devient roi du pays de Satin et sa médiocrité s'est largement affaiblie. Le géant Bringuenarilles du *Quart Livre* devient le roi de ses îles Tohu et Bohu. Ce dernier, Quaresmeprenant et Pétault sont alors des prétendants de la fille de Picrochole, Allys, inventée par Jarry tout comme Nanie l'amie et « suivante » de la princesse. Dame Lourpidon, dont le nom signifie « sorcière », est une sorte de diseuse de bonne aventure dans le Gargantua où elle « advise » Picrochole[110]. Ici, elle est toujours proche de ce personnage mais elle est une dame de compagnie plus âgée, une duègne d'Allys. D'autres intervenants sont nommés par leur fonction : « le héraut », « un pilote » et « la sorcière », ou encore les groupes des « escholiers, ribauds, bourgeois, […] »[111]. Le premier constat est de remarquer la grande quantité de protagonistes de la pièce, représentés personnellement, ou formant un groupe. Cette accumulation d'entités diverses est conforme aux exagérations jarryque et rabelaisienne créant le comique. Jarry, dès le départ, mélange son imaginaire à celui de Rabelais par des personnages de sa pure invention, d'autres créés par Rabelais, et d'autres encore mêlant les deux. Pour ce qui est de la structure du *Pantagruel*, les actes I et III sont directement inspirés de Rabelais avec une recomposition, une réorganisation des romans, tandis que les actes II, IV et V sont plus proches du *Faust* de Gounod. Seuls les noms des personnages rabelaisiens apparaissent. L'intertextualité avec les livrets d'opéra est importante. La trame et l'intrigue de l'œuvre sont celles évoquées précédemment. La pièce est écrite en vers, et les rimes sont respectées. Dans le texte il y a aussi des formules anciennes et vieillies, qui font l'effet d'une langue du XVI^{e} siècle, tel que le désirait Jarry dans une toute première approche. Ici les paroles restent compréhensibles pour un public du XIX^{e} . Seules quelques tournures ou

109 Citation de François RABELAIS, *Pantagruel*, Paris, Classiques de poche, 2006, [1532], texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel, p.313.

110 L'épisode est raconté par François RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Classiques de poche, 2006 [1535], publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo, p.295-296.

111 Se référer à la présentation des personnages, Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.326.

quelques mots sont affectés. A l'acte I, Jarry cite directement Rabelais – qui, lui, écrit le verbe en un seul mot – : « Puis, pour bien *fretin fretailler* »[112]. De même, Panurge devient *l'architriclin*[113] de Pantagruel à la place de Nazdecabre par exemple. En ce qui concerne l'écriture, les rôles socialement élevés ou « dominants » dans une scène s'expriment avec des vers longs, voire des alexandrins, tandis que les rôles dits «inférieurs» ont des vers plus courts, de trois à sept syllabes. Ainsi dans la scène 4 de l'acte IV, Pantagruel et Allys parlent-ils majoritairement avec des alexandrins et un langage soutenu presque emphatique, comme ici :

> « PANTAGRUEL
> […]
> Et suivant les entiers de cette île bénie,
> Parmi les fleurs des champs à travers les prairies,
> Je suis venu, charmé du doux chant des oiseaux,
> Friselis des buissons, murmure des ruisseaux,
> Offrir à la princesse en mon âme choisie,
> La couronne de pierreries.
> Et le cœur enflammé du roi Pantagruel »[114].

Cela contraste avec la brève réplique toute de diminutifs hypocoristiques et de familiarité de Panurge, quelques vers plus loin :

> « PANURGE
> Ô tendresse,
> Mignonette,
> Ô beauté rêvée,
> Je t'ai retrouvée ».[115]

Ce décalage institue certes la hiérarchie des personnages mais crée aussi un comique de langage par cette confrontation de différents niveaux de langue dans un même espace. Jarry joue avec les divers vocabulaires, avec les accents -Dindenault a un « accent paysan »[116] – et les intonations. Tous les personnages présents à la scène 4 de l'acte IV s'exclament : « Mariage ! » « avec des intonations diverses »[117]. Les chœurs ne se lamentent plus sur le sort du héros comme leur ancêtre antique, mais rassemblent des êtres

112 Le verbe apparaît chez François RABELAIS, *Pantagruel*, Paris, Classiques de poche, 2006, [1532], texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel, p. : « fretinfretailler », et il est repris par Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.328.

113 *Architriclin* signifie « maître d'hôtel ». Cette fonction était attribuée à Nazdecabre dans le *Tiers Livre*. Panurge prend le relai dans Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.329.

114 Alfred JARRY, *Op.cit*, p. 378.

115 *Ibidem.*

116 Voir la didascalie d'Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.358.

117 Ces deux citations se retrouvent dans Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.379.

qui ont en commun une fonction, une activité ou une place sociale. La répétition fait partie de leurs répliques comme de celles des autres personnages. Ainsi le chœur des ribauds ponctue-t-il le discours de Pantagruel dans la scène d'exposition en l'introduisant et le concluant par un : « Hourra ! / Pantagruel, fils de Gargantua ! »[118], tandis qu'il le rythme à deux reprises en reprenant les fins de réplique du géant : « Vivons joyeux ! / Rire, grâce à Dieu, / Est le propre de l'homme ! »[119]. De nombreux effets de comique de langage sont exploités, comme l'onomatopée qui est surtout un tic de langage de Panurge, comme lorsqu'il crie de douleur et de peur : « Ô you you you you »[120] quand il se retrouve la corde au cou. Les situations presque farcesques alimentent aussi le comique : les rois ayant déguisé et maquillé un bélier pour faire croire à la prise de la Toison d'or[121], ou encore Dame Lourpidon convoitant vainement Frère Jean[122]. Jarry, tout en continuant une tradition du XVIII^{e} siècle, innove en donnant réellement une nouvelle forme de représentation à Rabelais, et en parachevant son œuvre en un certain sens.

1.3Dino Battaglia, l'ironique dessinateur italien de la fin du XX^{e} siècle.

La passion de l'art

En 1923, naît à Venise Dino BATTAGLIA alors que la bande dessinée est un art populaire prolongeant par certains aspects les traditions des illustrations de la littérature de colportage, et de la caricature. D'autres études ont été réalisées sur lui – notamment en Italie –, tant en histoire de l'art qu'en littérature, mais pas encore sur l'adaptation de Rabelais. Issu d'une famille très modeste, le petit Dino Battaglia ne peut se rendre que rarement au cinéma. Percevant le caractère unique de l'instant, il fait jouer sa mémoire visuelle. Des éléments de films expressionnistes allemands en particulier lui seront utiles. L'enfant aime aussi se rendre dans les musées d'art de Venise pour y contempler les œuvres picturales. Respectueux et assidu, habitué des lieux, un gardien le laisse même entrer sans payer de billet[123]. Même si l'on ignore exactement toutes les expositions et toutes les œuvres qu'il a pu admirer, on imagine que la contemplation est active, qu'il engrange un maximum d'informations et de caractéristiques artistiques et picturales. Il habitue son œil

118 Alfred JARRY, *Op.cit*, p.327et 329.
119 Alfred JARRY, *Op.cit*, p.328.
120 Alfred JARRY, *Op.cit*, p. 334.
121 Cet épisode se déroule dans Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.388-390.
122 La tentative de séduction de Dame Lourpidon sur Frère Jean déguisé en berger est relatée dans Alfred JARRY, *Op.cit.*, p.383-386.
123 Cette anecdote m'a été rapportée lors d'entretiens avec Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p145-151.

au dessin dès ses jeunes années. De plus, quand on vit dans une ville aussi brillante que la Cité des Doges, comment ne pas être sensible à la lumière et à ses moindres changements en fonction du lieu ou de l'époque de la journée ? L'éclat du marbre blanc et la lueur plus diffuse filtrée par les vitraux multicolores des multiples églises de la ville resteront ancrés dans son esprit. Il développe considérablement sa mémoire. Plus tard, il décide de se consacrer à sa vocation de dessinateur. Son trait réaliste est remarquable, même dans les œuvres fantastiques. C'est un des artistes les plus reconnus en Italie.

Érudit mais autodidacte, il aime les littératures française, anglaise et russe par-dessus tout. Il lit beaucoup et les émissions culturelles à la radio ne cessent de l'accompagner pendant qu'il travaille. Comme les humanistes avant lui, il est curieux de tout et il cherche toujours à perfectionner une planche ou un dessin en particulier. Il affine son trait. A la différence d'autres dessinateurs plus « commerciaux », il prend le temps d'élaborer son travail jusqu'à parvenir à un équilibre satisfaisant de la page. Il se voue à la passion qu'il a depuis ses jeunes années : l'art pictural. Et il élabore ses propres techniques. Cherchant à obtenir l'effet *sfumato* des tableaux du XVI^{e} siècle[124], il cherchera divers tissus et matériaux, du velours à la laine en passant par la soie jusqu'à ce que, un jour où il s'était coupé en se rasant la barbe, il réalise les propriétés du coton hydrophile absorbant le liquide et le restituant de manière extrêmement légère sur la feuille, sans qu'une quelconque trame de tissu apparaisse[125]. Les tampons d'ouate lui ont été d'une grande utilité pour donner un aspect plus vague et des contours moins déterminés pour créer ou restituer des atmosphères fantastiques notamment. Il cherche – et parvient – à créer de véritables «symphonies»[126] visuelles où les images et la narration trouvent une cohérence dans le rythme.

Jusqu'aux années 1950, la bande dessinée italienne – ou *fumetto*[127] – se compose de deux courants majeurs : l'imitation quelquefois surprenante, de bandes dessinées

124 Le *sfumato* , en italien « enfumé », est une technique mise au point par Léonard de Vinci en peinture consistant à effacer les contours. D'après Alain REY, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, art. « phylactère », éd. Dictionnaires le Robert, Paris, 2004, p.3494. Cela donne un effet vaporeux où les limites entre le sujet et son environnement sont moins distinctes.

125 cf. Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p.141-151.

126 *Sinfonie a colori*, « « symphonies en couleurs » qualifie les œuvres de Dino BATTAGLIA par Giulio C. CUCCOLINI, « *Sinfonie a colori* », *Battaglia illustrateur-illustratore*, Saint Egrève, Mosquito, 2009, p.5.

127 *Fumetto* a d'abord été le terme employé en italien pour désigner nos « bulles », « ballons » ou « phylactères » qui contiennent les paroles des personnages, par métaphore avec la forme d'un nuage de fumée. Puis par métonymie, cet élément particulier est devenu le terme générique désignant le genre paralittéraire utilisant cette forme d'écriture.

américaines[128] et la bande dessinée pour enfants diffusée dans des magazines tel *Il Corriere dei Piccoli*[129] créé en 1908. Dans ce contexte d'après guerre, en 1945 Dino Battaglia est un des fondateurs de la revue pour enfants *L'Asso di Picche*[130], pour laquelle il réalise la série *Junglemen* en 1948, confiée par la suite à son ami Hugo Pratt. Artiste assez prolifique, il travaille pour plusieurs journaux destinés à la jeunesse, mais également pour l'étranger, et plus particulièrement pour l'Argentine avec *Capitan Caribe*[131] par exemple. La révélation commence à partir des années 1960, alors que les séries d'humour sont d'actualité, et que son talent commence à être connu. S'étant adonné, dans les années 1940, plus volontiers à l'illustration considérée comme plutôt «noble» et dont les supports de publication étaient plus valorisants, dans le droit-fil des riches illustrés pédagogiques pour enfants de bonnes familles du XIX^{e} siècle, Dino Battaglia se familiarise peu à peu avec l'art séquentiel. Pour *Il Coriere dei piccoli* et *Linus,* il pratique aussi bien l'un que l'autre. Il signe la première de ses adaptations en 1965 avec *Ivanhoe*, tiré du roman éponyme de Walter Scott. Son penchant vers un certain pessimisme – il ne travaille par ailleurs qu'en noir et blanc – le pousse à retravailler des récits fantastiques d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann[132] ou d'Edgar Allan Poe[133] qui ont un succès certain. Le *sfumato* lui sert ici à gommer les frontières entre réalité et fantastique. Pour *Il Messaggero dei ragazzi,* revue catholique pour enfants, il crée des épisodes hagiographiques, dont celui sur saint François d'Assise, dans *Frate Francesco* en 1972.alors que cette même année paraît son premier album *Totentanz* aux éditions Milano Libri[134]. Dino Battaglia voyage entre vie éternelle et angoisse de la mort. Ses autres œuvres ne seront éditées en ouvrages que plus tard. Outre les adaptations de récits fantastiques, il aime dépeindre et travailler sur les adaptations de

128 Sur ce point nous pouvons donner en exemple l'*Akim* de PEDRAZZA qui reprend le *Tarzan* dont le premier *comic strip* est signé Harold FOSTER en 1929. *Akim* a eu beaucoup de succès, il a été diffusé en épisodes durant plus de trente ans (avec interruptions et changements de dessinateurs).

129 Le *Corriere dei Piccoli* ou *Corrierino,* est la première revue hebdomadaire de *fumetti* éditée par le *Corriere della Sera.* Au lieu d'inculquer une culture nationale héritée du *Risorgimento* aux enfants, ce sont des bandes dessinées étrangères qui y sont traduites.

130 Ce magazine est marqué par l'influence des États-Unis, ses personnages principaux sont des superhéros (Albo Uragano) ou des sortes de cow-boys aventuriers (Junglemen).

131 *Capitan Caribe* est une aventure de pirates publiée aux éditions Civita de Buenos Aires.

132 E.T.A Hoffmann est un écrivain romantique et un compositeur allemand de la fin du XVIII^{e} et du début du XX^{e} siècle. Dino Battaglia a adapté quelques uns de ses C*ontes nocturnes fantastiques* dont les titres originaux sont : *Olimpia, Der Sandmann* et *Das Öde Haus*. Certains sont mis en scène par Offenbach dans son opéra *Les Contes d'Hoffmann.*

133 Edgar Allan Poe est un célèbre romancier du XIX^{e} siècle des États-Unis qui a travaillé, dans ses nouvelles, sur le policier, la science-fiction et le fantastique. Les mises en page les plus connues de Dino Battaglia sont *La Chute de la maison Usher* (*La Caduta della casa degli Usher*), *Ligeia* (*Lady Ligeia*) et *Le Masque de la mort rouge* (*La Maschera della morte rossa*).

134 Dino BATTAGLIA, *Totentanz*, Milano, Milano Libri, 1972. Le titre signifie « danse de la mort » ou « danse macabre ». C'est une ballade médiévale proche des vanités de l'époque.

récits de guerre.

Pour acquérir une justesse des costumes et des sujets en général, le dessinateur utilise les planches des imageries d'Épinal mais aussi toute illustration historique de batailles. Grâce à cela, il sculpte de petits soldats de bois de divers corps d'armée et de pays différents, hauts d'environ deux centimètres seulement[135]. Il monte aussi des machines de guerre. Il trouve ainsi plus pratique de travailler avec ces maquettes en trois dimensions qu'il peut déplacer et envisager sous n'importe quel point de vue, selon son propre gré, que sur des photographies qui ne sont que des images figées ne montrant qu'un point de vue et une position uniques sur une infinité possible[136]. Quand il s'agit d'êtres imaginaires ou d'endroits qui ne lui sont pas nécessairement familiers, il fait intervenir sa mémoire. Après avoir consulté plusieurs livres pour construire sa trame du *Golem*[137], il ne sait quel visage donner au personnage éponyme, testant différentes allures qui ne conviennent pas. C'est alors qu'il se souvient d'un film qu'il avait vu quand il avait une dizaine d'années et qui lui donne la clef de la représentation du Golem[138]. De même en 1978, il s'attèle à l'adaptation de récits de guerre de Maupassant dans *Battaglia racconta Maupassant*[139] ; pour situer fidèlement le récit il utilise toutes les images qui lui sont restées à l'esprit lors d'un voyage en Normandie quelques années auparavant. La mise en bande dessinée de Rabelais dès 1980 est mûrie depuis 1965 environ. Pour les costumes il s'inspire des artistes admirés dans les musées vénitiens quand il était tout jeune. Mais c'est un travail particulier sur une œuvre colossale, et qui le divertit. Cet ouvrage paraît dans le magazine catholique pour enfants *Il Giornalino,* en deux épisodes. Dino Battaglia aime cette histoire issue de la Renaissance ; il réalise même quelques sujets en céramique des personnages[140]. Parallèlement à Rabelais – et comme bien souvent quand il est sur un long projet – il travaille sur la série policière de son invention propre, l'*Ispettore Coke*[141], afin de ne pas

135 Cf. Dino BATTAGLIA, *Dino Battaglia, illustratore-illustrateur*, Saint-Egrève, Mosquito, 2009.

136 Ce souci de précision est rapporté par Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p.145-151. L'épouse du dessinateur en avait déjà parlé dans Laura BATTAGLIA, « La fabrication des petits soldats », *Battaglia illustrateur-illustratore*, Saint Egrève, Mosquito, 2009, p.27-31. Des photos de ces soldats illustrent l'article.

137 Le *Golem*, dans la culture hébraïque, est un être légendaire d'argile qu'un rabbin du XVI[e] siècle aurait créé en inscrivant sur son front *EMET(H)* – « vérité », un des noms de Dieu – sur son front et en introduisant dans sa bouche un parchemin où le nom ineffable de Dieu était marqué.

138 Film inconnu, cf. Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p. 145-151.

139 Dino BATTAGLIA, *Contes de guerre*, Saint-Egrève, Mosquito, 2002 est la version française de cet ouvrage. Le dessinateur reprend quelques nouvelles et récits de guerre sous l'occupation prussienne du romancier français, dont *Boule de Suif, Mère Sauvage, Mademoiselle Fifi* et *Les Deux Amis.*

140 La photographie de ces sujets se trouve en Annexes, p.151.

141 *L'Ispettore Coke* est une série policière qui n'a que trois enquêtes. Dino Battaglia est mort d'une tumeur à la vessie en 1983 sans avoir terminé le dernier épisode. Ces intrigues sont parues en France : Dino BATTAGLIA, *Les Crimes du Phénix - Le monstre de la Tamise*, Saint Egrève, Mosquito, 2002 et

tomber dans l'ennui et la monotonie d'un seul style de récit.

Ne voulant systématiquement se plier aux exigences éditoriales, les débuts ont certes été difficiles, mais cet entêtement a contribué, sur le long terme, à la naissance d'un artiste unique dont la générosité se retrouve dans le choix personnel des œuvres et leur dessin, aboutissant à des ouvrages nourris de références classiques hétéroclites et d'une minutie extrême. Le dessin en noir et blanc est alors réellement une vocation artistique et non nécessairement un gagne-pain -bien qu'il ait été son seul revenu. Dans cette logique, il n'aime pas les interviews et il lui est même plusieurs fois arrivé de se faire passer pour indisponible afin de ne pas être ennuyé[142]. Les séances de dédicaces non plus ne sont pas son fort. La bande-dessinée produite ne suffit-elle pas ? Autodidacte, il a acquis les bases du dessin en se choisissant des maîtres dans toutes les formes d'art visuel. Curieux de tout, transmettant généreusement culture et divertissement, il est proche de Rabelais. Mais, s'il se concentre sur la figuration en noir et blanc, une autre personne s'occupe du scénario et de la couleur si besoin est.

Un travail en binôme

En 1943, Dino Battaglia rencontre Laura De Vescovi, sa future épouse. Il refuse de sacrifier son idylle pour partir en Argentine et choisit donc de rester à Venise[143]. En effet, la crise successive à la Seconde Guerre Mondiale amène beaucoup d'artistes à s'en aller prospérer dans cette nation sud-américaine, tel Hugo Pratt[144]. Néanmoins il travaille avec une maison d'édition argentine, en lui envoyant les planches par courrier. Certes, le délai est beaucoup plus long mais ce pays n'est pas non plus le principal destinataire de ses œuvres. Plus tard, l'Argentine subit aussi l'inflation et les dessinateurs émigrés qui veulent retourner dans leur pays d'origine doivent économiser plus d'un mois de salaire. Pendant ce temps en Italie, Dino fait sa place au sein de la communauté des dessinateurs de bandes dessinées. Comme nous avons pu le constater, il crée pour plusieurs revues jeunesse où son style s'affine et, bien que les fins de mois ne soient pas toujours faciles, son caractère s'affirme. Obstiné, il décide de ne faire que ce qui lui plaît, et comme il le désire[145]. Finalement son originalité vaincra.

Dino BATTAGLIA, *La Momie*, Saint Egrève, Mosquito, 2004. L'ambiance est emplie de mystère et du brouillard de Londres dans lequel évoluent les personnages.

142 cf. Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p. 145-151

143 *Ibidem ;*

144 Hugo Pratt est le créateur italien de Corto Maltese notamment, le charmant voyageur au long cours, héros de plusieurs titres.

145 cf. Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p. 145-151.

Après la Seconde Guerre Mondiale, les éditions imposent de travailler au pinceau car la plume n'avait pas un rendu exceptionnel après impression et aussi parce que cette dernière est un outil qui s'use plus rapidement. Mais Dino Battaglia persévère et s'obstine à utiliser une petite plume « Conté » avec laquelle il arrive à se familiariser en la maniant alors aisément. Pour des raisons « alimentaires » il fait tout de même quelques concessions : il accepte de faire de la bande dessinée. L'illustré ne se vend plus autant en ces années de misère mondiale. Au départ, il n'est pas très enthousiaste de se mettre à ce genre de dessin, il illustre dès qu'il le peut. Puis, au fur et à mesure que son talent est reconnu, il peut imposer ses choix techniques et ses sujets. Et de ce fait, il prend goût à la bande dessinée. Les possibilités graphiques de démultiplier une scène en autant de vignettes que nécessaire l'intéressent beaucoup. Son but est avant tout de pouvoir s'exprimer par le biais d'images. Mais Dino Battaglia aime travailler et dessiner en noir et blanc, il peaufine les nuances de gris à la perfection. Or, pour quelques récits qui ne doivent pas avoir une ambiance mystérieuse mais bien au contraire qui sont plus légers, il a besoin d'un coloriste. Son épouse Laura se propose d'apprendre les techniques de l'aquarelle afin de mettre en couleurs les histoires qui le nécessitent. Cela concerne avant tout les œuvres destinées aux enfants. Une véritable méthode de travail s'établit entre eux.

Dino Battaglia a surtout travaillé l'adaptation. Dans les années 1970, c'est un genre de bande dessinée à la mode[146], comme ça l'était au théâtre à la fin du XIX^{e} siècle. Laura et Dino sont des passionnés de littérature. Laura lit à voix haute des romans à son époux[147] ; il aime sa façon vivante de donner l'intonation d'un texte et tandis qu'elle parcourt les lignes, il réfléchit : dès qu'une histoire l'interpelle par le message qu'elle transmet, par les possibilités qu'elle offre à être mise en images séquentielles ou tout simplement par le plaisir qu'elle peut lui procurer durant son travail, il décide de l'adapter. Il confie à son épouse le soin d'écrire un scénario du projet[148] ; elle sait distinguer les notes les plus importantes des romans, grâce à son éducation lettrée. Une fois l'intrigue rédigée, Dino s'attèle au dessin, en ne faisant que très rarement de bien minces brouillons : tout est déjà présent dans son esprit depuis la lecture. Il travaille chez lui, sérieusement et dans la tranquillité, au contraire de son ami Hugo Pratt, par exemple, qui, lui, pouvait dessiner tout en bavardant et en regardant d'autres choses, et n'importe où[149]. Dino Battaglia se

146 Cette spécificité est mentionnée par Jean-Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p.125-127.
147 cf. Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p. 145-151.
148 *Ibidem.*
149 *Ibidem.*

documente au mieux sur l'époque de l'œuvre sans laisser aucune place à l'improvisation[150]. Ses maquettes lui sont alors très utiles pour mettre en place les scènes. Il lit le scénario et, de temps en temps, opère quelques retouches parce qu'il a une idée qui lui semble meilleure de telle ou telle autre scène. Il y voit par exemple un visage qui parle à un endroit non mentionné. Nous l'avons dit plus haut, les images et les enchaînements de l'action sont déjà en lui. Le moment de l'histoire et l'espace de la planche qu'il commence à travailler est celui qu'il désire. Ce peut être le milieu, le début ou la fin du récit, et la première ou la dernière vignette de la page, même si bien souvent il commence par la dernière. Les visages sont en général ce qu'il trace en premier, grâce à sa petite plume « Conté » trempée dans l'encre de Chine. Le papier est une spécialité allemande de trente-sept par vingt-cinq centimètres[151]. Ensuite, il donne des effets *sfumati* avec ses tampons d'ouate ; pour exprimer la vivacité de certains mouvements ou la profondeur de certains champs, il se sert d'un rasoir pour gratter le papier. La vignette achevée, il la couvre d'un mouchoir afin qu'elle ne l'influence pas dans l'élaboration des autres, et ainsi de suite. Une fois la planche terminée, il ôte tous les mouchoirs, et la page est exposée face à la lumière de sorte qu'il la regarde à l'envers[152]. Cela a pour but d'éprouver l'équilibre entre le noir et le blanc de cette unité de papier. L'avis de Laura est aussi demandé. Le cas échéant, il lui arrive de retravailler un détail ou une partie. Dino Battaglia prend le temps d'élaborer chaque moment. C'est une mise en œuvre très lente : il lui faut environ trois jours pour parvenir à finaliser une planche où d'autres en finissent trois par jour. Mais il ne fait pas cela pour le succès ni l'argent, mais parce qu'il aime ce qu'il fait. Il lui suffit que les planches lui plaisent ainsi qu'à son épouse pour qu'il les estime satisfaisantes. Les prix et les récompenses lui font plaisir, mais ils ne sont pas son objectif premier[153].

Après cette phase, quand il estime que la bande dessinée en a besoin, vient l'étape de la mise en couleurs. Laura Battaglia peint alors les planches mais d'une façon assez particulière, elle qui a appris les techniques de l'aquarelle pour son mari qui cherchait à colorer certains de ses ouvrages pour enfants. L'originalité réside dans le fait que les couleurs sont apposées sur le verso, très précisément, en respectant bien les traits à l'encre noire du recto[154]. De cette manière les tons sont plus pâles et ne surenchérissent pas, mais

150 L'importance de la documentation est expliquée dans Laura BATTAGLIA, « La documentation », *Battaglia illustrateur-illustratore*, Saint Egrève, Mosquito, 2009, p.27.

151 cf. Laura BATTAGLIA, « Entretiens », Annexes, p. 145-151.

152 *Ibidem.*

153 Cette franche modestie et ce plaisir de créer purement artistiquement sont abordés dans les « Entretiens », Annexes, p. 145-151.

154 Nous pouvons voir les détails de la colorisation sur les photographies recto et verso de la couverture

bien au contraire mettent en valeur les dessins en noir et blanc. Ils sont à mi-chemin entre le noir et blanc total, et la bande dessinée aux teintes vives. Ici, ils soulignent et illuminent juste les effets produits à l'encre de Chine. Les visages et les mains sont les premiers colorés : ils balisent la planche. S'il y a besoin d'un ombre, Dino Battaglia s'en charge et en cas de fine retouche à exécuter les crayons de couleurs sont d'un excellent recours. Une fois cette étape achevée, l'envers peut même être poli au papier de verre, pour être davantage atténué. Les époux travaillent en parfaite cohésion et dans la confiance. Mais il arrive encore à Dino Battaglia de retravailler une scène. Dans le titre de *Gargantua* il a ainsi éliminé un arbre qui à son goût scindait la case[155] ; une autre fois, il a changé l'expression d'un personnage, la position d'une autre, jusqu'à parvenir à la juste transcription du récit[156], au bon prélèvement dans la diégèse opéré par le cadrage. Chaque détail a son importance, il participe d'une cohésion générale de l'œuvre.

Si le dessinateur s'inscrit dans une période où l'adaptation est à la mode, son style différent le distingue des autres. Il arrive à capter le message et l'esprit d'une œuvre. Son objectif, à partir de là, est de retransmettre ce dernier par son art, quels que soient les arrangements pris avec le roman initial. Comme l'écrit Frank Pouzargues, « il faut que le lecteur joue le jeu et n'aille pas systématiquement rechercher l'œuvre originale dans l'adaptation »[157]. Bien que cette dernière puisse être très fidèle, il n'y a pas concordance parfaite entre les deux. Comme le dit l'adage, dans la traduction d'une œuvre vers un autre genre il y a forcément une part de trahison[158]. Dino Battaglia mêle son univers à celui du romancier. C'est ainsi qu'il lui donne – chose la plus évidente – un point de vue déterminé : la narration omnisciente ne peut être représentée graphiquement, le dessinateur doit faire un choix[159]. C'est un des principaux échanges entre les deux univers. De plus, Dino Battaglia joue sur les vignettes – qui représentent un temps plus ou moins long,

---

de Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], cf. Annexes, p.152-153.

155 Les deux banderoles du titre du *Gargantua* sont reproduites en Annexes, p.154. L'arbre de la première version a été estompé par des broussailles.

156 Plusieurs corrections graphiques sont reportées en Annexes, p152. .Nous constatons par exemple que le sourire de Grandgousier constatant que son nouveau-né a déjà un appétit et une soif très développés devient finalement une mine plus sérieuse, plus proche des propos : de tels attributs ne sont pas nécessairement synonymes de joie pour des parents. D'où l'expression de la vignette de Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.20.

157 Frank POUZARGUES a réalisé la documentation suivante où il est cité par MARIE-Paule VEYRET, « Avant-Propos », *Documentation d'exploitation pédagogique de l'album de bande dessinée : Contes et nouvelles de Maupassant, adaptés par Dino Battaglia,* scéren & CRDP Poitou-Charentes, 2003, p.2.

158 Référence au dicton italien : *traduttore traditore* qui signifie que « tout traducteur est un traître ».

159 Franck POUZARGUES, *Op.cit.*

indéterminé, dont l'écoulement est marqué par la gouttière[160] – et leur agencement pour restructurer l'espace et le temps. Le fait qu'elles ne suivent plus une structure linéaire classique casse le rythme et le renouvelle[161]. Les sentiments sont traduits visuellement : dans les *Deux Amis* – adaptation du conte de Maupassant – quand les deux personnages principaux, amis de longue date, vont être exécutés ensemble, pour montrer le fort lien qui les unit, Dino Battaglia les représente côte à côte sans figurer de séparation entre les deux bras qui se touchent, de sorte que leur état d'esprit visible physiquement. Tout le temps qu'il met à finir une œuvre n'est pas vain ; il ne veut rien laisser au hasard, il est méticuleux.

Son sérieux, son ironie et sa mélancolie naturelle font qu'il réussit à traduire en divers sens Rabelais. La narration traditionnelle en vignettes est réorganisée. Les cadres habituels ne délimitent plus systématiquement les cases, la page s'exprime, elle est libéré de ses règles figées. L'artiste ainsi s'acharne contre une lecture monotone ; c'est alors qu'il se plaît à dessiner des scènes en négatif, créant un effet de surprise et symbolisant par moment le trouble ou l'aspect choquant du passage. En outre, la taille et la forme des caractères et des onomatopées est étudiée afin qu'elles se fondent au mieux avec ce qu'elles doivent représenter et exprimer. Les lettres du son des canons du *Gargantua* ont le même aspect que la fumée émise par ces engins, et elles ont une taille assez importante proportionnelle à la fréquence de la détonation[162]. Dans le même style, le rire de Picrochole, en négatif, envahit la case au fond vert, soulignant la joie emplie de haine du personnage[163]. Nous comprenons donc rapidement l'origine et l'amplitude du son. L'imagination fertile que Battaglia voue toute à l'art qu'il pratique par un trait unique et une méthodologie soigneuse, il la met au service de bien des romanciers. Ses œuvres sont éditées en France aux éditions Mosquito. Parmi elles, Le *Gargantua & Pantagruel*, adaptation mûrie dès 1965 qui ne paraît pour la première fois en Italie qu'en 1980.

---

160 Ou plus précisément, citons Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p. : « Le vide qui sépare deux vignettes contiguës, souvent appelé « gouttière » ou encore « blanc intericonique », est le lieu d'une articulation idéelle. Pour articuler correctement le protocole de lecture programmé par l'auteur (ou les auteurs) au stade du découpage, il incombe au lecteur de saisir la nature exacte de cette articulation, opération intellectuelle qui appelle à des qualités d'observation mais surtout de logique. »

161 Cf. la reproduction d'une page de Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], dans les Annexes, p.155 et 158.

162 L'onomatopée de la détonation des canons a la forme des nuages de fumée produits par ces engins dans le Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.64. Cette forme d'expression où le signifiant prend la forme du signifié peut s'apparenter aux calligrammes.

163 Cf. BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.49. Le cadre de la case est ici bien délimité mais les exclamations de rire du roi de Lerné sont coupées par ces bordures, ce qui montre la démesure du personnage.

Un *fumetto* hors-cadre.

Le *fumetto*[164] est le nom de la bande dessinée italienne. Langage constitué de plusieurs codes dont les principaux sont l'image et la temporalité, il appartient aux arts visuels ou à la paralittérature. Ce langage prend son essor dans le XX^{e} siècle mais il commence à apparaître dans le siècle précédent, même si on peut en faire remonter les racines à l'époque des cavernes[165]. Les quotidiens et les revues ont été les premiers et principaux vecteurs de communication de ce nouveau médium. Dans un premier temps destinée aux adultes, puis adaptée aux enfants, la bande-dessinée en général est, de nos jours, un patrimoine culturel qui touche un large public pas exclusivement jeune. Le genre graphique s'est développé différemment au cours des ans selon les nations. États-Unis, France-Belgique, Italie et Japon sont les principaux foyers. Notre voisin transalpin se caractérise par ses excellentes imitations des *comics* américains et par sa spécialisation dans les séries de jeunesse, avant d'en venir aux séries d'humour et aux œuvres érotiques. Les nouvelles tendances esthétiques sont souvent lancées par la revue *Linus*[166] et Sergio Bonelli. Dans cette vague d'adaptations et de magazines destinés au jeune public s'inscrit donc Dino Battaglia et son travail sur Rabelais.

En 1980, Dino Battaglia est au sommet de son art graphique. Il a reçu plusieurs prix, il est invité à plusieurs festivals mais par modestie et par souci d'équité il refuse toute augmentation. Les transcriptions graphiques des romans de l'humaniste sont publiées pour *Il Giornalino* donc la réalisation doit convenir à une presse catholique tout en plaisant à des enfants d'une dizaine d'années, à peu près. Ce doit être lisible par eux en tous les sens de respect de l'âge et de plaisir de la lecture. Adapter Rabelais est un projet mûri de longue date : il y pense dès 1965. Ce choix n'est pas dû au hasard : il sait que ces romans ont eu un rôle majeur pour la langue française. Il cherche alors à se procurer en Italie les œuvres en français mais en vain. Il les achète donc en italien[167] attendant un

164 *Fumetto* désigne les « bulles » ou « ballons » – en somme, les phylactères – par métonymie de forme avec la fumée que le dessin évoque. Par extension, le terme désigne le genre qui utilise cette forme d'écriture, la bande dessinée donc.

165 Sur ce point se référer à l'ouvrage de Francis LACASSIN, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Genève, Slatkine, 1982.

166 La revue *Linus* propose en exclusivité de nouveaux artistes et en publie d'autres reconnus, dont le talent a attiré l'attention des éditeurs. Cette spécialité est exprimée dans l'ouvrage de Jean-Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p.126.

167 L'ouvrage qu'il se procure est le François RABELAIS, *Opere*, traduit en italien par Mario BONFANTINI, Milan, Einaudi, 1966.

voyage en France pour les obtenir dans la langue originale[168]. La machine est lancée ; il y a deux épisodes qui doivent être composés de quarante-huit pages chacun. Le premier volet narre les aventures de Gargantua donc adapte le roman éponyme de Rabelais, tandis que le second se focalise sur celles de son fils et s'attache aux *Pantagruel*, *Tiers Livre*, *Quart Livre* et *Cinquiesme Livre.* C'est un travail que l'on peut aisément qualifier de « titanesque » ; ce sont cinq livres monumentaux et qui ne sont pas des plus accessibles. L'œuvre de Dino Battaglia consiste en une sorte de résumé des aventures dans le sens où elles ne sont pas aussi développées que dans les romans et où tous les intermèdes poétiques et les énumérations grotesques n'y sont pas. Les préserver eût été trop long. Les actions sont présentes en concentré. Certains passages et certains termes ont été ôtés, il n'y a plus aucune grivoiserie. C'est ainsi que la noyade des Parisiens est censurée[169]. On ne peut montrer les « parties honteuses » aux enfants. De ce fait, pour maintenir le comique de cet épisode et la différence d'échelle entre des humains de taille normale et le géant, Gargantua, en s'éventant de son mouchoir crée un cyclone qui envoie les citadins en pleine campagne. Le doute de la « véracité » de l'évènement et tout de même posé :

> « En réalité l'histoire se déroula vraiment différemment... Mais il ne plaît pas aux Parisiens de s'en souvenir. » [170]

Le passage ne peut pas être supprimé puisque de lui découle tout un enchaînement : le jeune géant se retrouvant seul dérobe les cloches de Notre Dame[171] – sacrilège – et le « sorbonicole » Janotus Bragmardo les lui demandera par sa fameuse harangue[172]. Les critiques religieuses ne préoccupant pas le public concerné et n'étant pas nécessairement très bien vues de la part de la maison éditrice, sont supprimées. Elles alourdiraient l'intrigue. Seul le *pappagallo* résiste[173]. Le terme signifie « perroquet » mais c'est en fait l'ultime résurgence de l'île des Papimanes : c'est un coq – *gallo* en italien – unique en habit de pape – *pappa.* Or l'Église catholique n'a qu'un pape. C'est un clin d'œil pour ceux qui auraient lu les romans même si le dessin semble assez explicite. Aucune note n'explicite le détail lors de la publication, tout est suggéré, différents niveaux de lecture s'insinuent. Tout en réajustant les récits et en ne faisant pas une traduction fidèle à la lettre

168 Dino Battaglia se procure le François RABELAIS, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1969.
169 Cf. Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.29.
170 *Ibidem*, traduction personnelle. « In realtà la faccenda andò in modo assai diverso... ma ai Parigini non piace ricordarlo ».
171 Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.29 et 31.
172 Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.32 et 33.
173 Ce jeu de mots et sa représentation d'un oiseau en vêtement papal est le seul élément préservé des Papimanes. Cf. Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.119.

de Rabelais, il en reste l'esprit. Dino Battaglia est d'un humour assez ironique dans la vie et il aime jouer avec les mots. Peut-être est-ce pour cela qu'il n'a pas de mal à apprivoiser le style de Rabelais. Si la réduction verbale et la suppression du grivois n'empêchent pas de saisir le message de l'humaniste, le sacrifice important concédé est celui de Thélème. Ce « tableau de la Renaissance » n'apparaît pas, faute de page disponible. Le dessinateur-*fumettista*[174] préfère sacrifier cette pause descriptive spirituelle aux actions vives et dynamiques. Le Gargantua se termine alors par le banquet de la victoire et un phylactère donnant la morale carnavalesque des aventures, à la manière des contes[175]. La transgression se situe alors sur un autre plan : celui du dessin.

Le trait tout en rondeur et en précision où le noir acquiert toute sa profondeur est proche de celui de Gustave Doré. Néanmoins la comparaison s'arrête là. Dino Battaglia ne s'est pas directement inspiré de l'illustrateur du XIX^{e} siècle. Mais il connaît certains de ses travaux et son épouse et lui admirent par-dessus tout ses gravures de la *Divine Comédie* de Dante dont le rythme est plus lent et l'écriture plus descriptive que dans les œuvres de Rabelais. L'intertextualité entre les deux artistes est latente mais la rondeur et la jovialité communes des géants sont évidentes. Il en va de même pour l'aspect caricatural des protagonistes. Dino cherche toujours à exagérer les contrastes, les représentations en général. Quand l'hyperbole est cohérente avec le texte, il en introduit une. Gargantua et Pantagruel débordent souvent des cases – qui n'ont par ailleurs plus un découpage classique et strict – comme sur cette page où sont cumulées les diverses activités de l'éducation humaniste de Gargantua et où il traverse plusieurs cases à la fois[176]. On assiste alors à une superposition de géants à différents moments de la journée. Cette surimpression marque bien l'accroissement culturel de l'enseignement humaniste par des activités multiples. Ce débordement des cases, l'envahissement de la planche par les protagonistes, est synonyme de dynamisme : le cadre étroit de la vignette ne suffit plus pour contenir l'ampleur du mouvement et des personnages qui se retrouvent alors hors-cadre. La page laisse la place aux héros et autres acteurs. Bien que les indications de Rabelais soient quelque peu « trahies », on finit par en respecter l'esprit authentique en substance[177]. La suppression de la forme composée d'un langage hors de portée de toute

174 En italien ce nom désigne les artistes de bande-dessinée, et plus particulièrement les dessinateurs.

175 Le banquet final et le discours de Gargantua sont largement représentés dans le Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.71. Nous y reviendrons plus tard.

176 Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.35. L'accumulation de savoirs et l'énergie que met Gargantua à s'enrichir culturellement sont mises en évidence par le dépassement des frontières graphiques.

177 Différents critiques s'accordent sur ce sujet, dont Ranieri CARANO, « Préface », Dino BATTAGLIA

traduction, et d'un contexte religieux extrêmement complexe[178], ne dénature pas le message. Les épisodes sont sélectionnés afin de partager la joie de vivre et la modernité de l'œuvre de Rabelais qui s'insurge, finalement, contre toute forme de bêtise et de sectarisme. Et ces deux caractéristiques existent encore de nos jours.

Si l'humaniste donnait des noms représentatifs à ses personnages, Dino Battaglia les traduit et leur donne aussi des traits caricaturaux. Grandgousier devient alors Grangola : *gola* désignant la « gorge » ; Frère Jean des Entommeures est atténué, moins sanguinaire en Fra' Giovanni Fracassatutto[179] ; les conseillers et généraux de Picrochole Menuail, Spadassin et Merdaille[180] sont ridiculisés sur un ton plus correct en Fanfarone, Spazzavento et Raspasoldi, les trois noms revêtant néanmoins trois défauts bouffons plus ou moins grotesques : le « fanfaron », celui qui «balaye le vent » et celui qui « rafle l'argent » ; Lupo Mannaro est la traduction transalpine du Loup-Garou, tandis que Rodilardus, le chat du *Quart Livre* dont le nom signifie « ronge son lard » et donne une idée d'embonpoint en même temps que de cruauté, devient Mordiegraffia – « mord et griffe – beaucoup plus impressionnant puisqu'assimilant deux attaques de l'animal en un nom. La plupart des personnages gardent en eux l'idée de leur nom originel, et le caractère. Pour accentuer la rage spécifique de Picroc[h]ole, on le colore bien entendu en vert, fidèle à l'expression[181]. Son nez aussi long que sa barbe souligne sa bêtise tandis que le bonnet qu'il garde toujours bien enfoncé sur sa tête l'empêche de bien voir et symbolise son aveuglement et son obstination[182]. En effet, dans la bande dessinée, chaque personnage est l'objet d'un travail de caractérisation, d'identification propre. Le visage humain est particulièrement important[183]. Le physique visible est le vecteur de l'état psychologique des protagonistes. En ce qui concerne la narration, le découpage de la page en zones de tailles et de formes très diverses rompt la monotonie de la lecture. Dans le même but Dino Battaglia aime aussi dessiner en négatif ou à contre-jour. Hugo Pratt dit de lui qu'il « met

---

& François RABELAIS, *Op.cit.*, intérieur de couverture, mais aussi dans *Le Dauphiné libéré* du 18 Avril 2001, ou *Le Courrier de Genève* du 5 Mai 2001.

178 Comme nous avons pu le constater dans la sous-partie consacrée à Rabelais.

179 Nom transparent n'explicitant que la destruction matérielle, et non plus le hachis, implicitement, de boyaux.

180 Ces « gouverneurs » conseillent funestement Picrochole au chapitre XXXIII de François RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Classiques de poche, 2006 [1535], publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo, p.209.

181 En référence à l'image de l'expression française aussi bien qu'italienne : « être vert de rage » ou *« verde di rabbia »*.

182 Ce tempérament est bien visible dans le Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.39.

183 Le caractère anthropocentrique de la bande dessinée et l'importance de la mimique sont développés dans Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p.160-168.

du blanc dans la page » : le blanc n'est plus un manque de couleur sur le papier, mais une couleur, ayant différentes significations dont le trouble ou le vide psychologique par exemple. Ne sont alors représentées que les lignes principales[184]. Cette stratégie saisit l'action dans son instant ; elle semble croquée rapidement et cette absence de précision crée l'effet d'une pause avant de repartir dans le tumulte. En outre l'ère cinématographique nourrit techniquement la bande dessinée : la variation des plans est importante selon l'effet recherché. Le boulet de canon que Gargantua reçoit est ridiculisé par un très gros plan sur le front du géant faisant ressembler le projectile à une mouche[185]. En revanche, lorsque le catalogue des îles est énuméré, un plan large avec une focalisation sur ces nouvelles terres est préféré, le bateau de Pantagruel apparaissant au fond en rappel de la traversée[186]. Dino Battaglia introduit une grande variété visuelle. Son style graphique est juste car il convient à son projet narratif et artistique et aux propriétés du médium[187] tout en le réévaluant. Le chamboulement, le débordement, le divertissement et même l'effacement des cadres qu'il introduit donnent un nouveau souffle à la bande dessinée.

Dans l'édition en album, celui qui a travaillé le *Gargantua* comme une *Iliade* et le *Pantagruel* comme une *Odyssée,* ajoute des pages de textes où il relate les scènes censurées telles que Rabelais les a énoncées. C'est ainsi que nous apprenons ce qu'il advint « réellement » aux Parisiens[188], ce que signifie le Pappagallo[189] ou la façon dont se déroule la visite de Panurge à la sibylle de Panzoust[190]. La version intégrale pour tout public est moins censurée, et le souci de vérité est tout de même respecté. Dino Battaglia donne ainsi une idée au lecteur d'aujourd'hui de la fantaisie emplie du dynamisme et de la liberté de langage de Rabelais. Il se fait un peu le médiateur entre les écrivains « classiques » immortels et les mortels lecteurs de bandes dessinées que nous pouvons être. Ce n'est finalement qu'en 2001 que cet ouvrage paraît en France aux éditions Mosquito[191]

184 La silhouette qui semble incomplète est par exemple visible dans Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.53, où Gargantua fonce dans le mur. La silhouette du géant peut être assimilée à celle de Don Quichotte. A ce moment-là, on s 'aperçoit de l'intertextualité littéraire permanente et des influences communes des œuvres, puisque Dino Battaglia et son épouse n'ont pas lu le roman de Cervantès.

185 Cf. Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p. 52.

186 Sur ce point, se référer aux cases de Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p.119 et 121.

187 Pour une étude plus précise de la cohérence et de la justesse d 'une bande dessinée, se référer à Thierry GROENSTEEN, *Op.cit.*,p.200-205.

188 Cf. Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p. 30.

189 Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p. 120.

190 Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Op.cit.*, p. 94.

191 La référence de l'ouvrage est la suivante : Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Gargantua & Pantagruel*, Grenoble, Mosquito, 2001.

spécialisées dans la traduction de bandes dessinées européennes et italiennes. Auparavant, le projet est proposé à d'autres maisons d'éditions françaises. Mais pour chacune d'elles se pose un problème qui constituerait un travail important : comment traduire les planches ? Faut-il traduire littéralement le texte de Dino Battaglia ? Ou bien mettre la langue originale de Rabelais ? Ou encore introduire la version en français moderne de l'humaniste ? Michel Jans[192] accepte tout de suite le projet et choisit la dernière proposition. La collaboration entre Battaglia et Rabelais est alors d'autant plus flagrante, et le texte reste accessible et compréhensible par tous. L'album reçoit un vif succès auprès des critiques. *Le Dauphiné Libéré* estime que « Rabelais a trouvé son homme »[193]. Destruction et transgression se retrouvent donc en chacun de nos trois artistes Rabelais, Jarry et Battaglia au même titre que le dynamisme et la vivacité.

192 Michel Jans est le directeur et le fondateur des éditions Mosquito.
193 Extrait de critique littéraire parue dans *Le Dauphiné libéré* du 18 Avril 2001.

CHAPITRE 2 : LE RAPPORT AU TEXTE-SOURCE

2.1. Les illustrations.

Gustave Doré ou l'illustration pure.

Les articles sur Rabelais ou les couvertures de ses livres en format poche sont la plupart du temps illustrés par des gravures de Gustave Doré. Cet artiste reconnu de son vivant à la fin du XIX[e] siècle a des dons précoces. Dès le collège il dessine des caricatures sur ses cahiers. Alors qu'il n'a qu'une douzaine d'années, il illustre les *Travaux d'Hercule* en lithographies, en 1844. Il apprend tout seul à affiner et à ajuster son trait qui séduit rapidement. C'est ainsi que parallèlement à ses études au lycée Charlemagne de Paris, il travaille pour le *Journal pour rire*[194]. Il dessine à la plume, sculpte, peint, grave et c'est en 1854 que paraissent ses gravures accompagnant les œuvres de Rabelais. L'artiste est très prolifique – il réalise plus d'une centaine de volumes pour la France, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie[195] – et hétéroclite en ce qui concerne les supports qu'il choisit Il se situe quelquefois entre l'illustration et la bande dessinée. Nous voyons cela dans ses gravures de l'*Histoire de la Sainte Russie* où l'image n'est pas automatiquement le simple reflet du texte, mais un décalage est introduit entre les deux, de sorte qu'une certaine ironie est créée[196]. Pour le Rabelais ce n'est pas encore tout à fait le cas. L'illustration n'intègre pas de découpage en série de plans dans sa représentation et les images ne sont pas particulièrement consécutives les unes des autres, elles sont une représentation d'un fragment du récit. Au milieu du XIX[e] siècle ce type d'imagerie à la fois populaire et bourgeois se développe. Il donne au lecteur le goût des images et il l'habitue peu à peu à associer une image à un texte[197]. Les images d'Épinal appartiennent à la première catégorie, elles ont une visée pédagogique et contribuent à l'instauration d'une culture et de mythes français. Napoléon s'en sert. Les livres illustrés se retrouvent surtout dans des classes sociales élevées où ce sont des romans classiques ou de nouvelles œuvres de l'époque qui sont mises en images. Ces ouvrages coûtent cher et ne sont pas à la portée de tous. Gustave Doré participe à ces deux mouvements en s'insérant dans la presse avec les caricatures, et dans la bibliothèque bourgeoise grâce aux gravures comme avec l'adaptation

194 Cf. Wikipedia (29/11/2008), *Gustave Doré*, fr.wikipedia.org.
195 *Ibidem.*
196 Gustave DORE, *Histoire de la Sainte Russie*, [1854], Paris, L'unicorne, 1991.
197 Sur ce point, se référer à l'ouvrage de Jean-Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p.25-26.

de Rabelais. Grâce à son génie il est très tôt accueilli dans la société mondaine où il participe à des Salons. Son trait est fin, il joue sur les clairs-obscurs, éclairant l'élément principal, c'est-à-dire bien souvent les géants dans les gravures étudiées. Il travaille les éléments dans les moindres détails : nous pouvons compter chaque bourrelet de Gargantua, l'arrière-plan est visible, tous les éléments du décor sont concernés. Par son art reconnu, il donne un visage qui restera dans les esprits, aux géants et à leurs compagnons. Le trait à la fois réaliste et parodique – puisqu'il retranscrit les scènes des romans – reste certes fidèle aux aventures mais il lui manque tout de même un certain dynamisme, une jovialité des personnages. Gustave Doré ne cherche pas à donner du mouvement à ses œuvres, il crée des tableaux, des pauses issues des romans. Les scènes sont ancrées dans la Renaissance. Mais tous les éléments essentiels sont là. Pantagruel allaité par les vaches à sa naissance est bien énorme en comparaison des animaux et des humains présents à ce moment-là dans la salle du palais, mais il semble pauser, avec ces bêtes autour de lui et dans ses mains. La gourmandise et l'avidité ne se lisent pas sur son visage. En prenant l'image hors contexte, on ne sait pas ce qu'il va faire. Néanmoins la comparaison avec la scène de la Nativité est évidente[198]. Mais elle se transforme en naissance monstrueuse. Là est une parodie, même si le style du dessin est plus classique que ne l'est celui de Battaglia exprimant le mouvement, proche en cela du baroque. Les expressions sont nettement visibles sur les visages des personnages du dessinateur de bande dessinée. Chez Doré elles sont plus figées. Ses illustrations donnent cependant à voir ce qui est décrit dans les romans : l'exagération permanente, le gigantisme et les scènes principales. Elles apportent un lien visuel à ce qui est lisible. Elles n'incluent, pour autant, aucune temporalité : elles sont à l'échelle de l'instant.

Alfred Jarry, grand lecteur de Rabelais comme nous l'avons vu, connaît certainement ces œuvres. Gustave Doré lie nos trois auteurs. Rabelais est son inspirateur, Jarry vit au même siècle que lui et est aussi un passionné de l'humaniste, et Battaglia – qui admire son travail sur *La Divine Comédie* – prolonge l'art graphique et lui ajoute un facteur temporel. Finalement il crée une articulation entre l'illustration romanesque et la bande dessinée vers laquelle il évolue. Ce graveur et caricaturiste acquiert une telle renommée que même si nous n'avons pas lu intégralement une œuvre sur laquelle il a travaillé, nous avons au moins déjà eu affaire à une de ses créations publiées. Or son style et ses subtilités sont si précis qu'ils restent en notre esprit et constituent un acquis, une ressource dont

198 Cf. la reproduction de la planche en Annexes, p.159.

inconsciemment nous nous servons pour inventer des représentations. Cela fait partie de notre bagage culturel. Gustave Doré est en effet l'illustrateur de Rabelais le plus connu et le plus diffusé aux époques de Jarry et de Battaglia, et encore de nos jours, du fait que les livrets de colportages ne sont alors plus accessibles, et que le nouvel intérêt pour le romancier humaniste naît en cette fin de XIX^{e} siècle. Gustave Doré franchit un premier pas vers l'adaptation en bande dessinée.

Le rapport visuel-auditif ou la relation entre description et dialogue

En ce qui concerne les descriptions, Rabelais ne développe pas outre mesure les portraits physiques des personnages principaux. On sait que Grandgousier et ses descendants sont des géants en particulier grâce aux titres originaux des *Pantagruel* et *Gargantua*[199], et aux premiers chapitres de son premier roman où la lignée ascendante des héros est retracée[200]. Mis à part ce signe particulier devenu si célèbre, on ne sait que très peu de choses ; la livrée du jeune Gargantua est blanche et bleue par exemple[201]. Les protagonistes ne se distinguent pas par leur apparence, mais par ce qu'ils sont et ce qu'ils pensent. Rabelais nous en dresse des portraits moraux avant tout, qui correspondent le plus souvent avec leur dénomination, comme nous l'avons expliqué plus haut. Leur trait le plus important est mis en exergue dans leur nom, faisant d'eux des caricatures morales. Les descriptions servent avant tout à dépeindre les lieux et l'environnement de l'action, comme la forêt d'Orléans réduite en prairie par la jument de Gargantua[202]. Au théâtre, le dramaturge n'a pas la possibilité de détailler précisément les personnages en scène, qui n'existent que dans le dialogue où il n'y a par ailleurs presque jamais de portrait complet précisant l'aspect physique, la position sociale, le caractère d'un protagoniste[203]. L'acteur prête son corps, sa voix et son costume à l'être de papier pour apparaître directement en

199 La généalogie de Gargantua fait état de la façon dont « les geands nasquirent en ce monde » dans le roman de François RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Classiques de poche, 2006 [1535], publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo, p.39, dont le titre complet est *La Vie très horrificque du grand Gargantua père de Pantagruel.* Le premier roman de l'humaniste a pour titre initial complet : *Les Horribles et espouventables faictz et prouesses du très-renommé Pantagruel roy des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua.* L'exagération de la taille est là plus significative.

200 Sur ce point, lire la liste plus exhaustive du François RABELAIS, *Pantagruel*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., chapitre I « De l'origine et antiquité du grand Pantagruel », p.27-38. La généalogie est plus réduite à une transmission du savoir entre le peuples dans la François RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Classiques de poche, 2006 [1535], publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo, p.39-43.

201 Cf. François RABELAIS, *Gargantua*, Paris, Classiques de poche, 2006 [1535], publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo, p.73-93. Le vêtement est détaillé et le choix des couleurs est expliqué.

202 *Ibid.* p.121-123.

203 Sur ce point voir Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.10-11.

une entité visuelle aux spectateurs, et non en touches successives d'une longue description romanesque. Néanmoins, la complexité des personnages de théâtre est approfondie par les répliques écrites par le dramaturge. Les intervenants d'une pièce bâtissent sans cesse leur personnalité[204]. Le jeu de l'acteur est donc délicat[205]. En fait, au théâtre, le portrait donné renseigne sur la relation établie entre plusieurs personnages, contrairement au roman, où il est vraiment descriptif. Une telle pause dans l'action ne convient pas au dynamisme de l'action requis. Le rôle est alors l'identité propre d'un personnage pour une pièce déterminée. Les impostures, créant souvent des quiproquos ne sont que temporaires, à des fins ludiques pour rapprocher le public de l'acteur[206]. Jarry ne décrit pas non plus ses personnages – excepté Ubu –, chacun est déterminé par ses paroles et son caractère issu de l'œuvre originale du XVI^{e} siècle. Tout dramaturge et metteur en scène peut jouer sur les costumes et les décors d'une pièce afin de créer de nouveaux effets ou de réactualiser un sujet : Molière ne se joue pas nécessairement avec des habits de style XVII^{e} siècle, ni Pagnol avec l'accent provençal[207]. Le but est de trouver le style adéquat pour que se crée une connivence avec le public. En bande dessinée, il n'y a pas de changement d'acteurs donc l'allure d'un personnage reste la même en général pour un même ouvrage. S'il s'agit d'une série, le dessinateur initial peut passer le flambeau à un successeur, qui adaptera son trait aux héros créés ; mais il ne peut pas les représenter parfaitement à l'identique car nous avons chacun un imaginaire et un acquis culturel différents qui influencent nos représentations graphiques. Dino Battaglia, pour son *Gargantua & Pantagruel* se sert des informations semées par Rabelais. Gargantua est vêtu de bleu et de blanc[208] et les costumes et les décors sont fidèles à ceux du XVI^{e} siècle européen[209]. Pour créer une représentation cohérente des autres personnages, il se sert de la caricature et des lieux communs et clichés littéraires : la bêtise de Picrochole s'exprime par son long nez, l'imagination et la malice de

204 *Ibidem.*

205 Denis DIDEROT, *Le Paradoxe sur le comédien*, [1830] Paris, Hermann, 1996, rédigé sous la forme d'un dialogue théorise notamment la meilleure attitude à adopter par un comédien qui serait de réussir à exprimer des émotions qu'il ne ressent pas. Le jeu de l'acteur repose donc sur ce paradoxe : moins on ressent, mieux on exprime. Le corps est un instrument de transmission des sentiments qui sont alors somatisés.

206 Cf. Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*, p.12.

207 En 2008, Irène Bonnaud a mis en scène la pièce centrale de la trilogie de Pagnol, *Fanny*, interprétée sans accent méridional. La pièce jouée au Vieux Colombier fait de cette façon ressortir le tragique de l'action. Elle reçoit un franc succès. Cf. l'article de Julie DE FARAMOND(article consulté le 19/08/2010), *Pas d'accent marseillais à la Comédie française – Fanny de Pagnol au Vieux Colombier*, http://www.fluctuat.net/.

208 Les couleurs de la livrée données par Rabelais sont respectées par Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], dès la page 22.

209 Si par souci de décence, Battaglia ne met pas un point d'orgue à représenter la braguette du géant, la documentation sur les vêtements est très précise.

Panurge sont visibles grâce à sa chevelure désordonnée et en broussailles montrant le cerveau en ébullition du disciple de Pantagruel[210]. Portraits physique et moral sont en adhésion parfaite : dès la première apparition de Frère Jean des Entommeures[211] – il se remonte les manches, près à attaquer les assaillants du clos de Seuillé – on sent bien que ce moine a une certaine capacité au combat, ce qui se confirme à la page suivante. En outre en bande dessinée la description d'un décor n'est jamais réalisée en totalité. Les personnages et les éléments qui font avancer l'action sont primordiaux. Si un lieu est premièrement détaillé, son actualisation précise de case en case n'est pas automatique. Bien souvent, elle n'est que partielle, laissant de côté tout élément superflu, afin que le regard du lecteur soit concentré au bon endroit[212].

La bande dessinée et le théâtre sont deux formes d'art qui ne se contentent pas d'évoquer les actions, mais les montrent, les rendent visibles. Afin de ne pas lasser le public, il est indispensable que les œuvres répondent d'une dynamique interne qui relance l'intrigue sans qu'elle stagne. De ce fait, les pauses descriptives ne sont pas admises. Au théâtre, la parole fait acte. Le langage est donc au premier plan. L'action est verbalisée. La scène est le lieu du conflit, c'est toujours un champ de bataille[213]. Dans l'Antiquité, les héros affrontent les dieux[214] ; le théâtre classique présente – sans toutefois les montrer intégralement par souci de bienséance – de nombreux conflits armés[215]. Les combats ne disparaissent pas du drame romantique[216]. Il y a toujours présence d'un défi à relever constitué par le nœud de l'intrigue où protagonistes et antagonistes s'affrontent. La lutte physique ou verbale est constitutive de la dramaturgie[217]. Pour régler le problème du don d'un mouton, Panure et le berger ne combattent pas « manuellement », mais s'enchaîne plutôt une joute verbale[218]. Le dialogue devient combat. De plus, par ces échanges de paroles, le conflit majeur est présenté dès le début de la pièce, et constitue l'exposition : Pantagruel veut trouver une épouse, tandis que dans une contrée éloignée la princesse Allys refuse de continuer à tisser son manteau matrimonial, afin de ne pas être obligée de s'unir à

210 Ces caricatures de la bêtise et de l'imagination foisonnante sont respectivement montrées par Dino BATTAGLIA, *Op.cit.*, p.49 et 79.

211 *Ibid.*, p.42. Frère Jean se prépare au combat.

212 La description en bande dessinée constitue un problème de lecture du médium abordé par Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p.60-70.

213 Sur ce point voir Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*, p.15.

214 Nous pouvons citer en exemple l'*Œdipe roi* de Sophocle où la malédiction divine pèse sur le personnage central tout au long de sa vie.

215 La lutte armée est bien visible dans *Le Cid* de Corneille.

216 *Ruy Blas* de Victor Hugo par exemple n'est pas une œuvre pacifique.

217 Marie-Claude HUBERT, *Ibidem.*

218 Cet épisode fait partie du *Pantagruel, in* Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.364-369.

un des trois prétendants qui la courtisent. Il n'y a donc plus d'ambiguïté pour le spectateur qui sait que la pièce de Jarry est une réponse possible à une promesse de roman faite par Rabelais. La parole sert donc l'action. Dans la bande dessinée, le dessinateur est un interprète du scénario. Dino Battaglia a sélectionné les épisodes les plus dynamiques du récit pour transmettre la joie de vivre et la modernité de Rabelais[219]. Les actions s'enchaînent et la construction d'une page en un découpage non classique soumis à la diégèse – et non l'inverse – ôte toute monotonie et même participe grandement de la vivacité de cette œuvre. L'œil du lecteur découvre sans cesse une nouveauté graphique expressive, chaque planche renouvelant la précédente. L'exagération linguistique de Rabelais est traduite en images dans la construction du récit. Cet échange annihile tout danger de redondance : les aventures narrées dans les romans sont seulement dépeintes dans la bande dessinée. Certains passages narratifs épiloguant une aventure ou expliquant un changement de situation, sans grand rebondissement, sont abrégés en encarts, constituant ainsi des transitions dans l'œuvre[220], le texte seul ne faisant que de brèves et rares apparitions. Les changements de lieu deviennent, au théâtre et chez Jarry, des didascalies, « instance supérieure [du] texte, celle de l'auteur, qui règle paroles et mouvements »[221]. Ces indications scéniques permettent avant tout de préciser qui parle et qui est présent sur scène. En cela, elles sont nécessaires à l'intelligibilité d'une pièce. L'acte premier du *Pantagruel* de Jarry se déroule ainsi non loin du « palais de Pantagruel »[222], à « un carrefour du vieux Paris près de Notre Dame »[223], alors que l'acte II se situe « au pays de Satin »[224] dans le « palais de Picrochole »[225]. Ces informations spatiales sont des éléments de transition dramaturgique aidant à la mise en scène. D'autres didascalies orientent le jeu de l'acteur quant au ton à prendre, à l'action à accomplir ou au costume à porter. Pour comprendre la suite des aventures, il est ainsi utile que nous sachions – lecteurs, spectateurs et acteurs – qu'à l'acte IV « Pantagruel, Panurge et frère Jean [sont]

219 D'après Ranieri CARANO, cité et traduit sur le site des éditions Mosquito(site consulté le 15 Juillet 2009), *Gargantua et Pantagruel*, www.editionsmosquito.com, .

220 L'éducation humaniste de Gargantua à Paris n'est pas autant détaillée que dans le roman, une seule vignette où on le voit concentré à jouer de la flûte, et un encart signalant que « pendant ce temps, à Paris, Gargantua était toujours affairé à ses études et à ses exercices » (traduction personnelle)suffisent. Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.41. Détailler le passage n'apporterait rien de plus à la suite des aventures.

221 Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*, p.17.

222 Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.327.

223 *Ibidem.*

224 Alfred JARRY *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.346.

225 *Ibidem.*

déguisés en bergers »[226] pour mieux comprendre le quiproquo qui en résulte. Ou encore le contexte de « charivari »[227] précédant l'ouverture des rideaux peut être exprimé phoniquement d'une part et donne un contexte de vie la sociale du roi Pantagruel d'autre part. Cela participe de son portrait de roi populaire. Tous ces éléments créent un rythme renforcé par la versification chez Jarry, qui doit être cohérent dans son ensemble. Dans la pièce de théâtre, les répétitions sonores et les tics le langage, les quiproquos dus à des déguisements et l'enchaînement de courtes scènes participent du comique de l'œuvre. Dans la bande dessinée, l'espace est géré de telle façon à créer un équilibre entre texte et image.

La cohérence d'une bande dessinée vient en grande partie de la réussite de ce point. Le dynamisme de Rabelais doit y transparaître aussi. Donc Dino Battaglia a non seulement dû choisir les scènes les plus propices à l'adaptation, mais encore les démultiplier en une quantité de vignettes nécessaires, sans exagérer non plus. Chaque image a en effet une durée interne, ce n'est pas un instantané. Une bande dessinée est un art séquentiel qui dévoile progressivement une histoire où « la séquence est l'instance qui détermine l'interprétation correcte de chacune des images entrant dans sa composition »[228]. Chaque élément fait partie du tout, de l'œuvre finale, texte et images ne sont plus distincts l'un de l'autre mais font sens. De même au théâtre chaque scène a son utilité. La représentation d'une pièce ne devant pas durer éternellement, il est donc indispensable de cibler les actions, tout en les liant entre elles dans une cohésion générale. Un rôle s'incarne selon les mêmes caractéristiques tout au long d'une pièce et le jeu de l'acteur doit correspondre à la même logique que les paroles qu'il prononce afin qu'il n'y ait pas de discordance. Textes et images se répondent, sont liés – qu'ils soient figurés ou incarnés. En effet, si le *Gargantua & Pantagruel* de Battaglia est une adaptation graphique et picturale des romans de Rabelais, la pièce de théâtre *Pantagruel* de Jarry est comme une illustration vivante de l'œuvre écrite du dramaturge. Le spectateur et/ou le lecteur sont à prendre en compte. Le langage dramatique revêt l'apparence spontanée du langage parlé, mais il doit offrir la perfection du langage écrit pour être plus efficace sur l'auditeur[229]. Le goût du public est une contrainte. L'ensemble des spectateurs est une instance extérieure qui « en sait plus que chacun [des personnages] sur la situation »[230]. Il est témoin de toutes les scènes entre les

226 *Ibid*, p.374.
227 *Ibid*, p.327.
228 Les notions de durée de la vignette et de sa narrativité sont notamment expliquées par Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p.12-30.
229 Logique évoquée par Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.23.
230 *Ibid.*, p.14.

différents personnages, et quelquefois même complice de l'un ou de plusieurs d'entre eux. Son point de vue et son jugement sont importants. Jarry cherche certes à le malmener quelquefois, mais il ne peut l'abstraire, il est le regard principal. Pour autant l'omniscience telle qu'elle est présente dans les romans n'a pas de place au théâtre, ni dans la bande dessinée, où le présent se déroule sous nos yeux sans que l'auteur n'émette de jugement. Le spectacle et le récit proposés par Battaglia nous montrent les scènes selon un certain angle adapté par le dessinateur. Chaque séquence a un point de vue externe propre à rendre au mieux le dynamisme de Rabelais. Chaque image relance ou répond au texte qui la précède et vice-versa. C'est donc une certaine vision des scènes passées au crible de l'auteur qui nous est, à chaque fois, proposée.

La restitution de l'esprit d'un roman, non par des mots, mais grâce à des représentations.

Les romans de Rabelais, et notamment le *Gargantua*, puisent leurs sujets dans la vie personnelle de l'auteur. Le conflit entre son père et un de ses voisins et ancien ami le pousse à ridiculiser la guerre et à détourner certains noms pour en faire des alliés ou des ennemis du royaume d'Utopie[231]. De cette manière l'humaniste réorganise cette lutte d'intérêt à sa façon, selon son opinion. Mais il développe l'histoire familiale et l'avis personnel pour ériger ses messages en généralités. Des problèmes qu'il rencontre face à une Église conservatrice, il en fait des défis et des aventures à surmonter par les géants et il les dénonce et les tourne en dérision. En outre chaque humaniste voulant faire progresser la science est à cette époque confronté à la lourde opposition des autorités cléricales donc chaque lecteur potentiel se sent concerné. Contrairement à la littérature, le dessin présente nécessairement du particulier, et non du général[232]. Il est une façon de représenter un sujet. Comme le dit Degas : « le dessin n'est pas la forme, mais la manière de voir la forme »[233]. Or le dessin d'invention – ou *phantasia*[234] – prime sur le dessin d'observation – ou *mimésis*[235] en bande dessinée. Il laisse davantage de place à l'imagination de l'artiste, n'ayant pas un but documentaire ni explicatif. Dès lors, la source des formes données par les traits devient moins facilement identifiable, mais on sait que la mémoire visuelle est

231 Pierre MICHEL, « Introduction », *Gargantua*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo, p.13-24.

232 Cf. Thierry GROENSTEEN, « La question du style », *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p.87-100.

233 Cité par Thierry GROENSTEEN, *Ibid.*, p.89.

234 Concept emprunté au *Quattrocento* explicité par Thierry GROENSTEEN, « La question du style », *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p.87-100.

235 *Ibidem.*

importante[236]. Si la représentation graphique donne des traits particuliers à des êtres et à des paysages, elle est bien l'expression d'une « individualité créatrice »[237]. Chaque dessinateur a un univers, un vécu identique à nul autre et il le fait correspondre avec son trait. Néanmoins, Dino Battaglia – comme de nombreux autres – ne cherche pas à assimiler ses personnages à des êtres réels. Ils sont bien plutôt des caricatures, leur visage est d'une grande expressivité. Gargantua, même pendant la guerre picrocholine, porte sur lui une certaine gaieté, le sourire n'est jamais totalement effacé. Les êtres sont alors nettement caractérisés par leur allure. Le graphisme facilement attribuable à Dino Battaglia renvoie les lecteurs à des situations visuelles de caractère universel ou plus précisément non-individuel : chacun connaît quelqu'un de malin et de malicieux comme Panurge, mais aucun d'eux n'est exactement, trait pour trait, ni acte pour acte, comme lui. La caricature est donc un processus de généralisation. Dans une même œuvre, l'homogénéité et la constance du style graphique sont très importantes pour une bonne lisibilité et une unité de la conception. La cohérence joue sur le graphisme et le texte. On peut mettre cette particularité en parallèle avec la règle classique des trois unités théâtrales et plus particulièrement l'unité d'action, conçue afin de ne pas perdre le spectateur dans un foisonnement d'intrigues où la principale serait noyée. Dans l'art dramaturgique, le visuel est incarné par des acteurs. Même si selon Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien,* ces derniers ne doivent éprouver aucune des émotions du personnage, ils leur prêtent leur corps. Ils ne s'identifient pas à ces êtres fictifs, mais ils font croire à leur existence, même imparfaite[238]. En effet, Jarry et nombre de ses contemporains et de leurs successeurs ne veulent plus créer l'illusion de la réalité. Pour autant, une représentation théâtrale reste une création fictive en action sous le regard de spectateurs. Dans l'identité propre constitutive de chacun d'entre nous, chaque acteur prête un visage, une morphologie, une allure particulière au personnage qu'il incarne. La confusion est facile[239]. Dans sa quête de déconstruction du théâtre et vers une généralisation de la portée de l'œuvre, Alfred Jarry envisage donc son *Pantagruel* pour un théâtre de marionnettes[240], qui ne sont autres que des caricatures – bien souvent anthropomorphes – en volume, au visage démesurément grand par rapport au reste du corps, et dont le caractère principal est visible. En prenant un

236 *Ibidem.*
237 *Ibidem.*
238 Cf. Denis DIDEROT, *Le Paradoxe sur le comédien*, [1830] Paris, Hermann, 1996.
239 Certaines critiques dramatiques et cinématographiques confondent bien souvent dans leurs articles rôle incarné/ acteur incarnant.
240 Cf. Patrick BESNIER, « Notes sur le *Pantagruel* », in JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.810-811.

exemple connu, Guignol a de grands yeux et un sourire bien marqué, propres à sa naïveté.

Le spectacle de marionnettes est un art visuel populaire où chaque mouvement doit être compréhensible par un large public. Il est une exagération, et par là même une déformation du réel, tout comme les romans de François Rabelais, œuvres au profil carnavalesque où les êtres humains sont au cœur des préoccupations. Or le fait de placer l'être humain au centre et la simplification des éléments périphériques représentés, sont des principes élémentaires du dessin narratif[241]. Dino Battaglia, représentant les protagonistes uniquement avec les accessoires utiles, place les géants au centre de la page et de son œuvre. Il restitue ainsi une part de l'esprit rabelaisien. Dans la pièce de Jarry, les seules actions sont menées par des êtres humains. Les moutons subissent mais n'agissent pas. Le théâtre aussi est un lieu anthropocentriste et d'autant plus quand il y a absence ou minimalisation du décor comme le désire Jarry. Toute épuration graphique ou mobilière fait davantage ressortir l'être humain en son essence. Les trois œuvres étudiées ont aussi en commun de transgresser des règles établies. Les personnages de Rabelais débordent des conventions, les bonnes mœurs sont malmenées. Les romans sont maintes fois censurés par la Sorbonne. La langue même est transformée pour donner lieu à de multiples jeux de mots qui peuvent se poursuivre sur plusieurs pages et la parodie est aussi en soi une forme transgressive. Jarry, quant à lui, cherche plutôt à déconstruire le théâtre, la mise en scène, et à déstabiliser le public. Si à la lecture le texte ne semble pas si perturbant, Patrick Besnier nous informe que sa représentation en a été « spectaculaire »[242]. Les didascalies nous signalent bien quelques particularités mais les transgressions de Jarry se situent davantage sur le plan scénique[243]. Battaglia, comme nous l'avons vu aussi, ébranle le découpage iconique classique. Chacun des auteurs opère donc une cassure dans l'art qu'il pratique, et plus profondément dans la particularité majeure de cet art : écriture, mise en scène et découpage des séquences. La lisibilité et la visibilité doivent adopter de nouveaux repères. Ces changements fondamentaux de techniques rapprochent les auteurs. Une écriture théâtrale classique en alexandrins (ou même en prose) respectant la règle des trois unités et la bienséance ne rendrait pas l'esprit rabelaisien bâti volontairement dans la transgression. C'est aussi pour cela que les gravures de Gustave Doré, bien que fidèles aux scènes des romans, n'en traduisent pas le dynamisme. Les sujets sont présents, les décors

241 Cf. Thierry GROENSTEEN, « Narrativité », *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p.44-54.

242 Patrick BESNIER, « Notes sur le *Pantagruel* », in JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.815.

243 Sur ce point voir Charles GRIVEL, « Les représentations jarryques », *Revue des sciences humaines*, n203, 1986, p.11-28.

sont plantés mais le mouvement manque et le graphisme est aussi trop réaliste, tandis que Battaglia ne laisse pas de place aux sentiments. Les hommes tombent comme des dominos à la guerre, sans cruauté[244]. L'anthropomorphisme de tout être vivant même imaginaire est important et le place au même niveau que son adversaire. La troupe de saucisses assaillant Pantagruel et ses amis est personnifiée : chaque soldat est armé, a deux bras, deux jambes et attaque nos héros[245]. L'image grotesque crée la surprise. Tout en s'affranchissant des conventions passées, le romancier, le dramaturge et le dessinateur renouvellent le genre d'écriture sur lequel ils travaillent. Rabelais parodie, mêle divers genres médiévaux, compose en français vulgaire auquel il ajoute des termes de son invention, et il joue avec le latin macaronique. Il introduit aussi une geste de géants. Alfred Jarry propose comme solution de ne pas figurer de décor mais de les mentionner avec des pancartes, de faire porter un masque et un costume « intégral » à l'acteur qui incarne Ubu afin que le personnage reste inchangé quelle que soit la distribution des rôles. Son *Pantagruel* est aussi un renouvellement du théâtre puisqu'il appartient au genre hybride de l'opéra-bouffe, mêlant dramaturgie et musique. Les contraintes sont moindres et il peut accumuler différents styles pour rendre un effet comique. Chansons à boire, questions existentielles à propos du mariage, acclamation, duperie, déguisement, défilé et ballet se succèdent au gré des aventures qui ont finalement un aspect rocambolesque. Plusieurs types d'actions peuvent donc être cohérents en un certain sens, et créent des rebondissements et des surprises indispensables au sujet. Chez Dino Battaglia l'innovation se situe au niveau des personnages de Gargantua et Pantagruel même, qui débordent des cases, ce qui souligne leur gigantisme et leur caractère prompt à toujours vouloir chercher plus loin que ce qu'ils voient, valorisant ainsi l'esprit critique. Comme nous l'avons vu, le renouvellement de chaque page crée l'étonnement et la curiosité chez le lecteur, et son trait précis à la plume instaure une finesse d'expression, sans exagération, sans surenchérir avec la mise en cases. Il n'y a pas d'excès, de sorte que la page reste agréable à lire. Les techniques cinématographiques sont aussi employées pour varier les plans. Le renouvellement des trois arts par ces artistes utilise les connaissances passées et contemporaines de chacun d'eux, pour donner un nouveau souffle à leur passion respective.

Quel que soit le siècle ou l'époque, Rabelais, Jarry et Battaglia mettent en avant les mêmes valeurs par leurs innovations. Ils s'érigent tous contre la bêtise et l'idiotie, défaut dû

244 Malgré la « lutte épique », il n'y a aucune effusion de sang dans les vignettes de Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.60.

245 *Ibid.*, p.107-111.

à un manque de culture poussé. Les professeurs de Sorbonne sont raillés dans les romans, et sous la plume de Battaglia ils ressemblent à des manchots empereurs[246]. Picrochole est un roi inculte non avisé qui finit seul et oublié, « se guement[ant] à tous estrangiers de la venue des coquecigrues, espérant certainement »[247] retrouver alors son trône, parce qu'il ignore que ce sont des animaux imaginaires. Les soupirants de la princesse Allys ne sont pas non plus très intelligents. Ils forment un groupe homogène où chacun se fait l'écho du précédent[248]. Aucun ne se distingue et ils semblent même ne pas le souhaiter, comme si leur entité ne prend forme que s'ils sont réunis. Lorsque la main de la princesse qu'ils convoitent apparemment est accordée à Pantagruel, il n'y a aucun éclat tragique Leur sort est à la mesure de leur personne. La jeune fille les méprise aussi : elle refuse de continuer à tisser son habit matrimonial, plus courageuse en cela que Pénéloppe. La bêtise et la vanité ne vainquent jamais. Malgré tous les obstacles qu'il rencontre, grâce à la malice de Panurge, Pantagruel arrive à la Dive-Bouteille et parvient à épouser une femme digne de son intelligence. Le seul muscle vainqueur est le cerveau bien fait. En cela Gargantua et Pantagruel continuent d'être des rois modèles. Par leurs attitudes, ils sont proches de leur peuple. Ils n'hésitent pas à demander l'avis de conseillers qui s'apparentent plus volontiers à des amis qu'à des ministres tels que nous les concevons de nos jours. Panurge, dans le *Pantagruel* de Rabelais et de Battaglia, ordonne au géant de le laisser agir seul face aux chevaliers qui les assaillent. Ce même Panurge questionne son ami sur la nécessité et les risques du mariage, dans l'œuvre de Jarry, sujet plus « philosophique ». Les deux êtres aux tempéraments si différents échangent et chacun a besoin de l'autre. Le gouvernement – roi ou président – a besoin d'être éclairé et savamment conseillé pour pouvoir faire face à toute épreuve. Puisque nul ne peut tout savoir, il faut interagir à différents niveaux. Frère Jean sait se battre donc il intervient au moment des combats ou pour protéger. Panurge est malin et rusé : quand la situation est plus complexe il intervient, comme nous l'avons vu. Gargantua et Pantagruel, eux, réfléchissent et observent. Ils apprennent du monde. Jarry et Battaglia remettent à jour l'humanisme à leurs époques, troublées elles aussi. Mais laquelle ne l'est réellement pas ? Jarry subit les conséquences de la guerre inutile et meurtrière de 1870 provoquée par une ambition démesurée comparable à celle que Picrochole éprouve quand, rien qu'à leur évocation, il imagine les pays déjà conquis. L'Italie en 1980 est en

246 Cf. le profil de Janotus Bragmardo (Fornicarius), Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.31.

247 François RABELAIS, *Gargantua*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.; préface de Victor Hugo, p.295-297.

248 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, dès p.353, soit dès leur apparition.

plein désordre politique ; l'anarchie est proche, nous sommes dans les « années de plomb » où des groupuscules terroristes – dont les brigades rouges – tentent de renverser un pouvoir soudoyé, perverti et manipulé. La moindre lueur de réflexion et d'intelligence est éliminée, comme Aldo Moro. Chacun, dans sa forme particulière, innovante et transgressive transmet un message universel où la culture et l'esprit critique sont à développer avec entrain et bonne humeur, afin que chacun soit moins vulnérable à l'avilissement environnant.

2.2 Le traitement des dialogues.

De l'importance de l'oralité.

La vie passe par un long apprentissage. Nous pouvons trouver une didactique dans ces œuvres. Chez Rabelais, les rencontres avec l'Autre font évoluer les géants. Pantagruel apprend beaucoup de son périple sur les îles, à la recherche de la Dive Bouteille[249]. L'échange qui se produit entre les personnages est important. La première discussion avec Panurge est significative[250]. Ce nouveau personnage répète un même discours en plusieurs langues différentes alors que ses interlocuteurs l'interrogent en français. Il montre ainsi sa culture, ou le manque de connaissance linguistique de ses compagnons. Le récit de ses aventures souligne que sa ruse est un apprentissage pratique, alors que les connaissances qu'acquiert Pantagruel sont avant tout théoriques[251]. Les deux caractères se complètent. De plus, les récits de Rabelais sont rythmés par des discours. Après la description de la naissance des géants les pères font un commentaire de cet événement[252], Janotus de Bragmardo harangue Gargantua à rendre les cloches de Notre Dame[253], après la guerre picrocholine Gargantua commente la bataille et la victoire[254]. Ces moments d'énonciation balisent les romans où les dialogues au discours direct ne sont pas extrêmement nombreux. Il a donc fallu construire une articulation orale dans leur adaptation. Le théâtre a besoin de dialogues. Pour pouvoir monter sa pièce, Alfred Jarry évoque et cite des passages narrés

249 Chaque île est prétexte à une satire sociale parodique dans le *Quart Livre*.

250 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ch. IX « Comment Pantagruel trouva Panurge, lequel il ayma toute sa vie », p.99-109.Cette rencontre marque d'emblée le caractère marginal de Panurge.

251 A Paris, Pantagruel suit un enseignement humaniste mais n'est pas confronté à la vie. La malice de Panurge se forge par la pratique, comme lorsqu'il réussit à s'échapper des mains des Turcs. François RABELAIS, *Pantagruel*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p.139-151.

252 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel* [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p. 45-49 ;
et François RABELAIS, *Gargantua*,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, p.71-73.

253 François RABELAIS, *Gargantua*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.; préface de Victor Hugo, p.129-133.

254 *Ibid.*, p.297-307.

dans le texte original. La généalogie de Pantagruel, initialement énumérée par Rabelais dans le récit pour glorifier le géant, est reprise mais écourtée dans le même but, alors que Pantagruel réfléchit sur ses actes et sur sa dignité vis-à-vis de ses aïeux[255]. ; la généalogie est communément placée en début d'œuvre, situant le géant dans un contexte familial Les événements ne son plus décrits mais vécus par les personnages en scène. Le langage dramatique peut revêtir six fonctions que définit Roman Jakobson[256]. La fonction cognitive informe simplement ; la fonction émotive est centrée sur le destinateur – celui qui parle – tandis que la fonction conative est tournée vers le destinataire. Dans la scène d'exposition Pantagruel s'interroge sur ses qualités et sa dignité face à ses ancêtres et le chœur lui répond positivement par des vives acclamations[257]. La fonction phatique attire ou préserve l'attention de l'interlocuteur et par là même du public. Elle permet de s'assurer du maintien du lien établi entre les personnages. Les « Oh ! Oh ! Oh ! Oh ! » et « Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! »[258] du chœur de la scène précitée ne sont là que pour ponctuer le discours, réaffirmer sa présence et ainsi marquer l'écoute active. La fonction métalinguistique interroge directement le langage sur la signification ou l'utilisation de certains termes. Enfin, la fonction poétique, sûrement la plus utilisée, place au premier rang le pouvoir des mots. La pièce est en vers donc la ligne et la coupure des lignes mettent en évidence certains mots importants. Lorsque Panurge interroge Pantagruel sur la nécessité de se marier, la taille de ses répliques est à observer[259]. Ses paroles rétrécissent progressivement tout au long de sa réflexion, que Pantagruel ponctue d'un conseil – fonction plutôt conative – tantôt pour, tantôt contre le mariage, selon ce que son disciple évoque. Cette diminution verbale qui se termine par un « Voire ! » a la fonction de marquer le désespoir par les mots et chacun d'entre eux a son importance : Panurge a peur d'être trompé par sa future épouse potentielle, et cette obsession est marquée par la répétition de « corne » par la suite, après chaque réplique de Pantagruel[260]. Chaque parole a son utilité pour faire avancer le récit. Dans un roman, les discours directs sont en principe sous cette forme pour se démarquer du reste du texte et parce qu'ils contiennent des informations nécessaires et indispensables à ce qui va suivre. Ils participent aussi de la vitalité de l'œuvre. Au théâtre, même les rares propos rapportés le sont dans des répliques, sans narration. Donc toute phrase prononcée a son rôle à jouer et doit être minutieusement organisée. Dans la bande dessinée, les paroles

255 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.327.
256 Cf. Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
257 Alfred JARRY, *Op.cit,* p.327-329.
258 *Ibidem.*
259 *Ibid,* p.340-342.
260 *Ibid,* p.342-343.

sont rapportées dans des bulles dirigées vers celui qui les a émises. Certains artistes ne sont pas dérangés si les paroles de leurs personnages envahissent la case. Dino Battaglia, qui préfère plus volontiers le graphisme à l'écriture, opte pour des bulles sélectives qui n'expriment que l'essentiel de la pensée du personnage, l'émotion transparaissant sur le dessin. Ainsi, nombre de cases sont sans parole, un bref récit les introduisant quelquefois dans la page. Cependant, les discours les plus importants des romans, dont nous avons parlé, qui donnent des repères aux étapes du récit, sont pour la plupart conservés. Les paroles de chef victorieux de la guerre picrocholine, de Gargantua, sont maintenues, dès la fin du conflit. Et selon ce qu'il dit, les mises en perspective et focalisations des cases changent. Son indulgence et sa haine de la vengeance sont proclamées face à des ennemis honteux, la mine basse alors que le roi est peint dans un ton clair, emblème de paix[261]. Le remerciement des amis et alliés pour l'aide procurée se fait autour de la table du banquet dont les détails de la salle même sont travaillés : tous tournent leur tête vers le géant avec des mines réjouies, l'un d'entre eux lève déjà son verre ; la frise colorée des danseurs sur la poutre du plafond rappelle cette joie et est semblable à la danse de Grandgousier et de Gargamelle peu avant la naissance de Gargantua en pleine période prospère[262] ; la variété des costumes des convives distrait certes, mais souligne aussi les différentes appartenances régionales et sociales des proches du bon géant : un roi éclairé – ce que la quantité de bougies allumées peut symboliser – est un être universel apprécié de tous. Enfin, l'abondance, synonyme de retour à la paix et à la prospérité, est présente à trois niveaux : en haut de l'image, sous la frise des danseurs, des guirlandes fournies de fruits et de fleurs ornent le plafond, sur la table les coupes débordent des mêmes produits, et enfin, le même motif est repris sur la nappe[263]. Ensuite, Gargantua poursuit le discours par une approche de sa politique de paix. La case ressemble un peu à une affiche électorale avec un plan rapproché sur un visage souriant et des projets mentionnés. La réponse du peuple ne se fait pas attendre[264]. Enfin, le roi digne héritier de Grandgousier tire les conséquences des événements et lève son verre, avec ses compatriotes, à la santé, et chacun fait de même[265]. Les moments-clefs sont donc conservés, de même que les scènes les plus importantes, afin que le lecteur ne soit pas perdu par un flot d'action et de discours. L'essentiel est préservé, le plurilinguisme de Panurge – bien que non exhaustif – est même entrevu, assez pour en

261 Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.70.
262 *Ibid*, p. 18.
263 *Ibid*, p.71.
264 *Ibidem.*
265 *Ibidem.*

garder l'idée[266].

Dans l'œuvre originelle de Rabelais, la langue est vivante grâce à des énumérations et accumulations de termes qui rythment le récit, et par la fécondité du langage qui amplifie le texte. Pour rendre cet effet-là, tout en pouvant être représenté dans un temps imparti, ou dans une certaine quantité de pages imposées, chacun s'adapte selon ce qui se conforme le mieux au médium choisi. Alfred Jarry, dans cet objectif de vivacité du texte, crée un rythme, grâce à la sonorité inhérente au vers certes, mais aussi en incluant dans les répliques et les didascalies des termes vieillis au XIX^{e} siècle déjà, ou directement issus des romans du XVI^{e} siècle. Cela se constate dès la scène d'ouverture qui met en jeu « Pantagruel, ribauds, ribaudes [et] escholiers »[267]. L'orthographe du dernier groupe est archaïsante et doit plus volontiers signifier « toute personne qui fréquente une école et, spécialement un étudiant d'université »[268] donc un « jeune adulte », – comme c'est le cas du Moyen Age au XVII^{e} siècle –, plutôt qu'un « enfant qui fréquente l'école primaire ou les petites classes du collège »[269], sens attesté dès le XIX^{e} siècle. Les *ribauds* et *ribaudes* sont, en ancien et moyen français, des injures désignant des gens de mauvaise vie, « un débauché, un méchant, un scélérat, voire un simple vagabond »[270], ou bien les « prostituées »[271]. De nos jours – et au XIX^{e} siècle aussi – « le mot […] est archaïque dans tous ses emplois »[272]. En général on l'utilise pour des reconstitutions médiévales. Ces termes oubliés réemployés par le dramaturge créent l'étonnement à la lecture, comme lors de la représentation, avec l'utilisation, dans les répliques de vocabulaire rabelaisien tels que « fretin fretailler », « matagots » issu du *Quart Livre,* la « godaille »[273] du *Tiers Livre.* Ces termes tombés en désuétude restituent bien l'esprit créatif et imagé de l'humaniste avec fantaisie, en même temps que son caractère grivois, ayant plaisir à prendre table. Ce procédé contribue aussi à replacer la pièce dans le contexte sans pour autant trop l'ancrer : les allusions à l'époque originelle sont présentes, mais la situation n'est pas plus marquée, temporellement. Elle doit rester utopique. Dans l'œuvre de Battaglia, le rythme vif est

266 *Ibid.,* p.79.
267 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.327.
268 Se reporter à Alain REY, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, éd. Dictionnaires le Robert, Paris, 2004, art. « écolier », p.1172.
269 *Ibidem.*
270 *Ibid.*, art. « ribaud », p.3246.
271 *Ibidem.*
272 *Ibidem.*
273 Dans la pièce de théâtre le terme d'.Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.328. « Fretin fretailler » apparaît en un mot au chapitre XVII du *Pantagruel* de Rabelais.

donné par la présence disséminée de bulles courtes qui accélèrent le rythme de lecture, de même que par la représentation d'actions avant tout et non de tableaux descriptifs. La page présentant la défense contre les assaillants du couvent de Seuillé par frère Jean des Entommeures[274] laisse toute la place à la prise en arme musclée du moine, une seule mise en situation l'introduisant, et les trois paroles présentes constituant deux courtes imprécations à la pitié, et une remarque toute ironique du moine terminant la page. Courtes répliques et actions donnent donc un rythme soutenu sans faiblesse à l'histoire propre de Rabelais.

Le comique des romans ne perd pas son souffle. L'ironie reste présente et marquée dans la bande dessinée grâce aux décalages créés entre l'action et l'acteur. Dans la page précitée, frère Jean ressemble davantage à un combattant qui exerce une sorte d'art martial, plutôt qu'à ses compagnons du couvent, moines pieux et dévoués à Dieu[275]. L'apogée est atteinte à la dernière vignette de la page où les trois mots et la posture de frère Jean sont d'une certaine cruauté :

- LE PILLEUR : « Frère Jean ! Mon ami ! Pitié, je me rends ! »
- FRÈRE JEAN : « Je le crois bien ! »[276]

Or, ce dernier parle en s'apprêtant explicitement à frapper, donc l'assaillant ne peut rien faire d'autre que d'implorer. Le jeu et le comique s'opèrent entre ce que l'on voit et ce que l'on lit, sans grivoiserie ni obscénité. Les Parisiens envoyés en l'air par le mouchoir de Gargantua volent en tous sens dans le ciel[277], et l'épisode du *torchecul* est résumé par le jeune géant à son père pour en venir à la même conclusion[278]. La scène se découpe en trois petites vignettes superposées : dans la première, les faits sont décrits, on observe un très gros plan sur l'œil malicieux de Gargantua tandis qu'en second plan apparaît la mine grise dépitée d'un de ses précepteurs, la deuxième est une case de texte où se lit toute l'ironie de Rabelais quant à l'intelligence de Gargantua et des étudiants de la Sorbonne, et la dernière représente un Grandgousier trop grand pour entrer dans le cadre de la vignette, mais dont l'explosion de rire et les yeux fermés par celui-ci en réaction au récit apparaissent sincères. Tout est cohérent. Découlent de cette aventure la préparation et le départ de Gargantua pour Paris, allant sans cesse de pair avec une démesure visuelle. Chez Jarry, le comique

274 Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.44.
275 Les compagnons de frère Jean se défendent uniquement en chantant des psaumes. Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*[1980], Milan, Milano Libri, 1993 , p.42.
276 *Ibidem*, traduction personnelle.
277 Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980], p.29. L'ouragan remplace la noyade dans l'urine jugée moins correcte.
278 *Ibid.*, p.22.

agit aussi grâce à frère Jean, cette fois déguisé en berger et ayant séduit la duègne – originellement sorcière, donc les deux personnages ne peuvent initialement en rien s'entendre. Le quiproquo est donc utilisé. La répétition soulignant la bêtise des rois participe d'un comique de langage. Le comique de situation est largement exploité, dans les répliques même, notamment lorsque Panurge est pourchassé par les maris trompés qui veulent le pendre, autorisés par frère Jean à le faire, avant qu'il ne s'aperçoive que la corde de la potence n'est autre que celle des cloches de Notre Dame et qu'ainsi il se retourne contre eux[279]. Le plaidoyer de Panurge est inutile, tout comme l'est l'imploration des maris ensuite, avant que frère Jean ne décide finalement d'accorder sa pitié à tous, et plus personne n'en veut à l'autre. Ce retournement de situation où les plaignants deviennent accusés ridicules à leur tour est un comique fort utilisé qui se sert du langage et des réactions orales des personnages.

L'adaptation des vocabulaires.

Si l'esprit des romans de Rabelais est conservé par des illustrations (ou une mise en scène) dynamiques, ainsi qu'une langue rythmée, le vocabulaire n'exprime pas la transgression de la même façon. Cela est dû au changement d'époque et de support notamment. Le vocabulaire de Rabelais est d'une part plein de verdeur : il se permet d'utiliser des expressions telle faire « la beste à deux doz »[280] et toute sa description, de nommer un de ses personnages « Janotus de Bragmardo », ou encore de parler librement de la braguette de Gargantua et de la partie qu'elle est censée cacher et qui amuse les gouvernantes du géant[281]. D'autre part, au XVI^{e} siècle, la langue française est en plein essor. Les grammaires ne la figent pas encore, elle évolue assez rapidement, ou du moins s'enrichit facilement. En cette période de Renaissance et de guerres d'Italie, les grands emprunts se font aux nations transalpines pour compléter les champs lexicaux, dont celui de l'armée avec, par exemple l'arrivée des « alarme », « fleuret », « soldat » ou « spadassin »[282] qui devient le nom d'un chef de guerre de Picrochole. L'évolution linguistique libre permet à Rabelais de créer à sa façon des mots selon ce qu'il veut exprimer. Son vocabulaire devient alors plein de néologismes fantaisistes, à l'image du monde d'Utopie et des îles qu'il crée. En utilisant ce français agrémenté et des langues

279 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.330-335.

280 Cf. François RABELAIS, *Gargantua*,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.; préface de Victor Hugo, p.51.

281 *Ibid.*, p.95-97. La braguette est à l'époque une pièce de tissu cachant le parties génitales masculines et servant à l'occasion de poche, puisque les vêtements n'en ont pas encore. Pour plus de précision ,se reporter à Claire D'HARCOURT, *Histoire des choses, les habits*, Paris, Seuil, 2001, p.20-27 « La braguette ».

282 Cf. Henriette et Gérard WALTER, *Dictionnaire des mots d'origine étrangère*, Paris, 1998, p.361.

étrangères, il interroge et teste les potentialités du langage : la harangue de Janotus Bragmardo mêle vocabulaire savant et vocabulaire courant, et aboutit à un latin de cuisine ridicule. Sous ses allures doctes, le maître de Sorbonne est incompréhensible. La lettre que Pantagruel reçoit d'une admiratrice avant son départ en bateau pour le pays des Amaurotes est construite de telle façon que l'on peut y lire une énigme et sa réponse, trouvée par Panurge[283]. Mais la réponse à un tel jeu d'esprit peut ne pas être unique, comme dans le cas de celui proposé à la fin du *Gargantua*[284]. Par le biais de vocabulaires et d'une langue en perpétuelle création à partir d'eux-mêmes, et non-univoques, Rabelais se conforme aux Silènes qui renferment leur propre secret. Il faut interroger la langue et ce qu'elle nous dit, jusqu'à parvenir à l'essentiel. De cette façon, en parvenant à une telle imagination linguistique et à des constructions complexes à l'écrit, Rabelais tente de vaincre un « complexe d'infériorité du français » vis-à-vis du latin, puisqu'il parvient à écrire une œuvre fictive et littéraire en langue vulgaire, tout en y incluant des passages scientifiques émanant de ses propres connaissances médicales, mais aussi vis-à-vis de l'italien[285]. Le XVI^{e} siècle signe le triomphe de cette langue dans différents domaines autres que l'armée, tels « les sciences, les lettres et les arts, la vie intellectuelle et la vie quotidienne »[286]. Du Bellay regrette ces introductions mais copie son *Défense et illustration de la langue française* du *Dialogo delle lingue de* l'Italien Sperone Speroni. Plus tard, le lexicographe et grammairien Henri Estienne va plus loin en affirmant la supériorité du français, dans ses trois ouvrages[287]. Cet important héritage perdure jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale où il est supplanté par l'anglais : du XVI^{e} siècle à la moitié du XX^{e} siècle, l'italien est la langue étrangère dont le français se sert le plus. A la différence de l'auteur des *Regrets*, Rabelais ne se lamente pas de ces intrusions étrangères mais, en bon humaniste, il en joue pour créer des noms ou des patois et il empreinte même à l'auteur transalpin Folengo la forme macaronique qu'il va donner à sa matière. Il a compris l'utilité des échanges culturels.

Jarry en passionné de Rabelais, connaît bien tous les thèmes qui composent son œuvre. Son théâtre s'en nourrit, comme nous l'avons vu, et la destruction qu'il entreprend

283 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p.225-231.

284 L'intention qu'a Rabelais en insérant cette énigme reste mystérieuse. Ce peut être un pendant poétique et artistique au chapitre II, ou bien un résumé volontaire de la doctrine des Évangélistes détournée de la censure par l'interprétation de frère Jean. Le choix est laissé libre, de même que la réponse. Cf. François RABELAIS, *Gargantua*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, p.333-341.

285 Cf. Frank LESTRINGANT, « La littérature du XVI^{e} siècle-Les paradis perdus », *Notre Histoire*, n° 203, Octobre 2002, pp.16-38.

286 Henriette et Gérard WALTER, *Op.cit.*, p.358.

287 *Ibidem.*

passe aussi par la langue. Il veut abattre toutes les règles établies du théâtre. Il parodie toutes les formes dramatiques antérieures. Le regard du spectateur doit être mis à distance. Le public ne doit plus croire à une illusion du réel et cela passe non seulement par la représentation donnée, mais aussi par le langage utilisé. Il tend à « briser le miroir mimétique de la langue »[288]. Il ne faut plus nécessairement chercher un sens connu à ce qui est dit. Le public doit être actif et chercher lui-même la cohérence au spectacle. Dans *Ubu roi* les personnages d'un même groupe se ressemblent par la sonorité finale de leur dénomination : Père et Mère Ubu sont les *Ubs*, la famille royale polonaise : *Venceslas* et ses trois fils *Boleslas*, *Ladislas* et *Bougrélas*, – quelques jeux de mots apparaissant assez rapidement à la lecture de ces noms – et l'armée impériale de Russie, à commencer par l'empereur *Alexis* suivi de ses généraux *Lascy*, *Stanislas Leczinski*, *Jean Sobieski* et *Nicolas Rensky*[289]. Ce procédé est une sorte de classification. En ce qui concerne son *Pantagruel*, Jarry avait dans un premier temps pensé l'écrire en français du XVI^{e} siècle. Pour atteindre un plus large public et être davantage lisible, la forme finale mêle vocabulaires rabelaisien et moderne, et formes classique et contemporaine. La préoccupation de Pantagruel et la formule interrogative d'inversion du sujet sont dignes d'une tragédie classique, d'autant que ce vers est un alexandrin : « Me suis-je bien montré digne de mes aïeux ? »[290] Pantagruel et Allys principalement sont des personnages nobles. Pour coïncider avec leur rang, ils parlent avec un style haut, en vers long de plus de huit syllabes, et même assez souvent avec des alexandrins. Le langage est élevé. Ils n'utilisent aucune grivoiserie ni image qui pourrait l'être, ce sont des êtres éclairés, spirituels, au dessus de la chair. L'amour pour eux est une affaire de cœur, même leurs exclamations sont poétiques et lyriques. Pantagruel s'exclame au sujet d'Allys : « Ô divine beauté ! »[291], et la princesse de reconnaître le sentiment qui l'assaille : « Oui, c'est le bonheur qui se pose / Sur mon front, avec ces roses »[292]. Aucune allusion charnelle n'est évoquée, tout est spirituel, ce qui contraste avec les attitudes de Panurge et de Nanie qui jouent les rôles des valets et se permettent un langage plus familier. Rabelais cultive un langage proche du ventre en tous sens : digestion et sexualité. Jarry se le permet aussi grâce à ces personnages. Ils expriment leurs émotions

288 Charles GRIVEL, « Les représentations jarryques », *Revue des sciences humaines*, n°203, 1986, p.15.

289 Cette mise en évidence des déterminations nominales est issue de Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.151

290 Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p327. Cette phrase issue de la première réplique donne dès lors le ton. Pour se « montrer digne de [ses] aïeux », le divertissement doit se trouver au rendez-vous. L'intertextualité est explicite.

291 *Ibid.*, p.376.

292 *Ibidem.*

par des images plus proches des sens, et notamment celui du toucher, affirmant ainsi une proximité corporelle :

> PANURGE :
> « Oh ! Je grille,
> Je grésille,
> Je le tiens, la voilà ».[293]

Les conquêtes féminines de ce compagnon du géant sont explicitement citées[294], le chœur des ribauds, fidèle à sa réputation, ouvre même la pièce par une sorte de chanson à boire qui se termine, par jeu de sonorités, presque scabreusement. Ces contrastes de vocabulaires, assemblant deux principes opposés – spirituel et sexuel – en une même pièce trouve son paroxysme burlesque dans la confrontation entre Frère Jean et Dame Lourpidon[295]. Le premier déguisé en berger apporte la laine à la seconde sans penser à autre chose. La duègne, elle, tombe sous le charme de ses paroles et de son caractère accessible. Alors qu'il ne fait que remplir sa mission, elle le voit comme un prince galant issu d'un roman courtois. Mais elle n'est pas à la hauteur des princesses qui n'appelleraient certainement pas un berger « moutonnier »[296], terme familier. Le moine est alors choqué de ces avances expresses et demande de l'aide à Dieu pour le sortir du péché, tandis que Dame Lourpidon fonde déjà des espoirs quant aux aventures de sa « nuit des fiançailles »[297] qui n'aura pas lieu. La rencontre improbable entre deux milieux sociaux et l'impossible entente entre eux, soulignée par des langages aux caractéristiques différentes bien déterminées créent le sommet burlesque de l'œuvre où se conjuguent spiritualité et sexualité. Cette dernière est aussi largement évoquée auparavant, au moment du divertissement.[298] Pantagruel, de plus en plus étourdi sous l'effet de l'alcool esquisse une danse bachique, puis finit par céder aux avances de la danseuse. Et tous les convives finissent par boire et le ballet se termine en « bacchanale échevelée »[299].

Dans sa bande dessinée, Dino Battaglia ne conserve de l'aspect abdominal que la phase d'ingurgitation des mets. Tout ce qui fait partie de la digestion et de la sexualité est supprimé ou transformé. Le texte de Rabelais n'est pas adapté aux enfants. Les riches habitants de l'île de Ruach ne se vident plus de leur âme à cause des flatulences, ils

293 *Ibid.*, p. 377.
294 *Ibid.*, p. 330.
295 *Ibid.*, p. 383-387. Alors qu'ils se retrouvent seuls tous les deux, Dame Lourpidon s'éprend du moine déguisé en berger.
296 *Ibid*, p.384.
297 *Ibid*, p.385.
298 *Ibid*, p. 373-374.
299 *Ibidem.*

« vivent de moulins à vent »[300], ne parlant que des propriétés et des diverses qualités de ces courants naturels et climatiques. Les champs lexicaux du vin et du repas sont préservés, sans qu'il en reste nulle grossièreté, ni sur les îles, ni ailleurs dans l'ouvrage. Les critiques monacales, trop virulentes et trop complexes, ont aussi été ôtées. Seule l'apparence des moines et des maîtres de Sorbonne est ridiculisée. L'anthropomorphisation du perroquet joue sur l'ambiguïté avec les Papimanes[301]. La cruauté mortelle et sanguinaire n'apparaît plus non plus. La bataille contre Loup-Garou et les géants, bien que ces derniers soient armés de haches et d'épées tranchantes se termine sans effusion de sang aucune. Pantagruel se sert de Loup-Garou pour assommer et faire tomber les autres comme un château de cartes[302]. Même quand Epistémon a la tête temporairement tranchée, aucune goutte ne perle de son cou. Sa tête semble juste détachée de son corps et la grimace puérile qu'il fait en se retrouvant entier donne une fin grotesque à l'épisode[303]. Pour élaborer son projet d'adaptation des œuvres de Rabelais, Dino Battaglia a dû faire face au langage retors à la traduction de l'humaniste. Pour être le plus fidèle possible sans être lourd ni redondant dans sa forme d'expression, il choisit de ne pas tenter de traduire mot pour mot le texte initial. Il en abstrait une quinte essence à sa façon. Sans se prétendre l'égal de celui qu'il considère comme un père de la littérature française, il s'attèle à le montrer à un nouveau public. Sans grossièreté, l'originalité reste intacte. La « fluvialité » de Rabelais, même chez Jarry, est transposée. La prolifération verbale est caractéristique chez le dramatique, adjointe à des répétitions ou des jeux de paronymies incessantes. Chez le dessinateur, la fécondité fleurit plus volontiers par une accumulation d'images. Les nombres exorbitants sont alors mentionnés dans les bandeaux des vignettes et l'exagération est soulignée graphiquement. La convocation détaillée de milliers de soldats différents par Picrochole donne place à des lignes incalculables d'hommes colorés disparates, dont les rangées semblent se poursuivre hors de la case[304]. Si le vocabulaire n'est pas repris à l'identique, ses idées originelles de transgression, de ridicule et d'accumulations peuvent être transmises par des moyens autres que verbaux.

Les changements d'écriture

L'écriture romanesque prend naissance à partir de genres littéraires présents dès

300 Traduction personnelle, cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.113.
301 *Ibid*, p.119.
302 *Ibid*, p.89.
303 *Ibid*, p.92.
304 *Ibid.*, p.39.

l'Antiquité[305] comme l'épopée chère à Homère, les ouvrages historiques où fiction et réalité des événements narrés sont conjointes – tel qu'on le voit dans *La Guerre des Gaules* de César –, la tragédie et la comédie, et aussi la poésie pastorale. Le « roman » est la langue vulgaire du Moyen Age utilisée à l'oral et peu à peu dans les traductions de textes latins. Puis le terme devient synonyme de littérature narrative et même de genre littéraire à part entière. Cervantès et Rabelais sont considérés comme les fondateurs du roman moderne destiné à une lecture personnelle et à un large public. Ce genre littéraire aux possibilités d'aventures plus larges et développées, supplante le long récit en vers qu'est l'épopée plus restreinte aux faits militaires. A l'époque renaissante d'autres valeurs que la guerre et la victoire aux combats sont louées et mises en avant. Les batailles et la vaillance des soldats ne sont plus nécessairement des qualités. Jugée peu divertissante et monotone, l'épopée est alors délaissée au profit de la poésie plus courte ou d'un récit plus long en prose et compréhensible de tous, ce genre novateur du roman. *La Franciade* de Ronsard est un échec décisif pour le poète qui dès lors se retire dans le prieuré de Saint Cosme. L'heure n'est plus à la gloire de la nation. Le roman fait intervenir des héros et des styles plus complexes. Gargantua et Pantagruel sont des géants pacifiques qui apprennent du monde qui les entoure. Le combat n'advient qu'en dernier recours. De plus, nous avons vu que Rabelais parodie les genres médiévaux dont la chevalerie. Donc toute franche glorification de la guerre est exclue. L'ironie la tourne en dérision. Les héros sont ici plus complexes que leurs ancêtres épiques, ils réfléchissent sur une situation donnée, et sur leurs propres actions à accomplir. L'être humain a désormais une vie importante sur Terre et il ne la passe plus à attendre de rejoindre les cieux. Même le mariage est remis en question par Panurge[306]. S'il devient populaire, le roman reste longtemps sous-estimé au regard de la poésie. Les poètes reçoivent l'inspiration divine dans un phénomène de transcendance. Ils sont les messagers de Dieu sur Terre alors que les romanciers bien que ne visant pas à dépeindre le réel, créent une fiction à partir de la réalité donc des choses émanant de la terre et non du Ciel. Ils sont donc spirituellement sous-estimés par rapport aux poètes. Et ils en sont même l'opposé. Le roman introduit néanmoins une construction diégétique complexe et élaborée qui répond à un schéma narratif. Cinq étapes s'y succèdent : situation initiale, élément perturbateur, péripéties, dénouement et situation finale. Elles ordonnent le

305 L'importance des genres antiques dans la naissance du roman est développée par Suzanne SAID, Monique TREDE et Alain LE BOULLUEC, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, PUF, 1997, p.501-527.

306 Et ce aussi bien dans les romans de Rabelais, que dans leur adaptation en bande dessinée par Battaglia, et que dans la pièce inventée par Jarry.

récit fictif. L'avènement du roman moderne par Rabelais se marque par l'introduction de l'ironie dans de telles œuvres. Auparavant, le roman suit un plan préétabli qui correspond au style choisi. Le héros suit sa quête ou bien les actions se déroulent sans double langage. Les héros de l'humaniste peuvent prendre du recul sur les obstacles qu'ils rencontrent et ils les traitent avec ironie. Une double lecture d'un événement est possible et soulignée dès le roman, comme lorsque sont découvertes les îles des Papefigues et des Papimanes[307].

Les choix de traduction de Rabelais dans une autre forme d'écriture par Jarry et Battaglia s'inscrivent dans de nouveaux codes à respecter et une façon différente d'appréhender l'œuvre. Le théâtre est originellement un jeu du spectacle vivant où chaque personnage différent est incarné par un acteur différent. La lecture d'une pièce présuppose la capacité à visualiser mentalement les scènes avec peu de détails descriptifs puisque si les didascalies indiquent au moins en début d'acte les lieux, la description n'évolue pas progressivement au fil de l'action. Le metteur en scène est chargé de combler les manques d'indications pour parfaire son projet. La difficulté de l'écriture théâtrale réside en ce que tout élément essentiel de l'histoire doit être dit pour que tout soit compris. Et un personnage ne doit dévoiler ce qu'il sait ou prévoit de faire qu'avec les protagonistes adéquats. Il ne doit pas y avoir d'erreur dans la présence scénique sans quoi il n'y aurait plus aucun sens aux répliques. Ce sont ces dernières qui expriment l'enchaînement d'événements. Dans la bande dessinée, la succession d'images a ce rôle. Mais « un seul dessin, par son dynamisme esthétique interne [– suggestion de mouvements ou de différentes scènes associées –] peut parfois évoquer la durée »[308]. Il ne faut pas dévaloriser ce médium. La lecture y est complexe. Certains érudits restent perplexes quant au mode d'emploi d'une bande dessinée : Goethe s'époustoufle devant les œuvres de Töpffer[309]. Le lecteur doit donc être compétent. Le découpage d'une page ou d'une double-page répond à une logique de cohérence générale de l'œuvre. Ce travail n'est pas dû au hasard, tout comme ne l'est pas non plus la répartition des répliques au théâtre. Dans la bande dessinée, art séquentiel, les détails ne sont pas récapitulés en permanence. Ils ne sont évoqués qu'au moment de leur apparition et s'ils vont jouer un rôle dans la narration. C'est une écriture de l'image, dans le sens où même ce qui appartient au décor fait partie intégrante du récit. Une

307 Cf. François RABELAIS, *Quart Livre.*

308 Cf. Jean-Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p.10-11.

309 Goethe parlant d'une des œuvres de Töpffer : « On doit admirer au plus haut point la manière dont un fantôme comme celui de Mr Jabot reproduit son individualité impossible sous les formes les plus variées... ». La reproduction d'un même personnage variant seulement d'expression est une prouesse pour les contemporains. Goethe cité par Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007, p.162.

case n'est pas essentiellement un tableau. Tout ce qui est dessiné doit concourir à un même sens, un même objectif de lecture[310]. La compréhension d'une image passe par son caractère analogique. La gouttière articule deux vignettes et peut représenter une ellipse spatio-temporelle variable. La relation entre texte et image est un jeu de complémentarité et de relance du sens permanent, qu'il y ait adhésion entre les deux formes, ou que le décalage crée l'ironie. Les encarts narratifs sont des interventions comparables aux réglages d'une régie ou de didascalies. Au théâtre, le dramaturge ne peut pas directement commenter, son écriture, n'est jamais ni totalement subjective, ni omnisciente[311] : chaque personnage intervient avec le caractère propre qui lui est attribué. La didascalie est au dessus de ces êtres, mais elle n'exprime aucune opinion et n'est pas vouée à être prononcée. Les sons censés être entendus et émis dans la bande dessinée sont figurés. Chez Battaglia, onomatopées et exclamations se fondent avec l'image, et l'écriture s'adapte au but souhaité. Roman, théâtre et bande dessinée appartiennent à trois univers irréductibles qui peuvent pourtant traiter un même sujet.

Dans ces trois formes l'humain est au centre, et ce qui le caractérise est la parole. Si le roman n'est pas issu directement d'une tradition orale, les œuvres de Rabelais ont cette forme hybride mêlant romanesque et oralité. Tout le récit serait un rapport fait par « Maître Alcofribas Nasier »[312]. On peut y voir là une forme d'écriture – dialogue propre au journal. Mais cette notion se laisse envahir par la diégèse. Ce départ d'écriture énonciative établit un lien avec le théâtre et la bande dessinée où les acteurs réels ou fictifs sont les éléments-clefs. Leur représentation est extrêmement importante : ils jouent de leur timbre et de leur inflexion de voix ainsi que de l'animation pour porter un rôle à son meilleur point au théâtre. Une parole a des conséquences immédiates visibles sur l'attitude des comédiens. La bande dessinée, notamment parce que ses images ne peuvent pas s'animer sous nos yeux, est plus proche de la littérature que du cinéma. De ce fait c'est le masque dont sont pourvus les personnages qui doit être éloquent. Les métaphores et les paysages-états d'âme n'ayant que très peu de place si ce n'est bien souvent seulement pour faire écho aux protagonistes. Les influences des adverbes doivent se rendre visibles dans ces arts de la représentation. Néanmoins, la tradition orale est conservée à la fin de chacune des œuvres. L'énigme clôt le *Gargantua* de Rabelais par exemple, le *Pantagruel* de Jarry et le *Gargantua & Pantagruel* de Battaglia se terminent à la manière des contes. Dans la pièce

310 *Ibid.*, p.44-52.
311 Sur ce point voir Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.7.
312 Anagramme de François Rabelais, sous lequel l'auteur publie ses deux premiers romans.

de théâtre, les héros principaux se marient avec le consentement de l'autorité paternelle[313]. La première partie de la bande dessinée s'achève sur un retour à la prospérité initiale célébré joyeusement par un banquet[314], tandis que la seconde partie termine la quête poursuivie par la découverte heureuse de la Dive Bouteille et le retour au bercail des aventuriers avec des conseils transmis ce trésor, accueillis de nouveau par un festin[315]. L'oralité ne se situe donc pas obligatoirement dans les dialogues mais peut être une part constitutive de l'écriture et de l'image, de même que ce qui est visible n'est pas une simple traduction des descriptions. Tout est affaire de mise en scène.

2.3 La mise en scène

Des problèmes rabelaisiens

Les romans de Rabelais présentent certains points complexes qui peuvent poser problème en cas d'adaptation et de traduction. Dans l'abondance caractéristique de ces parodies de littérature médiévale les repères spatiotemporels sont malmenés. L'action se déroule dans le royaume d'Utopie[316]. Mais ce milieu imaginaire intègre des villes existant et d'autres endroits irréels créés par Rabelais ou issus de l'*Utopie* de Thomas More. La chronique chinonaise peut se lire sur une carte. Dans cette Utopie, Paris, Orléans ou Seuilly doivent pouvoir être sur le même plan que le pays des Amaurotes ou les îles de Tohu et Bohu. Où et comment situer ces derniers lieux en fonction des données des romans, bien peu précises quant à leur emplacement exact ? Une porte est ouverte sur l'inconnu en cette ère des Grandes Découvertes géographiques. De plus, le temps ne semble pas s'écouler de la même façon pour les géants et pour les humains et le monde est alors en constante remise en question. Gargantua devient père à l'âge canonique et surprenant de « quatre cents quatre vingt quarante et quatre ans »[317]. Dans une assonance en [ka], toujours dans le même esprit d'exagération, bien qu'âgé, il semble toujours en forme. Malgré tout ce temps passé, les époques des romans paraissent être les mêmes, soit à la transition entre Moyen Age et Renaissance. Mais si les âges des géants sont importants

313 Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.389-393.
314 Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993 , p.71.
315 *Ibid.*, p.127.
316 Badebec, l'épouse de Gargantua est la « file du roi des Amaurotes en Utopie. Cf. François RABELAIS, *Pantagruel*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p.39. Les Dipsodes sont aussi un peuple d'Utopie. Rabelais reprend des éléments de l'*Utopie* de Thomas MORE, 1516.
317 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p.39.

au début du *Gargantua* et du *Pantagruel,* pour bien différencier les étapes de l'éducation des héros en bonnes parodies des romans de chevalerie, l'écoulement du temps est moins marqué par la suite. Gargantua déteste mesurer le temps ; le développement des horloges aux XIII^{e} -XIV^{e} siècles est lié aux règles monastiques qui, grâce aux horloges, peuvent répartir équitablement les offices[318]. Les actions priment. En effet, elles sont multiples et peuvent se dérouler en divers endroits, ce qui peut être problématique, notamment en ce qui concerne la guerre picrocholine[319]. Mais finalement tout concourt là, à l'affrontement. Dans les autres romans, la quête ou l'objectif principal initial se perd au fil de l'œuvre. Dans le *Tiers Livre* la question de la nécessité du mariage n'est jamais élucidée. Elle est le prétexte pour consulter différentes personnes et pour critiquer la justice corrompue mais au fil de l'œuvre, l'idée de l'union se disperse pour devenir quête de la vérité. Le *Quart Livre* entame ce long voyage vers « la Dive Bouteille ». Mais de la même façon l'idée s'éparpille en autant d'îles que Pantagruel et ses disciples visitent et ils n'atteignent jamais cet oracle dans ce livre, mais seulement dans le *Cinquiesme Livre,* dont l'authenticité est mise en doute. La dispersion au fil du récit peut perdre le lecteur traditionnel trop attaché à la diégèse. La poursuite du but n'est pas continue. Néanmoins dans chacune des œuvres, la chronologie est respectée, les récits, à quelques exceptions près, sont linéaires. Seules quelques incursions de souvenirs font exception, comme lorsque Panurge raconte sa captivité chez les Turcs[320]. Mais les chapitres sont courts et les titres significatifs qu'ils portent fixent des repères à la lecture et donnent une idée de ce qui est traité dans la partie qui suit. Cela contribue à la bonne articulation et au dynamisme des romans qui ainsi ne sont pas une fastidieuse entreprise de lecture.

Les héros des œuvres de Rabelais posent – oserais-je dire – un problème de taille. Le gigantisme – atypique dans notre littérature contemporaine – de Gargantua et Pantagruel permet de mettre en exergue les problèmes sociaux pointés par l'humaniste. C'est une élaboration de Rabelais. Néanmoins, dans quelle mesure sont-ils des géants ? D'autant que leur taille semble varier au gré du récit. Pantagruel peut embarquer sans problème sur le même navire que Panurge, Epistemon, Eristhènes et Carpalim[321] mais d'un

318 Cf. François RABELAIS, *Gargantua,* [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, p.308, note 9.

319 Durant la guerre picrocholine, les chapitres alternent entre la partie de Picrochole, et celle de Grandgousier. Cf. « Table », François RABELAIS, *Gargantua,* [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, p.347-348.

320 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel,* [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p.143-151. Panurge raconte ces aventures autour d'un verre de vin, à Pantagruel.

321 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif,*

autre côté, un peu plus loin, on apprend qu'il porte à sa ceinture une barque pleine de sel qui lui permet de vaincre Loup-Garou en lui en jetant au visage « plus de dix et huyct cacques et un minot »[322], sachant qu'un *minot* contient environ quarante litres. De même, auparavant – chronologiquement parlant – Gargantua mange six pèlerins en salade[323] sans trop s'en apercevoir, pour lui les cloches de Notre dame semblent *campanes* pour sa jument[324], soit « clochettes », « grelots » et son « breviaire empantophlé [pèse], tant en gresse que en fremoirs et parchemin, poy plus, poy moins, unze quintaulx six livres »[325]. Mais, d'un autre côté, il peut aller à l'église et se promener « par les cloistres, galeries ou jardin »[326] normaux à son aise ou bien il va « voir les garses [filles] d'entour »[327]. Bien que l'on sache que Grandgousier, Gargantua et Pantagruel sont des géants, leur mesure varie. Ces changements et adaptations en fonction de l'effet recherché font partie de la liberté de Rabelais. Les dimensions du personnage hors-norme s'adaptent au récit et non l'inverse. Cela fonctionne comme le vocabulaire : les mots sont créés pour donner un sens particulier à un moment donné. De même les géants ne sont pas aussi grands selon ce qu'il y a à mettre en avant. Gargantua peut entrer dans une église et fréquenter des jeunes filles tout en ayant un énorme chapelet à son échelle, afin de souligner la vacuité de l'enseignement reçu par les sophistes : il fréquente les mêmes lieux que les êtres humains instruits de la même façon. Pantagruel et Loup-Garou sont aussi immenses l'un que l'autre car ils symbolisent l'affrontement de deux idéaux qui se veulent universels : la force brute et la violence belliciste sans réflexion du Loup-Garou d'un côté, et l'intelligence et la ruse humaniste de Pantagruel. N'oublions pas que les personnages caricaturaux sont proches des allégories, au même titre que les actions qu'ils mènent. Mais ces changements d'échelles peuvent poser des problèmes pour des représentations visuelles. Comment, incarner un géant ? Et quelle est sa taille proportionnellement aux personnages humains ? Dans le cas de Jarry qui invente un épisode de la geste tout en mentionnant les romans, quel choix de taille adapter ? Le gigantisme est-il nécessaire ? De ce fait, s'ensuivent toute une série de détails à travailler. Il faut inscrire les héros dans un certain décor et un certain contexte. Le traducteur doit donc penser à la représentation visuelle des protagonistes dans les lieux -

---

établi et annoté par Pierre Michel., ch. XXIII, p.225. Tous les compagnons embarquent sur le même navire, de Paris pour sauver le pays des Amaurotes de l'invasion des Dipsodes.

322 *Ibid.*, ch. XXIX, p.269-271.

323 Cf. François RABELAIS, *Gargantua*,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.; préface de Victor Hugo, p.239-241.

324 *Ibid*, p.125.

325 *Ibid*, p.141.

326 *Ibid*, p.143.

327 *Ibid.*, p.151.

clefs des œuvres, comme leur palais, ou bien les navires servant aux différentes traversées, et tout simplement le contexte ambiant. L'enchaînement des différentes échelles ne doit pas marquer de cassure. Dans les romans, Rabelais ne compare pas sans cesse Gargantua ou Pantagruel à d'autres éléments du décor. Le décalage arrive avec l'action décrite, et l'exagération ne vient pas toujours d'eux : Picrochole a une immense armée par exemple. Tout est donc lié et toute précision de comparaison est donc à prendre en compte. Il y a un rapport à l'Autre à instaurer pour que le monde des géants et celui des humains concordent. La jument que Grandgousier reçoit[328] est (presque) spécialement conçue pour Gargantua et elle arrive à point nommé pour lui permettre de partir à Paris dans les mêmes conditions que ses accompagnateurs alors que, logiquement, pour effectuer une même distance, il devrait mettre moins de temps et être moins fatigué que les autres. La jument va à le même allure que les autres chevaux pourtant. Ce sont des détails qui ont leur importance pour maintenir la cohérence du récit car la confrontation entre gigantisme et taille humaine participe activement du carnavalesque et du comique des œuvres.

C'est ainsi que le rire de Rabelais aussi pose problème. Rabelais écrit des romans satiriques tout en inculquant une leçon de vie. Le thème paraissant sérieux est traité sur un mode comique et ironique. Rabelais est une « face ricanante »[329] qui « rit de nous, chez nous et avec nous »[330]. La question se pose de savoir ce qu'il faut privilégier : le rire ou la dénonciation. Quel est le but de l'humaniste ? Rire de la société « ténébreuse » féodale ? Ou dénoncer ces agissements sur un ton léger ? Le choix adopté pour l'adaptation doit au moins faire valoir l'ironie. Notons aussi que le ventre est la partie centrale – comme nous l'avons vu – de la débauche et du matérialisme dont Rabelais se sert pour bafouer son actualité familiale, politique et sociale en général. Mais à partir du moment où l'opéra-bouffe et la bande dessinée sont créées trois à quatre siècles plus tard, ces corruptions de l'âme et du corps ont-elles toujours lieu d'être dénoncées ? Les problèmes mis en évidence ne sont peut-être pas précisément les mêmes au XVI^{e} siècle et aux XIX^{e} et XX^{e} siècles. Si François 1er et Charles Quint ne s'affrontent plus, il existe bien toujours des luttes de pouvoir. L'homme existe désormais en tant qu'individu et réfléchit sur sa condition mais des institutions, religieuses ou désormais économiques aussi, veulent avoir de l'emprise sur

328 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.*, p.119-121.

329 Cf. Victor HUGO, « Préface », in François RABELAIS, *Gargantua[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.*; préface de Victor Hugo, p.7-10.

330 *Ibidem.*

chacun d'entre nous[331]. Le message est donc à actualiser en l'épurant de toute marque temporelle qui l'ancrerait dans une époque précise. De tout temps des inquiétudes règnent sur la société[332]. Le contexte religieux complexe du XVI^{e} siècle et le langage fécond de Rabelais ne sont donc pas nécessairement à retranscrire dans les moindres détails, au risque d'alourdir les adaptations. Néanmoins l'œuvre de Rabelais est située entre parodie et utopie[333]. Elle allie en elle deux concepts à première vue antithétiques pour les problématiser. Le lecteur doit rester actif. Pour être une fidèle adaptation de l'humaniste et de son esprit, cette notion ne doit pas être écartée : la lecture est un *otium* au sens où les Anciens l'entendent. Elle enrichit l'âme et un effort doit être fait pour comprendre tous les sens cachés. Différents niveaux de lecture cohabitent. L'image des Silènes[334] régit toute l'œuvre de Rabelais, à la fois divertissante et laborieuse.

L'adaptation des scénographies.

Pour recentrer l'attention du public dans des média plus concis, Jarry et Battaglia doivent donc faire des choix de mises en scène. Afin que l'attention ne se disperse pas, les deux auteurs mettent en évidence une quête précise. Dino Battaglia publie le *Gargantua & Pantagruel,* originellement en deux épisodes. Le premier se concentre sur les aventures de Gargantua, et bien vite la bataille des fouaciers[335] devient l'élément perturbateur du récit engendrant la guerre picrocholine. L'objectif principal de ce premier volet est donc la victoire et le retour au calme et à la prospérité. Le second récit s'attache au géant Pantagruel. Ce sont quatre livres qui sont résumés en un scénario de quarante-huit pages : les *Pantagruel, Tiers Livre, Quart Livre* et *Cinquiesme Livre* dont, en effet, le héros est Pantagruel. La quête de vérité est au cœur de ce récit. Elle touche à l'instruction du jeune géant, à la nécessité du mariage, mais aussi à la diversité du monde par le biais des îles.

---

331 Sont assez souvent dénoncées de nos jours les pouvoirs et emprises sur notre quotidien, de multinationale, de la mode, de la publicité, ou encore de certains États.

332 Cf. Ranieri CARANO, « Prefazione », in Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.13. Il souligne notamment la confusion communes aux deux époques de Rabelais et Battaglia : « *In comune i due uomini ebbero forse soltanto il discutibile privilegio […] di vivere in epoche parimenti confuse* ». Traduction personnelle : « Les deux hommes eurent peut-être comme seul point commun le privilège discutable […] de vivre à des époques également confuses ».

333 Cf. François RIGOLOT, « Discours utopique, discours parodique : le paradigme thélémique du Silène inversé », *Société française d'études du seizième siècle*, n°2, 2006, p.43-55.

334 Cf. François RABELAIS, *Gargantua*,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, « Prologue », p.30-31. Platon, dans *Le Banquet* 215 A, écrit des Silènes : « Je dis qu'il [Socrate] est tout à fait semblable à ces Silènes exposés dans les boutiques des statuaires, et que les artistes ont représentés tenant des pipeaux ou des flûtes : lorsqu'on sépare les deux pièces dont sont formées ces statuettes, on découvre à l'intérieur l'image d'un dieu ». Dans la mythologie romaine, Silène est le père nourricier hilare et grotesque de Bacchus.

335 La guerre picrocholine est aussi l'élément qui vient bouleverser la prospérité du royaume de Grandgousier dans le François RABELAIS, *Gargantua,* [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.; préface de Victor Hugo.

Tout concourt à démontrer que la vérité n'est pas univoque, et les errances dans les différentes contrées ne sont plus que des étapes vers la Dive Bouteille, voyage lancé par l'initiative de Panurge désireux d'avoir une réponse claire et objective sur sa question existentielle. Jarry, lui, ne cherche pas à mettre en évidence, dans les romans, une action ou un but en particulier. Ils s'empare d'une suite promise à la fin du *Pantagruel* de Rabelais[336] et de la question qui tourmente l'esprit de Panurge au début du *Tiers Livre* pour en faire le sujet d'une pièce : le désir de mariage, dont Pantagruel a alors l'initiative. L'être aimé devient une quête mais c'est plutôt le hasard qui amène la rencontre des moutons, puis des rois qui cherchent la toison d'or, ces derniers conduisant l'embarcation du géant vers le palais du roi de Satin et donc vers sa fille la princesse Allys. L'objectif initial est donc rempli. Le seul élément perturbateur consistant en la tempête en mer[337]. Que ce soit par un travail de mise en valeur de certaines étapes particulières ou par l'élaboration d'un épisode complet du cycle pantagruélique[338], les artistes Battaglia et Jarry mettent en avant une quête précise poursuivie et ainsi l'attention est moins dispersée. Pour autant les actions ne sont pas minimisées mais elles sont dirigées vers le même but final. Les nombreuses îles restent présentes par exemple, et les actions qui s'y déroulent, tout comme les obstacles de la traversée – la tempête et le monstre marin – éprouvent les personnages en leur montrant les lois différentes du royaume d'Utopie, qui régissent ces nouvelles contrées découvertes. Ils reproduisent plus explicitement les voyages et les positions des Grands Explorateurs des XV^{e} et XVI^{e} siècles dont les connaissances étaient sans cesse remises en cause. Chez Jarry l'épisode si connu des moutons de Panurge – pourtant pas reproduit par Battaglia – est une étape de la pièce dont on pourrait se demander à quoi bon la reproduire ici, d'autant que l'échange verbal peut sembler long, mais en réalité elle est reprise pour créer le choc culturel entre les deux mondes : l'entourage de Pantagruel et les prétendants d'Allys. Ce qui semble un divertissement, dans une pièce si courte, participe aussi de l'action essentielle.

Or force est de constater que les personnages principaux, aussi disparates soient-ils, n'évoluent jamais seuls. Le groupe, ou plus particulièrement la paire est importante pour un protagoniste. L'*alter ego,* comme son nom l'indique, est un personnage comparable au héros et dans lequel celui-ci peut voir une sorte de reflet de lui-même. Tous deux ne sont pas exactement identiques, ils sont plutôt complémentaires. Cette division d'une perfection

336 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.*, p.311.

337 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p361.

338 De la même façon qu'au Moyen Age s'est développé un cycle arthurien, Rabelais, par l'annonce de différents épisodes de la vie des géants, et par la constitution de certains volets des aventures de Pantagruel, parodie et instaure une geste pantagruélique.

en deux êtres permet le dialogue et l'échange didactique. Le héros ne peut plus évoluer seul, et son *alter ego* non plus. La confiance et la complémentarité avec l'Autre est un moyen d'extérioriser les pensées intérieures. En cela, Panurge est le double de Pantagruel. A partir du moment où ils se rencontrent et malgré les différences de conditions sociales et culturelles qui les opposent, ils ne se séparent plus. Pantagruel représente la réflexion, la prudence et l'être en apprentissage, le prince en devenir, tandis que son acolyte est l'être pratique, rusé, sachant user de son habileté pour se débrouiller et protéger son ami. Les deux hommes sont complémentaires. Cette caractéristique est bien soulignée par Battaglia pour qui Panurge est aussi un géant aussi maigre que Pantagruel est rond, mais dont l'imagination est si féconde que ses cheveux en sont tout ébouriffés. Chez Rabelais, Panurge n'est pas mentionné comme un homme de grande taille. C'est bien pour rendre le parallèle plus visible et évident que Battaglia met les deux personnages à la même échelle. Nous pouvons donc dire d'eux qu'ils sont sur la même longueur d'onde, grâce à ce choix de mise en scène. Les opposés s'attirent. Ou bien qui se ressemble s'assemble. En effet, Jarry aborde certes l'amitié indéfectible, mais aussi le mariage, ou l'union de deux êtres. Dans l'opéra-bouffe le ton est léger. Le problème du mari trompé posé par Panurge est ainsi plus proche de la comédie que le devoir de se marier d'Allys ne l'est de la tragédie. Chacun trouve sa moitié. Le mariage est l'union d'esprits équivalents tout en respectant l'ordre social. Le prince Pantagruel épouse la princesse Allys et les amis des deux héros s'unissent. Dame Lourpidon et Frère Jean ne remplissant pas le même rôle, ils ne peuvent s'unir. Leurs idées divergent. Le corps ne peut s'opposer à l'esprit. La raison fait partie du mariage mais ce ne sont pas pour autant des mariages de raison au sens où nous l'entendons. Le conjoint n'est pas imposé à la jeune fille, les aventures créent la rencontre. Le trophée rapporté, à la manière des romans courtois, est signe d'amour et de noblesse d'âme. De ce fait, les protagonistes sont faits pour s'entendre et l'union est accordée. Chacun trouve alors son double dans le sexe opposé, sa complémentarité d'âme d'une autre façon que l'*alter ego*.

Tout être éclairé trouve donc son double. Seuls les idiots et les obstinés restent seuls. Les rois Pétault, Bringuenarilles et Quaresmeprenant, plus soucieux de leur apparence en « habits de cérémonie »[339] que de leur intelligence, et perroquets les uns des autres, ne parviennent même pas à impressionner la princesse. Leur idiotie est vaine. Elle n'aboutit à rien de construit, à du vide. Les trois rois repartent sans trop montrer de déception, et même « heureux d'en être quittes à si bon compte »[340]. Aucun des trois ne se

339 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.353.
340 *Ibid.*, p.393.

démarque des autres, leur supercherie du bélier à la Toison d'or est démasquée et pourtant aucune honte ne les assiège[341]. Leur naïveté est plus puissante. Dans la bande dessinée de Battaglia, Picrochole le roi obstiné n'écoutant aucun conseil éclairé est toujours représenté à l'écart des autres, sur un plan différent[342], ou bien seul plongé dans ses ambitions de guerres et de conquêtes[343]. Il peut ainsi avoir le regard et la tête tournée vers le pourtour méditerranéen qu'il compte envahir, les mains jointes en signe d'espoir. Cette solitude est la conséquence de son égoïsme et de son aveuglement. Ces deux défauts ajoutés à l'ignorance aboutissent même à l'isolement et au mépris. Picrochole apparaît pour la dernière fois, seul, le nez levé vers le ciel en attendant l'arrivée des coquecigrues – animaux qu'il ne sait pas être imaginaires[344]. L'ancien roi de Lerné a l'apparence d'un pauvre hère, ses habits étant ceux de n'importe quel autre villageois[345]. L'un d'entre-eux – occupé à sa tâche comme tous les autres – regarde ce ravi statufié avec un certain mépris. L'obstination et l'ignorance restent donc dénoncées ou du moins raillées. Le roi dictateur est ridicule, tout comme les trois prétendants. L'ironie est lisible, la légèreté de ton est affichée. Les constructions subtiles à la fois réalistes et irréelles de la bande dessinée restituent cette atmosphère. Gargantua et Pantagruel gardent leur visage d'enfant souriant face à toute épreuve tout au long de chacun des épisodes, et le refrain de Jarry clôt la pièce par ce message issu des romans :

> TOUS :
> « Vivons joyeux,
> Rire, grâce à Dieu,
> Est le propre de l'homme ! »[346]

L'essentiel est bien au-delà des apparences et de la guerre, dont nous devons rire. Il faut être éclairé et transmettre et partager son instruction afin que l'ignorance et la dictature ne se diffusent plus. Ce sont ces dernières qui créent les guerres et l'endoctrinement tandis

341 *Ibid.*, p.393. La supercherie démasquée, les rois ressemblent plus à des enfants pris en faute, qu'à des adultes dont le complot est démasqué. Ils sont ridiculisés.
342 Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.39.
343 *Ibid*., p. 49.
344 *Ibid.*, p. 70.
345 Dino Battaglia ne justifie pas ce changement d'apparence qui est pourtant raconté chez François RABELAIS, *Gargantua*,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.; préface de Victor Hugo, p.295 : Picrochole tue son cheval épuisé d'avancer et décide de dérober l'âne d'un moulin. Les meuniers s'en aperçoivent et battent l'ancien roi de Lerné et le détroussent de tout ce qu'il possède. En échange, ils lui donnent des habits de paysan.
346 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.393.

que la culture « bien faite », humaniste amène chacun à réfléchir sur ce qui l'entoure et de ce fait une personne ainsi instruite peut constituer une menace envers tout système monopolisateur.

Un monde entre réel et absurde.

Ce monde de géants et d'humains alliant lieux réels et lieux inexistants allégoriques se positionne donc entre réel et imaginaire. C'est une situation de l'entre-deux où même les aventures et les caractères des personnages initiaux se rattachent à des hommes historiques[347] mais prennent d'énormes proportions. Cette déformation de la réalité qui s'élargit et crée elle-même, dans son extension, de nouveaux mondes et de nouveaux personnages s'apparente au rêve. Cet univers onirique, entre parodie et utopie se caractérise aussi par des quantités astronomiques, qui semblent même indéchiffrables, de denrées ou d'hommes. L'armée de Picrochole compte alors « seize mille quatorze hacquebutiers, trente cinq mille et unze avanturiers »[348]. Rabelais joue avec les nombres et Battaglia met en évidence cette exagération par des rangées de soldats qui dépassent la case verticalement et horizontalement, et qui, du fait de la perspective, sont de moins en moins détaillés[349]. Les différentes échelles spatiales se superposant dans les romans et dans les vignettes créent implosion dynamique de la page. L'absence de cruauté et de souffrance des personnages malgré la guerre donnent aussi cette impression de rêve. Les gens assoiffés en période de longue sècheresse au moment de la naissance de Pantagruel, les yeux exorbitants, regardant le vide, les bras ballant, la langue pendue[350], ont une attitude plutôt puérile et risible que pitoyable. Le rire et la bonhommie ambiantes aux trois œuvres contrastent avec la gravité potentielle des sujets[351]. Ce décalage entre ton et sujet renforcé par l'accumulation hyperbolique engendre un monde proche de l'onirisme où tous les repères spatiotemporels réels cohabitent avec d'autres imaginaires. Néanmoins les aventures se suivent logiquement. Il n'y a pas d'apparition inexpliquée comme dans les romans du genre merveilleux ou de la *fantasy*[352]. La démesure prévaut dans un cadre réaliste à l'origine qui

347 Gargantua et Picrochole caricaturent François Ier et Charles Quint.

348 Cf. François RABELAIS, *Gargantua*,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, p.177.

349 Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.39.

350 *Ibid.*, p.74.

351 La guerre, le mariage forcé, la corruption, la recherche de la vérité peuvent aisément être des thèmes tragiques.

352 Le merveilleux caractérise tout ce qui ressort du surnaturel, du monde de la magie et de la féérie. Il est issu de la tradition orale et se perpétue dans les formes écrites du conte, du mythe ou de la fable pour ensuite passer dans la littérature et le cinéma.
La *fantasy* est « un genre littéraire présentant un ou plusieurs éléments irrationnels qui relèvent généralement d'un aspect mythique et qui sont souvent incarnés par l'irruption ou l'utilisation de la

par la suite extrapole. Le surnaturel de Rabelais consiste en un grossissement du réel. Les histoires aux multiples rebondissements et à la chute similaire à celle des contes, font revivre l'imaginaire enfantin. C'est ce qui touche le public : les aventures rocambolesques mêlées à la liberté de langage auxquelles chacun voudrait prendre part. Pour le lecteur de roman, l'univers, dépeint dans les livres reste éternellement onirique, il se construit dans son esprit et chaque lecteur bâtit le sien propre[353]. Les transgressions et dénonciations rabelaisiennes se situent donc dans un entre-deux qui peut désarçonner, empli d'aventures et de personnages irréels transcrits avec réalisme.

Rabelais cultive l'ambiguïté. Jarry et Battaglia s'en servent aussi et ceci rapproche les trois personnalités. Nous avons vu que chacun à sa place transgresse les règles du genre d'écriture qu'il utilise. La déconstruction opérée a une fin et des moyens d'y parvenir : c'est une destruction construite, réfléchie. L'éclatement de la planche de bande-dessinée répond aux enchaînements des actions et des différentes échelles adoptées dans le récit. L'exagération de Battaglia est plus graphique que verbale. Une mise en scène visible doit donc y correspondre. La confection de l'habit du jeune Gargantua pour partir à Paris[354], est une entreprise démesurée. Outre les chiffres impressionnants des quantités de tissus nécessaires, les tailleurs tiennent toute la largeur de la page pour porter un pan d'étoffe, tandis que deux autres hommes affairés, à la comptabilité, débordent du champ. La hauteur de Gargantua fait plus de la moitié de celle de la page et plus du double de celle du tailleur venu le vêtir et monté sur une échelle pour y parvenir. Le cordonnier ressemble à un lutin, cousant une chaussure qui pourrait être son lit. La construction d'un récit dynamique passe donc par une implosion des cases et des frontières de la planche où le héros géant peut être plusieurs fois représenté. Jarry, dans sa perspective d'un théâtre qui ne prétend plus imiter le réel, peut parfaitement faire intervenir le géant Pantagruel et même inclure dans sa pièce un défilé généalogique de géants. En pensant dans un premier temps créer son opéra-bouffe pour un théâtre de marionnettes[355], le dramaturge respecte la volonté de déformer le réel et d'en grossir les défauts autant que les qualités. Ce projet n'aboutit pas mais le burlesque agit toujours grâce à la différence de langage et de styles des multiples personnages, et grâce aux comiques de situation créés par la découverte de la supercherie des rois ou l'erreur de Dame Lourpidon en la personne de Frère jean. Au théâtre, l'illusion

---

magie ». Source : fr.wikipedia.org, art. « fantasy ».

353 Cf. Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre,* Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.26.

354 Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.23.

355 Cf. Patrick BESNIER, « Notes sur le *Pantagruel* », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.810-811.

est plus facile à croire car elle est jouée par des êtres humains devant nos yeux. Bien sue la situation puisse paraître absurde, nous y adhérons plus facilement. La destruction doit donc être plus évidente, d'où le vocabulaire vieilli du XVI^{e} siècle, et l'allusion à la Toison d'or antique et aux moutons de Panurge, *topoi* mythologique ou littérature. La bande dessinée et la pièce participent du programme utopique et parodique de Rabelais[356]. Ces deux concepts antithétiques se renforcent là mutuellement pour problématiser le programme humaniste ou tout au moins l'éducation éclairée, afin de faire prendre conscience des limites de l'adhésion aveugle à une idéologie univoque. Chez Jarry, c'est le dévouement sans faille des rois qu'il ne faut pas adopter. Mikhaïl Bakhtine[357] évoque l'importance de la langue carnavalesque qui déconstruit et parodie la réalité pour la renverser par des travestissements. Verdun-Louis Saulnier[358] caractérise ce renversement par une revendication d'être l'opposé « d'une réalité empirique immédiate et foncièrement parfaite »[359] :

> « Sa valeur d'impulsion satirique (négative, mais tonique) suffit d'ailleurs à critiquer la tentation utopique des autres rêves. Elle se veut le contraire de quelque chose, elle va vers un « contraire construit ».[360]

Les œuvres détruisent le réel par la parodie mais construisent un monde utopique et ce dans le but de l'établissement d'une prise de recul et d'une « tête bien faite » donc d'une réflexion claire et organisée pour prendre le pas face à des situations et états aberrants et regrettables. Ce message est visuellement plus implicite. La technique du Silène est là encore à appliquer : il faut creuser le sourire, le ton léger et même la solitude ou la stupidité des personnages pour comprendre ce qu'ils cachent.

L'objectif est donc une généralisation et un élargissement du message, de la profondeur des œuvres. Si le roman reste purement fictif par sa lecture personnelle et ses décors et personnages évoqués seulement par des mots, le théâtre garde aussi une forme d'illusion. Cette dernière est créée d'une part par l'acteur qui, bien que libéré de tout costume et de tout décor, incarne un personnage, et d'autre part, par le décor proposé, même le plus nu possible[361]. Le spectateur feint d'y croire. Jarry ne conçoit plus l'illusion

---

356 Cf. François RIGOLOT, *Op.cit*, p.43-55.

357 Cf. Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Mo*yen *Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

358 Cf. Verdun-Louis SAULNIER, « L'Utopie en France : Morus et Rabelais », *Les Utopies de la Renaissance*, Paris, PUF, 1963, cité par François RIGOLOT, *Op.cit*, p.43-55.

359 *Ibidem.*

360 *Ibidem.*

361 Ces notions d'illusion permanente du théâtre est explicitée par Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre,*

parfaite. Mais il ne peut absoudre complètement l'illusion théâtrale : les acteurs jouent bien une pièce. Or, « l'illusion théâtrale réveille chez l'homme l'une des formes les plus archaïques de plaisir, celle que Freud a mise en évidence dans le jeu du *fort-da* »[362]. Le rythme binaire présence-absence « transforme par la mise en scène le déplaisir en plaisir »[363]. La disparition-déplaisir et la réapparition-plaisir des acteurs par la mise en scène résident dans la fonction scopique : le public n'a qu'à regarder pour être transporté dans le « principe de plaisir », jusqu'à ce que « la frustration [survienne] lorsque le rideau tombe définitivement »[364], signifiant le retour au « principe de réalité ». L'entreprise du non-représenté de Jarry va dans ce sens-là de toucher directement à l'imaginaire du spectateur en lui suggérant plus simplement des lieux ou des époques plus ou moins définis. Le « principe de plaisir » fait intervenir la réflexion. Le sens de l'œuvre n'est pas immédiatement dévoilé, pour qu'il y ait un réel effort de lisibilité dans le visible. Chacun a donc le sentiment de participer intimement à la pièce. En épurant la part visuelle livrée, Jarry rapproche donc, en un certain sens, son théâtre du genre romanesque qui ne livre aucune image. Umberto Eco montre que la bande dessinée a sa place entre le mythe et le roman[365]. Le caractère prévisible de ses personnages aux comportements stéréotypés l'apparente au mythe, tandis qu'elle a la particularité de se dérouler dans un temps humain – et non mythologique – et de se présenter comme une fiction et non comme un objet de croyance, propre au roman. La place importante que peuvent occuper le merveilleux et le fantastique dans ce médium[366] redécouvre une imagerie perdue depuis la Renaissance à partir du moment où perspective et vraisemblance se sont imposées[367]. Rabelais est à la frontière de ce monde. En parodiant la féodalité, il y prend part. Le roman, la pièce et la bande dessinée étudiés laissent affleurer les structures de l'imaginaire[368]. Les archétypes entrent en jeu. Or d'après Jung, chacun d'eux est une « forme de représentation donnée *a priori* »[369], une « image primordiale » renfermant un thème universel, qui structure l'inconscient de chaque être humain sans distinction d'origine. En leur laissant une place,

---

Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.27.

362 *Ibid.*, p.28.

363 *Ibidem.*

364 *Ibidem.*

365 Sur ce point nous pouvons lire Umberto ECO, « Le mythe de Superman », *Communications*, n°24, 1976, p.24-40.

366 A ce sujet, lire Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

367 Cf. Jean-Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p.240.

368 *Ibid.*, p.234.

369 Carl Gustav JUNG, glossaire, p. 453, cité par Wikipedia (consulté le 10/08/2010), *Archétype*, fr.wikipedia.org,.

Battaglia, Jarry et Rabelais universalisent, sous diverses formes, la portée de leurs œuvres. Reste à savoir si l'idéal de réflexion mis en évidence est bien compris.

CHAPITRE 3 : LA RECEPTION

3.1 Le public visé.

Le développement de la culture et de la lecture.

La notion de public – longtemps négligée par l'histoire littéraire – n'est pas à ignorer. Une œuvre n'est pas lancée dans le vide. Un artiste la crée en amont, et elle touche un certain public en aval. Comme le souligne Jauss, « la valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques et historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, « réception », influence exercée, valeur reconnue par la postérité »[370]. Ces quatre points dépendent de l'instance du public. Or le lecteur évolue au cours du temps. Le lectorat tend à s'élargir et la culture à se développer et ce, grâce à plusieurs facteurs.

Sous la III^{e} République, entre 1881 et 1882, les lois Jules Ferry conditionnent un nouvel enseignement laïque. Désormais, l'école est gratuite, l'éducation est obligatoire et l'enseignement dispensé est public et laïc. Le français est l'unique langue parlée en classe, bannissant tout autre parler régional. Cette institution s'étend à tous les milieux, métropole et colonies comprises et étend ainsi la scolarisation et l'instruction à toute la population. Cela favorise certes le sentiment d'État-Nation, mais grâce à ce système aussi, l'alphabétisation se généralise même dans les endroits les plus reculés du pays. Cette nouvelle École se rapproche par certains points de la Thélème rabelaisienne. Ce qui était à la charge de l'Église devient laïc, la culture et l'instruction sont dispensées à tous, sans distinction d'âge, de sexe et de religion. Au XIX^{e} siècle s'y ajoute même la non-distinction de rang social. Seul le français – sans autre langue ancienne, régionale ou étrangère – est étudié. Au fil des ans, toutes les générations vivantes de la population nationale savent au moins lire et écrire[371]. D'autres pays ont suivi ce modèle, pour le moins en Europe. L'école et l'éducation des citoyens les plus jeunes, perspectives d'avenir, sont pendant longtemps une priorité politique. Tout un chacun a donc les capacités d'accéder à la culture. La gratuité s'étend de nos jours jusqu'au baccalauréat. Comparativement au XVI^{e} siècle, le public potentiel d'une œuvre littéraire s'est donc largement étendu et diversifié, la classe

370 Sur ce point, se reporter à Hans Robert JAUSS, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p.24.

371 Même si l'on trouve quelques rares cas de déscolarisation ou d'illettrisme, la majorité de la population, aujourd'hui, a suivi un enseignement scolaire.

d'âge concernée s'étend de cinq ans pour certains, jusqu'à plus de quatre-vingts ans, étant donné que l'espérance de vie ne cesse de croître. Les préférences culturelles propres à chacun varient largement ne serait-ce qu'en fonction de l'âge du lecteur. La scolarisation en masse a donc eu un impact important sur le public et sur la diffusion de la langue. L'Italie est un pays unifié récemment en 1861. Les différents États avaient chacun leur patois qui aujourd'hui s'entendent encore. Certains d'entre eux sont très différents de l'italien scolaire issu en majeure partie de la langue de Dante, donc du toscan de Florence. Après l'unification, l'école a, là encore, eu un rôle important à jouer dans l'établissement de la langue nationale unique. La presse jeunesse et même générale, à laquelle le cinéma et la télévision se sont ajoutés, ont participé à ce mouvement. Seuls quelques films du cinéma néoréaliste consécutif à la Seconde Guerre Mondiale, désireux de montrer la « véritable »[372] misère du pays, tournent avec des acteurs non professionnels dans la langue qu'ils utilisent quotidiennement. *La Terra trema373* dépeint les dures conditions de vie des pêcheurs siciliens, dans un film où les acteurs n'en sont pas et parlent dans leur langue quotidienne et maternelle, un patois du village. Mais ce genre cinématographique a vite touché à ses limites et ne s'est pas développé outre mesure. Les gens ont eu besoin de renouveau. Les média contribuent donc largement à la diffusion de la culture et de la langue. Associés à l'entreprise nationale de la scolarisation, ils mènent à la lecture d'œuvres plus ou moins littéraires.

En parallèle, toute une littérature populaire diffuse certains textes et images aux classes les plus basses de la société. Au Moyen Age, le livre est un luxe et une œuvre d'art rédigée, illustrée et enluminée par les moines copistes. Grâce à l'imprimerie, dès le XVe siècle apparaît la littérature de colportage véhiculée de foire en foire. Elle se présente sous deux aspects. Ce sont soit des planches d'images, soit des petits recueils agrémentés de dessins. Les images sont souvent oralement commentées par les professionnels. Les recueils diffusent une culture ordinairement orale – tels les almanachs ou encore les histoires et aventures de personnages du folklore occidental – diffusant ainsi les légendes de fées, du Juif errant ou encore de Gargantua. Le registre religieux et hagiographique est aussi largement développé. Les planches d'images, quelquefois accompagnées de textes,

372 Le terme de « véritable » misère montrée par ces films néoréalistes est discutable puisque tout tournage, même documentaire, reste une fiction ou pour le moins un parti pris de focalisation. Nous perdons donc une grande variété de points de vue par le choix fait par la caméra. L'acteur, professionnel ou pas, set mis en des conditions particulières qui ne lui sont pas habituelles. L'introduction de la caméra joue sur l'attitude des personnes qui savent qu'elles sont filmées.

373 *La Terra trema (La Terre tremble)* est un film néoréaliste de Luchino Visconti tourné en 1948. Il reprend le chef d'œuvre de Giovanni Verga, *I Malavoglia*, pour montrer la misère des pêcheurs siciliens qui vivent sous le joug des grossistes. Le film est tourné en sicilien.

reprennent les mêmes thèmes. Naissent alors des « imprimeurs imagistes » auprès desquels les colporteurs se fournissent, dont certains ont un grand succès. Pensons à l'imagerie d'Epinal[374]. Une culture populaire commune se met en place. Les héros et héroïnes de l'Histoire, au même titre que les êtres féériques et légendaires, sont mis en scène. La planche narrative accompagnée de texte, une des ancêtres de la bande dessinée[375], joue donc un rôle important dans l'alphabétisation du monde paysan. Les scènes représentées se suivent et ont un but narratif. Peu à peu au XIX^{e} siècle la presse périodique devient le nouveau support de l'imagerie et de la littérature populaire. L'invention de la rotative[376] permet un tirage en grande quantité pour une somme plutôt modique. Les quotidiens voient bientôt le jour. On y traite de l'actualité, mais une place peut être réservée – ou bien certains journaux sont plus spécialisés – aux arts et à la littérature. Les romans paraissent alors bien souvent en feuilletons avant de constituer un ouvrage. Ou bien d'autres fois des œuvres déjà éditées sont de nouveau publiées sous cette forme. La caricature et le dessin de presse sont aussi en plein essor. La bande dessinée commence à apparaître. Mais le livre reste cher. Les revues et journaux sont alors un des premiers supports acquis transmettant la culture, jusqu'à ce que soit créé le livre de poche dans les années 1930. D'une qualité moindre comparée à celle des ouvrages reliés préexistant, il est de bas prix[377]. Sa petite taille et la souplesse des pages le rendent extrêmement maniable. Les œuvres dites « classiques » et les œuvres contemporaines – après avoir été vendues à un certain nombre d'exemplaires – sont éditées dans ce format. Ce nouveau type de livre concentre en lui le caractère abordable des romans-feuilletons et le fait de contenir en lui l'intégralité d'une œuvre, aussi bien que tout autre type de livre. Le roman-feuilleton tombe alors peu à peu en désuétude. La plupart des maisons d'éditions d'œuvres de fiction ont de nos jours une collection « poche », étape la plus récente de la popularisation de la littérature. Ce format contribue grandement à la découverte ou redécouverte d'œuvres par tous les types de personnes. Nous pourrions aussi aborder le livre numérique, mais le coût élevé de son support – bien que celui-ci puisse contenir en lui-même plusieurs ouvrages imposants – et

374 Informations tirées de Jean-Bruno RENARD, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978, p.22-25.

375 *Ibidem.*

376 La presse rotative, inventée en 1843, permet d'imprimer en continu, en noir ou en couleur. En effet on ne fournit plus la machine feuille par feuille, mais un rouleau de papier permet cette mécanisation. La page est massicotée à la sortie. Avec une telle machine, le besoin de main d'œuvre est moins important, le travail est effectué plus rapidement et donc le produit fini est moins cher. Source : Wikipedia (site consulté pour la première fois le 14/07/2010), *Rotative*, fr.wikipedia.org.

377 La couverture souple et le dos collé plutôt que relié, ainsi que le papier de moindre qualité influent sur le prix final.

la diffusion encore trop peu importante de ce type de lecture à l'heure d'aujourd'hui, nous amènent à ne pas le considérer comme « populaire ». Des questions sur son fonctionnement restent encore en suspens[378], alors que chacun a déjà eu entre les mains ou lu au moins un livre de poche. Ovide, Dante et Rabelais sont édités dans ce format que même les supermarchés vendent. Il est donc accessible à tout consommateur, ou plus justement à tout lecteur. La loi Lang, sans pour autant freiner la mise en valeur de la lecture, mais sauvant ainsi les petites librairies, instaure le prix unique du livre[379]. Cet objet culturel n'est pas une marchandise de consommation comme les autres. On ne peut le brader à moins de cinq pour cent de son prix initial. Le livre et ce qu'il véhicule sont ainsi mis sur un piédestal et préservés de toute manigance financière.

Néanmoins la lecture, bien que se diffusant largement, reste une expérience personnelle. La culture peut être bien plus vivante. Le spectacle théâtral est une mise en action sous nos yeux d'une œuvre dramatique. De telles mises en scènes existent depuis l'Antiquité. Au Moyen Age la représentation religieuse ou profane quitte la scène bâtie pour devenir nomade, montée sur des tréteaux sur le parvis d'une église, ou déambulant dans les rues. Peu à peu une salle appropriée réapparaît[380]. Grâce à la création de festivals de théâtre comme celui d'Avignon, au XX^{e} siècle, des pièces de toutes sortes sont jouées de différentes façons. Les progrès techniques, dont l'apport de l'électricité, ont beaucoup servi la représentation[381]. Des pièces classiques sont rejouées différemment, remises au goût du jour, pour que le public ressente et s'approprie la problématique posée. C'est ainsi que récemment la trilogie de Pagnol a été mise en scène sans aucun accent méridional[382]

---

378 Le prix du livre numérique reste un débat. En France, la loi Lang fixe un prix unique au livre imprimé. Mais comment cela se passe-t-il si le support est numérique ? Le problème du téléchargement illégal peut aussi être posé.

379 La « loi n°81-766 du 10 août 1981 relative au prix du livre » limite donc la concurrence et protège ainsi les commerçants et autres acteurs du monde du livre face aux grandes entreprises et développe la lecture. Elle se justifie ainsi :
« Ce régime dérogatoire est fondé sur le refus de considérer le livre comme un produit marchand banalisé et sur la volonté d'infléchir les mécanismes du marché pour assurer la prise en compte de sa nature de bien culturel qui ne saurait être soumis aux seules exigences de rentabilité immédiate.
Le prix unique du livre doit permettre : l'égalité des citoyens devant le livre, qui sera vendu au même prix sur tout le territoire national, le maintien d'un réseau décentralisé très dense de distribution, notamment dans les zones défavorisées, le soutien au pluralisme dans la création et l'édition en particulier pour les ouvrages difficiles. » source : Jack LANG, ministre de la culture, 1981, lors de la présentation du projet de loi devant l'Assemblée nationale, « PREMIÈRE PARTIE, Section : Pourquoi une loi sur le prix du livre ? », Direction du livre et de la lecture.

380 Sur l'évolution de la salle de théâtre et de la représentation, cf. Marie-Claude HUBERT, *Histoire de la scène occidentale, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.

381 Cf. Michel AUTRAND, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.20. Il signale que l'électricité permet des « effets plus variés » et désormais le public est « pendant la durée du spectacle, plongé dans le noir ». L'attention est donc concentrée vers la scène.

382 Cf. note 207.

dans le but de souligner l'universalité et la gravité des propos. Le théâtre dont la représentation est marquée dans le temps, peut sans cesse se renouveler tout en travaillant une même pièce. Une troupe en tournée ne joue pas deux fois exactement de la même façon. La mise en vie sous nos yeux d'une pièce, largement popularisée par ces festivals que chaque ville veut avoir, dynamise et anime la culture littéraire. Se libérant de nouveau des murs, il atteint encore une fois une partie de la population moins prompte à entrer dans une salle de spectacles aux allures bourgeoises. Il se démocratise de nouveau. Toute œuvre littéraire fait partie de l'art. En cela elle se définit par son « historicité » et « son unité dialectique entre la nature de l'œuvre et l'effet qu'elle produit »[383]. Son action est double. A la fois elle s'accomplit elle-même, et agit sur la réflexion du public. « La destinée historique de l'œuvre est l'expression de son être »[384]. Elle demande à être interprétée et les différents niveaux de lecture possibles peuvent la rendre lisible même des siècles après sa création, suivant le modèle de l'*Odyssée* ou du *Gargantua.* Le rappel du contexte politique de composition est de bien moindre importance dans ce phénomène. Ce qui est mis en éveil chez le public prédomine. La façon dont l'auteur interagit avec cette instance est à prendre en compte, de même que sa dialectique, « c'est-à-dire [le] moyen de créer et de transformer la perspective »[385]. Les « classiques » sont ces fictions littéraires presque hors du temps érigées quelquefois en mythes dérivés en plusieurs versions et éprouvés jusqu'à saturation – à la façon d'un Dom Juan ou d'une Salomé – et caractérisés par des invariants qui le définissent, autour duquel gravissent des variances possibles.

Des mises en forme et des lectorats différents.

Quand Rabelais compose chacun de ses romans, dans la première moitié du XVI^{e} siècle, la Renaissance française commence à voir le jour. Mais l'on ne passe pas brutalement de la féodalité à un monde éclairé : Les lecteurs potentiels de ces œuvres humanistes sont des érudits, mais leur ton plaisant et léger leur donne aussi du succès auprès des colporteurs. Les écritures du Moyen Age parodiées sont donc compréhensibles par un plus grand nombre. La catégorie des lecteurs n'a pas énormément changé jusqu'à Rabelais. Ces genres repris sont issus de la tradition orale donc si la lecture est faite à voix haute par le colporteur-montreur de mystères, tout le public entend le rythme et l'assimile aux formes qu'il connaît déjà. Mais en considérant la population accueillie dans l'abbaye

383 Cf. Hans Robert JAUSS, *Op.cit.*, p.39.
384 *Ibidem.*
385 *Ibidem.*

de Thélème, qui ne reçoit que « les belles, bien formées et bien naturées, et les beaux, bien formez et bien naturez »[386], l'on s'aperçoit que l'humanisme n'est pas donné à tout le monde. Ce ne sont pas encore les Lumières. Gargantua et Pantagruel sont des personnages issus du folklore et de la tradition populaire mais mis en scène dans des romans humanistes. Bien que le ton soit plaisant, les attaques virulentes qui se cachent sous ces histoires et les nombreuses allusions aux œuvres antiques et contemporaines soulignent bien l'adresse à un public érudit. L'ironie de Rabelais maintes fois démantelée de nos jours, n'est compréhensible à l'époque que par ces personnes impliquées dans la culture et dans son évolution, et bloquées comme Rabelais par des autorités faisant obstacle. La liste des ouvrages de la librairie Saint-Victor[387], bien souvent fantaisiste, se moque des ouvrages de piété, par des jeux de mots, calembours et contrepèteries entre latin et français. Le spirituel y est associé au matériel, lui-même bien souvent charnel. Les ennemis des humanistes sont visés. Nous pouvons donc considérer que ces ouvrages sont avant tout destinés aux érudits éclairés et évangélistes habitués à décrypter les textes et à en abstraire la quintessence. Le message de Rabelais est donc aisément lisible pour ces personnes. D'autant que l'ironie novatrice de son écriture est largement plaisante. Les hautes autorités cléricales sentent la menace portée par son verbe. Les emprunts à la culture populaire rendent l'œuvre lisible et compréhensible par tous dans un premier niveau empli de détails scabreux et grivois, tandis que dans un niveau de lecture plus affiné surgit la dénonciation flagrante de la Sorbonne. La censure tombe sur les romans et Rabelais est bien souvent obligé de fuir. Mais les différentes condamnations ne font qu'attiser la curiosité des autres humanistes, si bien que le roi Henri II autorise, plus tard, Rabelais à réimprimer ses romans. L'auteur choisit cette forme d'écriture-là pour mieux mettre en évidence la transgression écrite et parce que c'est aussi l'écriture fictionnelle la plus centrée sur l'homme-héros de l'histoire. Le roman ne transmet pas un message divin, il crée une fiction humaine. Tout en dépeignant les aventures de ses géants, Rabelais peut alors aussi librement dénoncer des faits et gestes humains. Pour des histoires aussi longues, c'est la forme la mieux adaptée.

A la fin du XIX^{e} siècle, les œuvres de Rabelais connaissent un regain d'intérêt. Elles sont rééditées, illustrées par le fameux Gustave Doré[388]. On relit les romans. De plus,

386 François RABELAIS, *Gargantua*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, p.311.

387 François RABELAIS, *Pantagruel*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p.77-89.

388 Cf. François RABELAIS, *Gargantua*, *Pantagruel*, *Tiers Livre*, *Quart Livre*, *Cinquième Livre*

comme nous l'avons vu, la forme théâtrale est largement à la mode et en plein développement[389]. Jarry se consacre donc à l'art dramaturgique qui lui convient mieux. Mais par ce chois de forme, il s'adresse avant tout à la bourgeoisie qui peut se rendre au théâtre, d'autant que son *Pantagruel* n'effectue aucune tournée. En effet, se rendent essentiellement dans ces lieux des bourgeois adultes. A cette époque, la bourgeoisie est la nouvelle classe montante. Elle se divertit et se cultive aussi en allant au théâtre. Jarry, en continuant la tradition de la mise en musique de Rabelais, mais en désirant réellement montrer l'humaniste, s'adresse à ces personnes-là et leur procure une intelligence ludique par ses mises en formes burlesques où le jeune public n'est par ailleurs pas attendu. Mais l'opéra-bouffe dépasse la simple réécriture. C'est un jeu de variantes autour des romans. Il emprunte les sujets aux œuvres originelles et les réintègre dans la trame dramatique au gré de l'action. Sur ce point-là, Jarry attend davantage le lecteur connaisseur de Rabelais qui sait reconnaître ces emprunts et leurs origines. La bonne compréhension de la pièce de Jarry comme un divertissement par et autour de Rabelais passe aussi par une certaine connaissance des cinq livres de l'humaniste. La quintessence du XVI^{e} siècle est passée au filtre de Jarry qui brouille les pistes en assemblant personnages et scènes différemment, dans le but de perturber son public. Dans ce même objectif, il malmène la bienséance de ses spectateurs en leur proposant un divertissement central orgiaque. Il joue sur cette transgression. Le théâtre n'est plus comme au Moyen Age un spectacle de rue populaire, il est codifié, le respect des mœurs est important. Jarry accepte la partie scénique, mais provoque l'étonnement par ces scènes et allusions grivoises et grotesques, d'autant plus lorsqu'il remet en question le mariage, institution bourgeoise. Le théâtre de boulevard et le vaudeville sont des genres qui plaisent beaucoup en cette fin de XIX^{e} siècle. Ils se situent dans le « cadre étroit des affaires d'amour et de famille »[390]. Autour du sujet principal des coucheries doit se mettre en place un mouvement soutenu pour ne pas lasser, et ce de manière sage ou plus libérée. Mais l'union, bien que trahie, n'est pas remise en question. Jarry peut choquer par certains propos et mises en scènes, même lorsqu'il conserve le vocabulaire de la Renaissance ; il déstabilise la classe bien-pensante par des analogies de formes poussées à leur extrême et des questions qui dérangent : si tout époux est trompé, à quoi bon s'unir ? La réflexion va au-delà des mœurs habituelles.

Dino Battaglia crée sa bande dessinée dans une toute autre perspective. En Italie,

---

illustrés par Gustave Doré, sans mention d'éditeur, Ljubljana, Slovénie, 1994.

389 Cf. Michel AUTRAND, *Op.cit.*, Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*

390 Cf. Michel AUTRAND, *Op.cit.*, p.107, note 2.

Rabelais est tout aussi peu connu par un large public que ne l'est Dante en France. Comme il l'a fait pour d'autres auteurs de récits fantastiques, le dessinateur entreprend alors de faire connaître la richesse de l'œuvre de l'humaniste. La direction d'*Il Gionalino* accepte ce travail. Or, cette revue inclut de nouvelles contraintes. Bien qu'ayant déjà brillamment travaillé avec eux et donc connaissant la direction de la rédaction aux perspectives assez ouvertes, Battaglia doit s'y plier. C'est une presse catholique destinée aux enfants d'une douzaine d'années, public donc très différent de l'original. Certains épisodes sont donc édulcorés – comme nous l'avons vu –. La grivoiserie n'est pas admise. La critique religieuse, dépassée après la laïcisation de l'État et Vatican II ne pourrait qu'alourdir le propos. Il faut recentrer le sujet pour ne pas disperser la concentration de ces jeunes lecteurs, et leur donner l'envie de poursuivre. Battaglia fait dans le politiquement correct mais audacieux par sa nouvelle mise en page aux cases plus flexibles. Écrire pour un jeune public n'est pas des plus évident, la tension doit être maintenue tout au long de l'œuvre. Des points d'accroche doivent être trouvés. Les bons géants ont des visages réactifs et attirants. La guerre est un sujet qui plaît aux jeunes garçons notamment. Battaglia opte alors plus volontiers pour la bande dessinée que pour l'illustration. La revue lui impose quarante-huit pages par épisode. Comme il n'aime pas trop faire durer les histoires sur plusieurs volumes, il compose deux volets à la saga des géants. Ce nombre de pages l'oblige à sacrifier l'abbaye de Thélème, long passage final plutôt descriptif. Le médium choisi reste le plus adapté à la tranche d'âge du public. Dans un premier temps, la revue est abordable par tous et le fait qu'un numéro contienne plusieurs histoires différentes, la rend attrayante car sa lecture n'est pas monotone. Ensuite, la bande dessinée elle-même est un genre depuis longtemps adapté à la jeunesse. Elle rend le jeune lecteur plus actif qu'à la simple lecture d'albums illustrés, et ainsi elle lui donne le sentiment d'être plus autonome. Le jeune public, qui doit associer mentalement une image à un texte et en comprendre l'enchaînement logique, est responsabilisé. La bande dessinée est ainsi naturellement plus vivante et dynamique que l'album illustré, et elle est d'une lecture moins fastidieuse que le roman ou la pièce de théâtre pour des enfants d'une douzaine d'années. Mais ce n'est pas pour autant que sa composition est plus aisée.

Objectifs et impacts divergents.

Chacun avec ses moyens et grâce au genre qu'il prédilectionne poursuit certains objectifs, vis-à-vis du public, en adaptant l'œuvre monumentale de Rabelais. Battaglia et Jarry, par l'accumulation tant de scènes graphiques que de scènes jouées, réussissent à

rendre le dynamisme des romans. Aucune lenteur ni longueur n'est acceptée, aussi bien pour des raisons éditoriales et scéniques, que pour des raisons pratiques. La lecture de l'humaniste est un divertissement à part entière, donc ses adaptations se doivent de l'être aussi, en dignes héritières. Et pour cela le public ne doit pas se lasser. L'action est donc sans cesse renouvelée et le ton n'est pas monotone. Les acclamations du peuple à Pantagruel, les menaces de maris trompés, le désespoir d'Allys face au mariage et les aventures suivantes, intonent la pièce de Jarry. Chez Battaglia les divers êtres rencontrés sur les îles, par exemple, réagissent différemment au contact de Pantagruel et de ses disciples, donnant ainsi un rythme au voyage. Cette cadence régulière d'enchaînement des aventures va de pair avec une révélation de la fécondité rabelaisienne. L'imagination débordante de l'humaniste, sa truculence font aussi partie de l'opéra-bouffe et de la bande dessinée. Chaque auteur donne sa part d'imaginaire dans sa vision des événements, et ce afin de montrer Rabelais. En effet, Battaglia et Jarry veulent s'inscrire dans son droit-fil. Le dessinateur accole son nom à celui du médecin et moine du XVI^{e} siècle, en signe d'une collaboration[391]. En tant que traducteurs de ses œuvres, ils veulent en restituer l'esprit et le fond, en prouvant que cela est possible par des formes et une langue différentes. Ils sont des continuateurs de Rabelais. Mais le risque encouru face à une telle richesse et une telle quantité de texte est la redondance qui amène avec elle la lourdeur. Mais ce n'est pas le cas. Le *Pantagruel* final de Jarry, sous la pression de Claude Terrasse, emprunte les épisodes du roman qui lui sont utiles pour parvenir à son but. Les allusions se font dans le fil du récit qui acquiert une cohérence. La bande dessinée de Battaglia allie finesse du trait et accumulation des sujets avec un tri du représenté dans la page. Seul ce qui fait sens trouve sa place dans la planche. On parvient ainsi à une justesse des tons et à une cohésion communes aux deux ouvrages, où le fond et la forme ne ses reflètent pas, mais bien plutôt se complètent. Rabelais est donc montré et perçu différemment, sous différents angles. En considérant Jarry, nous pouvons penser qu'il fournit matière à sans cesse créer davantage, et des histoires burlesques ; l'observation de Battaglia nous inspire un Rabelais déjà très fécond dont le cycle se termine avec le retour chez soi en détenant la Vérité.

Montrer Rabelais de telle sorte à « laisser affleurer les archétypes »[392] est aussi réalisé dans un but précis en ce qui concerne l'œuvre elle-même. Les romans de l'humaniste, en un certains sens, s'engagent pour un renouveau politique, religieux et

391 Cf. La couverture de l'album de Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993. Le livre est signé « Dino BATTAGLIA & François RABELAIS ». Nous pouvons apercevoir cette couverture en Annexes, p.

392 Citation de Jean-Bruno RENARD, *Op.cit.*, p. 234.

social. Ils refusent la suprématie de l'Église sur l'État, prônent la monarchie éclairée, dénoncent la corruption des magistrats. Par écrit, ils fixent les abus du temps et appellent à une prise de conscience collective de la part des lecteurs. Comme nous l'avons vu, Jarry et Battaglia préservent aussi l'essentiel de ce message. Battaglia essentiellement – adaptant les romans de la Renaissance, et non inventant son épisode – continue de dénoncer toute bêtise et tout sectarisme. Graphiquement, Gargantua est l'antithèse de Picrochole, de même que idéellement. Le tracé justifie le propos. Les caricatures exacerbent les traits moraux des personnages. Le but de Jarry composant son opéra-bouffe est avant tout d'en faire un divertissement personnel autour de Rabelais. Il épuise les possibilités dans ses multiples brouillons. Il veut mettre fin au théâtre tel que nous le connaissons, et par Rabelais, à la littérature en général. Il tend à pousser les sujets à l'extrême, si bien que peu des projets ébauchés sont finis ou représentables. Il éprouve les genres romanesque et dramatique en voulant traduire un roman en pièce de théâtre. Il déconstruit en construisant un genre hybride. Dans son choix de Rabelais, Jarry prend l'humaniste comme modèle de la littérature. Il sait qu'avec cet homme naît la littérature moderne en France et dans son objectif de mettre fin à la littérature, il s'attaque au parangon du genre. En parvenant à ses fins avec lui, c'est comme s'il réussissait avec tous les autres écrivains après Rabelais. Or démanteler Rabelais sur scène permet aussi de mieux le montrer, d'en découvrir le système. Il est comme disséqué, exposé face à notre regard. Dino Battaglia choisit de mettre les cinq volumes en bande dessinée dans le but de faire connaître ce père de la littérature française moderne, aux plus jeunes de son pays. Il veut transmettre cette œuvre monumentale afin que l'on n'en oublie pas sa richesse, et que l'on se rende compte de son originalité avant tout. Gargantua et Pantagruel, dont les aventures sont retravaillées des siècles après leur première parution, constituent des mythes littéraires dont les origines trouvent des traces dans la tradition orale antérieure aux romans. Les invariants de ces mythes, dont tout un chacun semble se souvenir, peuvent être le gigantisme de Gargantua et Pantagruel et leur plaisir de manger et boire – que serait un Gargantua anorexique ? –, l'amitié indéfectible entre Pantagruel et Panurge, complémentaires, et enfin, la réflexion de ces personnages face à toute épreuve. D'autres aventures font aussi partie du mythe et se retrouvent dans les traditions et sont reprises, comme celle des moutons de Panurge – illustrant la bêtise des êtres habitués à suivre – ou la guerre picrocholine.

Quoi qu'il en soit, la continuation des thèmes rabelaisiens au XX^{e} siècle est significative. Elle souligne non seulement la pérennité de l'œuvre originelle, mais encore son actualité, tout en le réactualisant. Dino Battaglia et Alfred Jarry donnent un nouveau

souffle aux cinq romans monumentaux en leur apportant des supports et des formes plus modernes. Le message et le récit reprennent vie grâce à ces genres où le visible et l'instantané sont primordiaux. Malgré un ancrage dans le temps marqué par les costumes dessinés ou le vocabulaire utilisé, Rabelais prouve qu'il s'adapte à toutes les époques. De même, ces nouveaux moyens d'expérience et les romans originels s'apportent mutuellement. Les œuvres du XVI^{e} siècle permettent l'exploitation de diverses transgressions au théâtre et dans la bande dessinée. Mais le théâtre éprouve la concision des romans, tandis que la bande dessinée leur donne un nouvel aspect graphique incluant une temporalité en chaque image. Ces nouvelles adaptations permettent de remettre au goût du jour des œuvres oubliées sous des formes intéressantes à étudier, sans trahir Rabelais.

3.2Les changements de perspective.

S'adapter au lectorat.

En fonction de chacun des publics visés, les auteurs doivent s'adapter aux différentes attentes. Une œuvre littéraire est notamment créée en fonction de son lectorat. Comme le montre Jauss : « Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire »[393]. La pérennité de l'œuvre dépend donc de l'accueil du public, ce dernier dépendant aussi de la façon dont il a été pris en compte dans l'œuvre, par l'auteur. Le ton que ce dernier adopte est donc important pour transmettre le message qu'il souhaite passer. L'ironie, le rire grinçant de Rabelais doit être bien compris. Mais tout le problème est de savoir comment le saisir. Le public ne doit pas se sentir attaqué avec trop de violence. Les enfants d'une douzaine d'années, dans la préadolescence, phase de construction de soi, pourraient ne pas comprendre une œuvre bâtie sur l'ironie et sur l'implicite, ou bien se sentir agressés par ce rire dont ils ne comprennent pas l'origine. Le comique de Battaglia est donc basé sur les situations concrètes rencontrées par les personnages, sur les noms et apparences caricaturales de ces derniers, et ce explicitement. Le seul passage ironique est celui du perroquet de l'île des Papimanes, exploité sûrement pour le jeu de mots possible sur *pappagallo*[394] mais pris isolément, nous pouvons davantage le considérer comme un clin d'œil de lecture, que

393 Citation de Hans Robert JAUSS, *Op.cit.*, p.44-45.
394 Cf. note 173.

comme une véritable ironie. Jarry, lui, choisit de faire de sa pièce un opéra-bouffe. Le divertissement plaît au public qui raffole du théâtre de boulevard au ton léger[395]. Le comique est largement exploité et les personnages créés restent des caricatures dans la mesure où leurs caractéristiques sont très codifiées, et où le dramaturge les exploite jusqu'au bout[396]. Pour que l'humour fonctionne, les références doivent être connues du public. Provoquer le rire chez ce dernier implique d'utiliser des ressources qu'il connaît pour qu'il puisse les comprendre. Jarry garde ainsi l'épisode des moutons de Panurge, resté célèbre dans nos esprits et devenu une expression proverbiale dans le langage courant. De plus, toutes les parties consacrées au mariage – soit les actes II, IV et V – s'inspirent davantage du *Faust* de Gounod créé en 1859, que des cinq romans de Rabelais[397]. Dans les deux derniers actes, le « style extatico-fleuri »[398] des personnages les rapproche de l'opéra-comique. La scène des maris trompés voulant pendre Panurge, et dont Frère Jean se fait le juge reprend la tradition du grand opéra français. De tels passages, aux exclamations si imposantes – « l'anathème » – se retrouvent dans *Guillaume Tell* par exemple[399]. De son côté Dino Battaglia simplifie les références. Il résume et raccourcit les listes interminables de Rabelais. Les références antiques sont très rares. La fierté de la jument de Gargantua après avoir vaincu mouches et frelons qui se sont abattus sur elle – et par la même occasion, après avoir saccagé la forêt d'Orléans – est comparée à celle « d'Alexandre le Grand [après] la conquête de l'Asie »[400]. Nous pouvons aussi remarquer que la vignette où Gargantua en sa première instruction regarde une mouche voler et se gratte le nez, le représente dans cette posture avec l'*Histoire naturelle* de Pline en latin ouverte sur lui[401]. Étant donné que ses lecteurs ne connaissent pas tous les ouvrages réels mentionnés par Rabelais et que tous les jeux de mots qu'il fait avec le latin ne sont pas nécessairement à leur portée, Battaglia préfère les oublier. Les lieux réels sont déjà – pour la grande majorité d'entre-eux – situés en France et ne sont pas tous des endroits connus. La perte des repères est suffisante. Dino Battaglia se rattache alors à des éléments qui les touchent : il compare

395 Ce succès du « non-sérieux » est abordé par Michel AUTRAND, *Op.cit.*, p.105-110.

396 Dans le *Pantagruel* de Jarry, les rois sont des prétendants non désirés donc leurs défauts de bêtise, d'attachement à l'apparence sont poussés à bout par des jeux d'échos notamment ; Dame Lourpidon est une vieille-fille gouvernante de la jeune princesse, donc logiquement, en voyant défiler tous ces princes sans pouvoir en profiter, l'envie de chair se fait ressentir quand elle se retrouve seule avec frère Jean.

397 A ce propos, se référer à Patrick BESNIER, « Notes su le *Pantagruel* », *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.815.

398 *Ibid.*, p.826.

399 *Ibid.*, p.822 pour les notes, et p.334 pour le texte de Jarry.

400 Traduction personnelle, cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.27.

401 *Ibid.*, p.22.

la casserole de la soupe du nourrisson Pantagruel à la place Saint Marc de Venise[402], lieu très célèbre en Italie comme en France. De plus, la baleine monstrueuse que Pantagruel et ses amis rencontrent en mer évoque à tout lecteur fidèle du dessinateur le *Moby Dick* qu'il a illustré[403]. Les deux cétacés sont traités de la même façon. Battaglia crée donc des accroches avec son public en lui donnant de nouveaux repères plus proches de son univers. De cette façon Jarry et Battaglia font en sorte d'être compréhensibles. Le dramaturge utilise aussi un vocabulaire mêlé de français moderne et de moyen français que ses spectateurs, dans le contexte scénique, perçoivent correctement. Dino Battaglia laisse toute la vivacité aux images et utilise l'italien moderne pour les textes. Le jeune lectorat n'est pas formé aux langues anciennes. Écrire en latin macaronique, à la manière de Folengo serait déplacé. Les jeunes enfants se lasseraient vite de cette lecture fastidieuse. Être compréhensible du public, mais à une juste valeur sans trop abaisser le niveau est un point important pour une œuvre de fiction et participe d'une bonne réception.

Dans un but de connivence avec le public, sont donc opérés des choix propres aux auteurs, mais d'autres règles leur sont imposées. Dino Battaglia ne dispose que de quarante-huit pages pour chaque épisode adapté. Il doit donc condenser l'énergie et l'imagination sans limite de Rabelais et choisir les aventures essentielles. Jarry, lui, est soumis à une contrainte temporelle scénique. Les spectateurs ne peuvent pas rester attentifs durant plusieurs heures. De la même façon, il va devoir concentrer les scènes. Mais le dramaturge, après une impossibilité de jouer au théâtre des Pantins, continue son projet de façon ludique. Il crée d'innombrables brouillons qui sont des jeux de variantes autour de Rabelais, sans jamais construire solidement une pièce. Ses collaborateurs le contraignent à l'achever. Mais Demolder et Terrasse y travaillent aussi. Certains passages de la pièce finale ne sont pas de Jarry. Son nom est pourtant celui des trois que l'on connaît le mieux aujourd'hui. La collaboration théâtrale oublie et passe au second rang le dramaturge moins célèbre dont l'importance dans la création d'une pièce n'est pas nécessairement le moindre[404]. De ces impositions et restrictions extérieures qui jouent un rôle dans les créations, le dessinateur et le dramaturge doivent en tirer des conséquences dans leur mise en forme finale. Terrasse et Demolder mettent au point un texte où s'alternent fidélité à

402 *Ibid.*, p.75.

403 Certaines des illustrations de cette œuvre sont reprises dans le Dino BATTAGLIA, *Battaglia Illustrateur-Illustratore*, Saint-Egrève, Mosquito, 2009, p.38-39.

404 Cf. Michel AUTRAND, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p.23-27.

Rabelais et convention d'opérette[405]. Ce mélange des genres et des styles exprime bien la parodie à laquelle les allusions et citations d'autres livrets d'opéra participent également. Ce *Pantagruel* est un mélange composite dont l'hyperstructure accommode les livres de Rabelais réorganisés et cités, au *Faust* de Gounod parodié et dont les actes sur le mariage sont tirés. Rabelais aussi reprend des œuvres contemporaines, il joue de l'intertextualité. En s'appuyant sur cet opéra très célèbre et qui est toujours joué de nos jours[406], Jarry travaille ce même principe de multiplication des références extérieures et il réactualise la parodie avec une œuvre qui est contemporaine aux spectateurs et à lui-même. La fidélité envers Rabelais se manifeste aussi de cette façon, en choisissant les bonnes références, dans le but d'être compris justement. De son côté, Dino Battaglia résume les scènes principales et en ôte la grivoiserie. Cela fait déjà un certain nombre de scènes en moins. Ensuite, la satire anticléricale trop lourde et dépassée est enlevée. Ne sont gardés que les épisodes les plus dynamiques. Les références graphiques renvoient aux œuvres précédentes de Battaglia, dont le trait et le style sont remarquables. Les images en négatif lui sont caractéristiques. Les soldats et la guerre sont des thèmes qu'il aborde souvent, que ce soit dans *L'Homme de la légion* ou *La Guerre des Seigneurs*[407]. Le gigantisme est déjà traité dans son adaptation du *Géant égoïste*[408]. La façon dont Gargantua et Pantagruel se plient dans la vignette, leur rapport aux autres humains apparaissent déjà dans le conte. Mais dans cette œuvre là, les sujets ne sont plus pris au sérieux. Et de ce fait, la case éclate et les personnages sont des caricatures. Le lecteur retrouve certes le trait du dessinateur, mais dans des contextes bien différents où l'imagination prend le pas sur l'adaptation fidèle, pour ne garder que l'esprit de l'œuvre originale, à défaut de pouvoir en préserver la substance. Les différentes intertextualités se réfèrent donc à l'acquis culturel correspondant : le célèbre et récent opéra de Gounod et les livrets d'autres pièces lyriques connues, ou bien les œuvres déjà parues du dessinateur. Cette évidence de ne pas se montrer créateur d'une œuvre unique est en cela fidèle à Rabelais et crée une complicité avec le public qui se plaît à retrouver des références connues. Montrer au lecteur ou au spectateur des choses qu'il sait, c'est aussi satisfaire et flatter une part de son ego.

Néanmoins au public adhérant à l'œuvre s'oppose une autre autorité : la censure. Qu'elle soit une institution ou émane simplement de la décision d'un groupe plus

405 Cf. Patrick BESNIER, *Op.cit*, p.814.

406 En 2008, l'opéra est interprété aux Chorégies d'Orange.

407 De même que pour le *Moby Dick*, nous pouvons retrouver certains dessins de ces œuvres dans le Dino BATTAGLIA, *Battaglia Illustrateur-Illustratore*, Saint-Egrève, Mosquito, 2009.

408 *Le Géant égoïste* est une adaptation du conte d'Oscar Wilde publié en 1888 dans le recueil *Le Prince heureux et autres contes.*

ou moins disparate, elle a toujours existé avec la liberté d'expression. Tous les sujets ne peuvent être traités sur tous les tons. Au XVI^e^ siècle, les autorités ecclésiastiques ont ce rôle de contrôler ce qui s'imprime. Auparavant, les moines copistes avaient la charge d'écrire les textes sous la dictée. Avec l'invention de l'imprimerie, l'Église catholique n'a plus tout à fait la mainmise sur ce qui se publie. La Renaissance est une période où elle se sent menacée par les divers protestantismes naissant, et par les nouvelles découvertes scientifiques qui remettent en cause la véracité des textes fondateurs glosés. Elle cherche donc à réaffirmer son autorité et réprime tout ce qu'elle juge être une menace. L'Inquisition[409] force Galilée à nier son observation scientifique de la rotation de la Terre. Ce tribunal suprême de l'Église catholique s'occupe de ces affaires dérangeantes. Mais toute institution cléricale peut à tout moment censurer une œuvre. Rabelais est ainsi condamné par la Sorbonne. L'édition finale du *Gargantua* remplace alors à plusieurs reprises les attaques contre les « théologiens » par des interventions à l'encontre des « sophistes », terme moins actuel et moins connoté religieusement que le précédent en ce XVI^e^ siècle. Mais les lecteurs ne s'y trompent pas. Les érudits doivent lire entre les lignes pour extraire la quintessence des romans. Un « sophiste » est bien une personne qui établit des raisonnements frauduleux qui apparaissent valables et plaisants mais n'ont aucune base solide. Or l'Église, dans ses prêches et ses ventes d'indulgence tend à rassurer les fidèles, elle leur expose la création du monde, justifie les phénomènes climatiques mais sa science s'effondre. Le géocentrisme laisse la place à l'héliocentrisme. Son raisonnement est donc faussé. En cela les théologiens s'apparentent bien à des sophistes. Si dans les adaptations de Rabelais étudiées la critique religieuse n'apparaît pas, ce n'est pas à cause de la censure, mais bien parce qu'au fil des siècles, l'autorité de l'Église s'est affaiblie et que de ce fait, l'attaquer sur sa puissance n'aurait pas vraiment de sens en ce XX^e^ siècle. Certes elle peut toujours être dénoncée contre certains agissements, ou son pouvoir peut toujours être ridiculisé comme dans les romans et films mettant en scène Don Camillo face à un maire communiste Peppone[410]. Mais la virulence des attaques ne remet pas fondamentalement en cause le bien-fondé de l'institution. Le sourire ravi en filigrane d'un Janotus de Bragmardo retrouvant ses cloches[411], n'est en rien blasphématoire. Le message de Rabelais est actualisé et généralisé. Même sans instruction de la Sorbonne, la bêtise et le sectarisme sont toujours présents. Ils sont montrés du doigt et ce sont eux les « nouveaux » problèmes

409 L'Inquisition était un tribunal créé par l'Église catholique romaine et répondant aux lois canoniques.

410 Cf. Giovanni GUARESCHI, *Le Petit Monde de Don Camillo*,[1948], Paris, Seuil, « Points », 1996, mis en scène par Julien DUVIVIER en 1951.

411 Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.34.

à combattre. Leur est dû le lot de troubles de chaque période. A nous, lecteurs, de savoir les identifier pour s'en détacher. Leurs caractéristiques autoritaires sont données.

Les positionnements vis-à-vis de la critique.

Le traitement de ces problèmes et des thèmes rabelaisiens en général répond aussi, volontairement ou non, à une prise de parti face à la critique. Verdun-Louis Saulnier et Mikhaïl Bakhtine[412] expliquent et décryptent la part carnavalesque des romans du XVI^{e} siècle. Le charivari général construit un monde-reflet du réel. Dino Battaglia et Alfred Jarry exploitent ce retournement des situations. Le monarque absolu Picrochole et les vaniteux rois prétendants trop sûrs d'eux se retrouvent, à la fin des histoires, en bas de l'échelle, tandis que les groupes de Gargantua et Pantagruel, sans prétention et partis de rien, réussissent à atteindre le sommet. Le sort s'est retourné contre le roi de Lerné qui devient un pauvre hère. Les soupirants ont voulu abusé de la confiance du nouveau Picrochole mais la supercherie est démasquée. Pantagruel et Gargantua, bien que princes, restent humbles et réussissent, chez Battaglia, par leur générosité, à s'entourer de disciples-conseillers, et à vaincre les obstacles grâce à la diversité de la compagnie où chacun peut user de ses qualités pour avancer. Le jeune prince vainc le roi aguerri et ambitieux ; le jeune homme noble et étranger est préféré par la princesse aux soupirants favoris du roi chez Jarry. En outre dans la pièce, la thématique carnavalesque du retournement est reprise et soutenue par le déguisement en bergers de Pantagruel et ses disciples, et par la supercherie du mouton que les rois font passer pour le bélier à la Toison d'or. Tous ces trucages et ces tricheries d'apparences créent un charivari où les membres de la Cour du pays de Satin ne savent plus à qui ils s'adressent. Allys aime-t-elle un berger ou le prince Pantagruel ? Pourquoi celui qu'aime Dame Lourpidon ne veut-il pas d'elle ? Bringuenarilles, Pétault et Quaresmeprenant rapportent-ils la Toison d'or ? A ce moment-là, le doute est permis. Qui la princesse va-t-elle épouser ? Mais tous sont démasqués et tout finit par rentrer dans l'ordre. Le principe de retournement est aussi utilisé dans la bande dessinée, ne serait-ce que par le choix des adaptations des actions. Le moine du couvent de Seuillé qui devient soldat sans pitié opère un passage d'une extrême à l'autre. Alors que ses confrères se vouent passivement à Dieu lors du saccage du couvent, frère Jean prend les choses en main. Mais la part carnavalesque de Battaglia se situe davantage dans sa mise en

412 Cf. Verdun-Louis SAULNIER, « L'Utopie en France, Morus et Rabelais », *Les Utopies de la Renaissance*, Paris, PUF, 1963 et Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

forme. En effet, le charivari consiste non seulement en une inversion des rôles, mais plus généralement en une transgression des règles établies. Or la mise en page novatrice de Battaglia où deux cases n'ont que très rarement la même taille, transgresse les habitudes classiques de la bande dessinée. L'enchevêtrement des représentations de diverses scènes concourt à un dynamisme certain de la page, et construit une nouvelle planche à l'opposé des précédentes du genre. La déconstruction – dont le terme implique le fait de défaire de façon ordonnée, au contraire de la simple destruction – est cohérente dans le fond et la forme. Pour traduire le message de Rabelais, Battaglia préfère lui donner une forme novatrice plutôt que de traduire mot à mot. Jarry démantibule les romans et l'opéra de Gounod et les réassemble à son bon loisir. Son opéra-bouffe est un jeu de variantes autour du mariage, grâce à ces deux œuvres. Là encore, il y a déconstruction des trames initiales pour les réinjecter dans une nouvelle. Le contraste entre les deux œuvres de tons opposés crée un décalage parodique proche du carnaval[413]. De plus, la langue du XVI^{e} siècle est mêlée à celle des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Jarry joue sur les mélanges et le contraste que l'assemblage de deux entités opposées provoque. Il teste ces confrontations.

Sophie Piraud[414] met en évidence les sources médiévales du Pantagruel. Mickhaïl Bakhtine fait aussi ressortir le rapport de Rabelais avec cette littérature[415]. Les romans protéiformes usent et abusent de ces sources. Leur oralité est transcrite et le public du XVI^{e} siècle comprend leur origine. Réutiliser ces styles d'écritures n'ancrerait-il pas inutilement le propos dans une époque révolue ? Les « propos des bien yvres »[416] ouvrent la pièce de théâtre mais Jarry n'utilise plus par la suite de comptine. Le langage du XVI^{e} siècle est repris, et les exclamations d'angoisse de Panurge aussi[417] mais c'est dans un objectif de comique. Les substances sont reprises, non les formes. De même Battaglia ne peut reprendre toutes ces styles littéraires, ou traditionnels. Les deux auteurs doivent être cohérents et adopter un ton et une forme uniques. L'opéra-bouffe est déjà un genre hybride en lui-même, entre théâtre et opérette, tout comme la bande dessinée associe au sens plein, textes et images. L'hybridité est intrinsèque aux genres choisis. Ces derniers figurant les actions et paroles, les différentes écritures héritées du Moyen Age ne se ressentiraient pas.

413 Le *Faust* de Gounod est un opéra tragique, alors que les romans de Rabelais portent à faire rire.

414 A ce sujet se reporter à Sophie PIRAUD, *Les sources épiques du Pantagruel de Rabelais, tradition littéraire et singularité d'une écriture*, maîtrise de lettres modernes dirigée par Madame PERIGOT, USTV, 1997-98.

415 Mikhaïl BAKHTINE, *Op.cit.*

416 Cf. François RABELAIS, *Gargantua*, [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel. ; préface de Victor Hugo, titre du chapitre V, p.57.

417 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p. 330 et 362. Ces onomatopées et exclamations proviennent du *Quart Livre.*

Le texte écrit n'est pas la base de la bande dessinée. Jarry choisit d'adopter différents tons. L'époque soulignée est plutôt celle de Rabelais. Les costumes d'un côté, le vocabulaire de l'autre situent plus volontiers les œuvres originales dans leur temps de création. Les coiffes des dames, les bonnets des hommes, tout comme leur robe ou leur culotte – sans braguette toutefois – sont propres à ceux du temps de l'humaniste[418]. Mais par-delà les apparences, le message est actuel. Pour mieux le faire passer, il est bon de la travestir aussi, afin que plaisir de lecture et didactique se confondent, et que le public se sente moins pris de haut. Les costumes, armements et autres détails font partie du décor mis en place par Battaglia. Il fusionne temps de l'écriture et temps de l'action. Le jeune lecteur, en plus de s'enrichir littérairement, se documente aussi visuellement. Rabelais et son œuvre sont associés par le dessinateur car il sait que quand l'enfant qui l'a lu, entendra parler de l'humaniste, les images de sa bande dessinée lui reviendront à l'esprit. Et pour cela il veut être au plus juste jusque dans les moindres détails. Dans le texte de Jarry procédant de plusieurs assemblages surnage le vocabulaire vieilli et imagé du XVI^{e} siècle et de Rabelais – qui est même cité dans le texte. Cela date les emprunts et les passages, mais comme d'autres allusions à des époques différentes sont faites, on ne peut réellement marquer temporellement la pièce. En cela Jarry crée une utopie dont le point de départ est pourtant Paris. Mais un Paris où règne le géant Pantagruel. Cette utopie utilise donc aussi l'uchronie[419] comme modèle temporel puisqu'il semble que l'on passe du XVI^{e} siècle grivois et joyeux du premier acte, aux XVIII^{e}-XIX^{e} siècles romantiques des IV^{e} et V^{e} actes en une traversée de bateau, en un changement de tableau.

Ces chamboulements dans le décor, ces différentes confrontations d'opposés, en bref la mise en scène de Jarry perturbe les repères du public. La nouvelle critique sur Rabelais n'est pas encore tout à fait en marche en ce tout début du XX^{e} siècle. L'humaniste est encore un homme dont les ouvrages sont scabreux et obscènes avant tout. Une réhabilitation commence à naître grâce à la réédition des romans, et à leurs illustrations signées Gustave Doré. En un certain sens Jarry y participe en continuant le cycle grâce à de nouveaux assemblages des œuvres. Cela étant, l'interprétation qu'il fait du rire ne lui donne pas toute la profondeur originelle. Le ton qu'il donne à sa pièce est léger, la satire des imbéciles est évidente. Son *Pantagruel* est plus un divertissement autour de la réécriture potentielle de Rabelais qu'une simple adaptation de ces romans. Les propos de la

418 Pour une évolution des vêtements, se reporter à Claire D'HARCOURT, *Histoire des choses, les habits*, Paris, Seuil, 2001.

419 Dans le sens étymologiques « d'absence de temps ».

pièce ne se moquent pas de nous, il n'y a pas de décryptage à effectuer quant à ce que nous voyons et entendons, mais nous rions des attitudes caricaturales des personnages. Le rire de Battaglia, dans une œuvre à la fois ludique et pédagogique est plus profond. Il tente de restituer la dénonciation originelle généralisée, sur un ton plaisant. La facilité avec laquelle Gargantua combat, l'acharnement de Picrochole font sourire. Les caricatures – comme leur nom l'indique – chargent les personnages. Les écarts entre chacun d'eux mettent en évidence leurs qualités et défauts. Ces images caractérisées divertissent le lecteur et les traits marqués de chaque protagoniste permet de rapidement l'identifier et le reconnaître. Au XX^e^ siècle, de nouvelles études du XVI^e^ siècle permettent de redécouvrir Rabelais et la richesse intellectuelle de ses œuvres. La complexité de son rire est mise en évidence. On ne peut désormais plus le lire seulement au prier degré. Le Silène nous donne pourtant la clef depuis la création des romans. Dino Battaglia – qui s'est procuré des romans en éditions du XX^e^ siècle donc annotés par des critiques récentes – assimile l'importance des différents niveaux de lecture. Ses bandes dessinées sont ainsi construites comme des contes aux aventures rocambolesques. Le conte est en effet un genre issu de l'oralité qui, comme les fables, transmet une morale plus ou moins implicite à travers les aventures narrées[420]. Or les personnages de Gargantua et Pantagruel viennent de la tradition orale et les romans de Rabelais portent en eux une morale. Battaglia décide donc de tout assembler en concentrant les événements et en leur donnant un objectif précis. La morale de son *Gargantua* est la même que celle de Rabelais, à savoir que la guerre est vaine et inutile, et qu'il vaut mieux s'instruire et écouter les bons conseils plutôt que de n'écouter que son ambition. Celle de *Pantagruel* pourrait être que chacun a sa propre part de vérité et qu'il n'existe pas une vérité unique. Chacun a son propre mode de fonctionner qui lui convient et il ne faut pas le juger par l'apparence. Ce sont des leçons de sagesse et de tolérance qui sont délivrées – ou plutôt à délivrer – sur un mode comique. Son humour est donc pédagogique en cela. Si rire est le propre de l'homme, il existe alors différentes façons et manières de le faire, du simple comique à l'humour engagé ou même jusqu'à l'humour noir. Cette attitude apparente de décontraction peut n'être qu'une façade pour mieux attaquer et dénoncer.

La justification des genres.

Chacun des auteurs étudiés choisit un genre particulier pour traiter une même

420 Sur le décryptage des contes, nous pouvons citer Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, « Pocket », 2008.

histoire. Or chacun de ces styles d'écriture transmet différemment son message. Chaque genre se justifie dans l'optique choisie. Rabelais s'exprime dans un genre narratif écrit où il pousse les genres médiévaux jusqu'à saturation. Il épuise ces genres issus de l'oralité. Le roman moderne est un composé hybride de toutes ces formes littéraires préexistantes. Il marque la volonté d'en finir avec la féodalité. Ce genre novateur, héritier de l'épopée met en valeur le héros du récit. Ce personnage placé au centre réfléchit sur sa condition en plus d'agir. Le roman est donc le genre littéraire humaniste idéal. Par son caractère novateur face aux romans de chevalerie, épopée et autres poésies courtoises du Moyen Age, il s'inscrit réellement comme le mode d'écriture narrative de la Renaissance, plaçant l'homme au centre. En tant qu'humaniste engagé dans le renouveau scientifique de l'Europe, Rabelais ne peut qu'utiliser ce médium. Au XII^{e} siècle les lettres ont déjà connu une renaissance dont la conviction est « d'accomplir les valeurs [de l'Antiquité] et de la dépasser »[421] et non de l'imiter ou de la restaurer comme au XVI^{e} siècle. Mais la modernité est un concept délicat à appréhender. Jauss le démontre bien dans son *Pour une esthétique de la réception*[422]. Chaque époque depuis l'Antiquité distingue sa période récente d'une période révolue. La distance entre ces deux moments varie en fonction des époques et des références que les contemporains érigent comme modèles. La Renaissance du XVI^{e} siècle a conscience de sa modernité tout en dévalorisant totalement son passé directement antérieur – le Moyen Age. Elle lui ôte totalement « la qualité d'époque autonome ou même simplement préliminaire »[423]. Rabelais participe bien de ce mouvement. Et pourtant parodier les genres médiévaux c'est aussi s'en servir, les mettre en valeur et leur reconnaître un potentiel d'expression. Le Moyen Age a beau être considéré comme un temps d'obscurité, le XVI^{e} siècle est pourtant une conséquence des siècles précédents. Rabelais et les autres humanistes ont « conscience d'une distance historique entre l'Antiquité et le présent immédiat »[424]. L'histoire n'est plus désormais linéaire, mais elle suit un schéma cyclique où la renaissance est périodique. Les Anciens conçoivent aussi le temps comme le cycle des différents âges d'or, d'argent, de bronze et de fer. La Renaissance est donc conçue comme un retour perpétuel de l'âge d'or. Le roman permet de marquer significativement une nouvelle étape et ainsi d'en finir avec la féodalité. Il s'en

421 Citation de Hans Robert JAUSS, *Op.cit.,* p.167. Sur les différentes renaissances européennes, nous pouvons aussi nous référer à Peter BURKE, *La Renaissance européenne*, [2000] Paris, Seuil, « Points », 2002.

422 Cf. « La « modernité » dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », Hans Robert JAUSS, *Op.cit.,* p.158-209.

423 *Ibid*, p.170.

424 *Ibid*, p.172.

démarque en travestissant toutes les formes narratives connues et en donnant de la profondeur mimétique aux personnages, proche alors des humanistes .

Si Alfred Jarry écrit une aventure de Pantagruel sous la forme dramatique, ce n'est pas non plus un hasard. Sa première pièce, *Ubu roi* a d'abord été une farce lycéenne à l'encontre d'un de ses professeurs de physique. La pièce évolue et est par la suite jouée par un théâtre de marionnettes. Jarry reçoit un certain succès malgré le scandale provoqué par la mise en scène perturbante. Le genre dramatique est celui qui lui convient. Il lui permet d'exprimer sa liberté, et de la créer sur scène. Son imagination se révèle ainsi dans les textes et dans la mise en place de ses œuvres. Le spectacle vivant lui permet donc d'intervenir sur différents plans. Le théâtre est à la mode en cette fin de XIX^{e} siècle, début du XX^{e} siècle. Les salles de spectacles se multiplient dans les villes. Tout un code de bonne conduite et de tenue adéquate en fonction de la pièce et du théâtre régit les spectateurs bourgeois[425]. Justement, Jarry cherche à briser les règles, à enlever le miroir mimétique de la scène. Il veut déstabiliser le public. Or pour l'atteindre plus directement, y-a-t-il plus frappant que le déroulement d'une scène hors du commun, hors de toute chose connue, vue ou sue, devant nos yeux ? Jarry a l'ambition de créer un nouveau théâtre épuré de toute convention. Une pièce est jouée par des acteurs, qui ne sont plus méprisés comme dans l'Antiquité. Ce sont des êtres humains au même titre que les spectateurs. Ces derniers sont encore habitués à se laisser porter par l'illusion théâtrale, ou plutôt par les illusions du *hic et nunc* où, comme le remarque le psychanalyste Octave Mannoni[426], ils sont comme des enfants, trompés par le spectacle ; l'illusion du *fort-da* intrinsèque à la majorité des représentations ; l'illusion de la vérité des personnages suscitant alors l'émotion du fait que l'on « reconnaisse » dans le microcosme de la scène le macrocosme du monde ; et enfin l'illusion du jeu de l'acteur dans sa façon dont il incarne un personnage[427]. Le théâtre est donc un lieu de fiction. On y entre en sachant que ce que l'on va voir est faux mais en acceptant et même en désirant se laisser prendre par l'histoire créée, signe de réussite du montage. Or Jarry réduit la frontière séparant fiction et réalité. Il montre bien une pièce jouée par des acteurs qui vont et viennent sur scène mais il ne cherche plus à « faire vrai » visuellement, ni même auditivement. Le spectateur se retrouve bouleversé face à un univers inconnu. Et le miroir que leur tendent les acteurs est désormais bien déformant.

425 Cf. Michel AUTRAND, *Op.cit,* p.17. Il cite Jules RENARD, *Journal,* Paris, Gallimard, « Pléiade », 1960, p.15, note 1, p.73-74.

426 Allusion faite par Marie-Claude HUBERT, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005, p.29.

427 Ces différentes illusions dramatiques sont expliquées par Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.,* p.27-30.

Ces différentes explorations de l'affranchissement entre l'écrit et le joué ne sont possibles qu'au théâtre. Avec le *Pantagruel*, Jarry a la volonté d'en finir avec le dramatique et la littérature grâce au parangon du roman moderne, Rabelais. Or le spectacle vivant qui allie textes écrits permettant aux acteurs d'apprendre leur rôle, et représentation en acte, en chair et en os, sous nos yeux directement – au contraire du cinéma – est le genre littéraire où la frontière avec le réel est la plus mince. Le spectateur en a conscience. Mais la personne qui n'est pas habituée à voir de telles représentations peut ne pas comprendre et éprouver ce que Stendhal appelle « l'illusion complète »[428]. La libération de la littérature passe par une déconstruction de l'œuvre fondatrice du roman moderne au théâtre avec un réajustement des scènes. La libération du théâtre passe par une épuration de toutes les conventions pour éprouver d'autant mieux la limite qui le sépare du réel et toucher plus directement l'inconscient du spectateur[429].

En Italie, paraît en 1908 *Il Corriere dei piccoli*, « l'un des plus anciens magazines de bandes dessinées du monde »[430]. Il s'oriente vers un public jeunesse, comme son nom l'indique. D'autres revues destinées aux enfants paraissent. La bande dessinée transalpine a beaucoup créé pour ce public-là. Dino Battaglia s'inscrit dans ce mouvement. Les romans d'aventures ont par ailleurs souvent été adaptés en bande dessinée, ou bien ce sont les grands auteurs de ces romans qui influencent les dessinateurs, tels Jules Verne, ou Burroughs et les différentes reprises de son Tarzan[431]. La bande dessinée, entre mythe et roman, comme nous l'avons vu, laisse toute sa place au jeune lecteur d'appréhender le médium, selon que ce dernier se situe plus proche du mythe ou du roman. Si cette part-là est la plus exploitée, on aboutit aux bien dénommés « romans graphiques », plus denses et destinés à un lectorat plus adulte. Dino Battaglia crée le *Gargantua* et le *Pantagruel* dans le droit-fil des adaptations de romans d'aventures, mais explicitement pour les enfants. La presse diffuse ses deux épisodes. Le dessinateur travaille beaucoup pour ce public, avec son épouse qui colorise donc les planches. Mais les créations jeunesse peuvent revêtir divers aspects, du pur divertissement au plus sérieux documentaire. La traduction de Rabelais par Battaglia s'inscrit dans une double perspective ludique et didactique. Le but est bien de faire connaître et de transmettre l'œuvre de l'humaniste. Mais justement ces romans ont en eux-mêmes une portée divertissante par leur ton et une morale à révéler.

428 Cf. Marie-Claude HUBERT, *Op.cit.*, p.27.
429 Sur ce projet de Jarry, se reporter à Charles GRIVEL, « Les représentations jarryques », *Revue des sciences humaines*, n°203, 1986, p.11-28.
430 Citation de Jean-Bruno RENARD, *Op.cit.*, p.125.
431 *Ibid.*, p.187-189.

L'artiste italien le comprend, saisit le message et travaille sur ce double plan. Tout en laissant une apparence amusante à l'œuvre, il sait que le lecteur, comme dans les contes populaires, peut y déceler – même inconsciemment – un objectif plus sérieux. Battaglia, qui a déjà travaillé sur des hagiographies, des séries historiques ou des manuels scolaires, sait donner un ton pédagogique à ses travaux[432]. Il sait capter l'attention du lecteur par des accroches et références qui lui parlent. Pour le *Gargantua & Pantagruel,* la nécessité de rendre le dynamisme original ne peut se réaliser que par un dépassement de la simple illustration : la bande dessinée. Ce médium permet en effet de libérer textes et images et de les assembler au gré des représentations. En outre, Battaglia rompt avec la page traditionnelle et libère d'autant plus le récit de toute contrainte. Un nouveau souffle est donc donné par ce choix de genre qui permet de rendre les dessins plus vivants. C'est donc dans une volonté de totale expression graphique que Battaglia opte pour la bande dessinée, d'autant qu'en 1980 – date de parution du premier volet – sa renommée lui permet d'imposer ses choix aux éditeurs. Néanmoins, si ces différents genres paraissent cohérents avec l'objectif de chacun des artistes, leur but peut ne pas être atteint.

3.3La postérité.

L'actualité de Rabelais.

Rabelais est la source commune d'Alfred Jarry et de Dino Battaglia. Nous le citons souvent avec Cervantès en tant que fondateurs du roman moderne, par opposition au roman courtois, au roman de chevalerie ou au roman antique. Pour autant, pouvons-nous parler de la « modernité » de Rabelais ? Qu'en est-il ? Jauss nous prouve que la modernité est un concept relatif dont les valeurs se posent à chaque époque où il y a prise de conscience d'une nouveauté ou d'un changement vis-à-vis de la précédente[433]. La « modernité » s'oppose à « l'antiquité », époque dépassée. En cela elle est inscrite dans le temps et peut subir à son tour une réévaluation qui la classerait en tant que période révolue. La « modernité » de Rabelais pourrait tomber en désuétude. Nous étudierons là davantage son actualité dans le sens où la connaissance de son œuvre peut agir sur chacun de nous, sa présence est toujours marquée, et le message qu'elle transmet peut encore être appliqué. La forme des romans de Rabelais est moderne car elle a entrainé la création d'un nouveau

432 Cf. les différents travaux présentés dans le Dino BATTAGLIA, *Battaglia Illustrateur-Illustratore*, Saint-Egrève, Mosquito, 2009, p.22-25 pour les manuels scolaires, et p.101-113 pour l'œuvre pédagogique *20 secoli con Cristo.*

433 Cf. Hans Robert JAUSS, *Op.cit*, p.158-209.

genre sans cesse revu et corrigé au fil des siècles mais l'œuvre et son message sont davantage « actuels » car leur présence est réelle et s'explique « en actes ». L'introduction d'un héros qui réfléchit et s'interroge marque le pas vers une nouvelle littérature diégétique. La réflexion, les questions existentielles peuvent désormais se retrouver dans les œuvres de fiction. La modernité de la forme s'explore davantage, jusqu'à parvenir au Nouveau Roman pour qui personnages et diégèse ne sont plus l'essentiel. Même le *Jacques le fataliste* de Diderot, tout en construisant une œuvre particulière aux points de vue changeants, et n'évoluant pas parfaitement linéairement, donc remettant en cause le roman, y adhère parce qu'il y a toujours fiction et autour d'un personnage. La déconstruction du roman mettant à mal le lecteur qui est alors déstabilisé, ne remet pas en cause le genre mais la façon de l'aborder, comme le fait plus tard Jarry au théâtre. Par ailleurs, l'opéra-bouffe et la bande dessinée sont des formes d'écriture récentes au moment de la parution des différentes adaptations de Rabelais. Elles ont certes besoin de s'affirmer en montrant qu'elles sont capables de traduire les œuvres romanesques les plus complexes, mais cela souligne aussi une persistance de l'esprit de Rabelais auquel chaque artiste – dramaturge ou dessinateur – pense apporter quelque-chose en plus. Et opter par la retranscription d'une œuvre, c'est aussi penser qu'elle peut encore apporter au public. Dans ce contexte, mêler un roman séculaire à un nouveau genre reconnu les met à l'honneur l'un comme l'autre. Nous réfléchissons de nouveau sur la portée que peut avoir l'œuvre d'une part, et sur l'intérêt du médium d'autre part. L'amplitude qu'ont prise les romans de Rabelais est soulignée. L'accueil du premier public est déterminant. Le retentissement du *Pantagruel* puis du *Gargantua* amorce une chaîne, sans être pour autant une condition utile et nécessaire à cela.

> « Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va continuer à travers l'histoire une « chaîne de réceptions » qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique ».[434]

De ce fait certaines « œuvres du passé »[435] se prêtent plus facilement à la réappropriation, et ces reprise et utilisation permettent une continuité artistique entre les différentes époques. L'actualisation de la matière rabelaisienne montre bien qu'elle s'inscrit dans différentes époques et que son message vaut toujours.

434 *Ibid,* p.45.
435 *Ibid,* p.46.

La morale des romans appelle à la réflexion et à une prise de recul sur les événements afin de ne pas adhérer aveuglément à une théorie sans l'avoir soi-même examinée. C'est une leçon de prudence, de tolérance et d'instruction. L'histoire du XX^{e} siècle montre à quel point il faut l'observer. La Seconde Guerre Mondiale est la conséquence de l'ambition démesurée d'un homme intolérant prenant pour prétexte « l'affront » du traité de paix de 1919. Aucun conseil, ni pacte ne peuvent lui rendre raison. Des milliers d'hommes s'enrôlent et combattent pour ses idéaux. N'y voit-on pas un descendant en chair et en os de Picrochole ? Le démesure et l'obsession de cet homme seul au milieu de ses suppôts mènent à la dévastation d'un monde. Face à lui, des forces aux qualités diverses, ayant eu l'occasion d'étudier et d'éprouver le terrain s'allient et finissent par le vaincre. Cette union disparate s'assimile aux troupes des géants pacifiques. Et dans l'histoire, différents exemples sont similaires. Deux puissances proches ne peuvent rester en accord très longtemps, en témoignent le triumvirat de Crassus, César et Pompée, le Consulat de Napoléon ou plus récemment la guerre froide. Les luttes constituent l'histoire, d'où l'universalité du message de Rabelais. Quand on cherche à savoir quel « camp » détient la vérité ou la réponse juste, l'homme éclairé nous rétorque que chacun a la sienne et que la vérité est multiple et subjective en nous. Dans ces circonstances chacun doit donc se poser les bonnes questions et ne pas agir à brûle-pourpoint. La communication est soulignée dans ces œuvres par la place donnée aux dialogues. Elle permet d'échanger et d'apprendre de l'Autre. Elle rend tolérant et grâce à elle des liens humains se créent. Elle est le fondement de toute vie sociale. L'incompréhension et le manque de communication mènent au conflit. Il faut donc apprendre à échanger avec l'Autre, cela permet de mieux le comprendre et n'aboutit pas à des guerres intestines et vaines par essence. Il faut donc, en bon humaniste que chacun peut être, adopter une attitude réfléchie, une démarche de compréhension vers tout être humain et s'informer et se cultiver davantage. Il y a des morales à tirer de chaque échec passé. Or chacun est bien souvent le reflet d'une négligence de ce précepte. Les erreurs sont bien souvent reproduites, en différents lieux, à différentes échelles et les romans de Rabelais sont là pour nous le rappeler et nous avertir. Le Silène s'applique en chaque instant. Il faut déceler les messages non divulgués, implicites et laisser parler les archétypes. La réflexion sur chaque chose prônée par Rabelais ne doit confiner à la méditation ; elle est un moyen par lequel s’apercevoir de la meilleure action à accomplir.

Le message de Rabelais doit donc être sans cesse mis en œuvre pour rester en éveil face au monde. Mais la présence des récits du XVI^{e} siècle se révèle aussi par le souvenir

d'épisodes ou de traits particuliers restés dans le langage. Dans la vie courante « pantagruélique » ou « gargantuesque » se disent notamment d'un repas ingéré en énormes quantités. Gargantua et Pantagruel restent des géants au grand appétit. Une des aventures à avoir traversé les siècles et à être devenue une expression est, bien entendu, « être un mouton de Panurge ». L'on n'en retient désormais plus que l'idée de la stupidité des ovins qui suivent aveuglément leur chef sans s'apercevoir ni même regarder le péril qu'ils encourent. « Rire est le propre de l'homme »[436] est aussi devenu un proverbe au fil du temps. De ces œuvres ne survivent dans la tradition populaire que ces traits de bonhommie, de bien-vivre et de simplicité. Mais le fond du récit, tout autant que sa simple trame sont la plupart du temps ignorés, ou quelques rares fois méconnus. Pourtant, ces textes sont fondamentaux de notre littérature. Ils sont entrevus par extraits au collège. En observant quelques manuels de la classe de cinquième[437] – niveau où les séquences, en histoire et en français, étudient le Moyen Age et le passage à la Renaissance – on s'aperçoit que quelques textes de Rabelais sont cités en exemples d'illustration dans les nouveaux programmes. Issus essentiellement du *Pantagruel,* de *Gargantua,* du *Quart Livre* ou du *Cinquième Livre* – on ne trouve que très peu d'extraits du *Tiers Livre* –, ces passages présentés mettent avant tout en évidence le dialogue ou la dérision et la liberté prise dans le texte. Un encart est consacré à l'auteur et à la Renaissance humaniste, précisant la double portée des romans qui restent bien une base essentielle de notre culture. Mais quelques lignes de cinq romans ne suffisent pas nécessairement à en comprendre l'idéal de sagesse transmis. Parler de cinq romans aux jeunes lecteurs peut sembler rébarbatif. Néanmoins ce public entre enfance et adolescence aime bien souvent s'exprimer par quelque moyen que ce soit, et participer à des activités. Le côté ludique du théâtre peut être une voie à explorer. Mais Alfred Jarry ne conçoit pas son œuvre pour de tels spectateurs. En revanche, la bande dessinée de Battaglia, créée pour ces jeunes gens d'une douzaine d'années qui bien souvent aiment ce support de lecture, peut être à étudier. L'opéra-bouffe et l'image séquentielle diversifient le genre de lecture. Ils appréhendent le roman différemment. Dans la mesure où l'on apprend

436 Cf. François RABELAIS, « Aux lecteurs », *Gargantua,* ; préface de Victor Hugo, p.29. Cette maxime, symbole de la joie de Rabelais, est issue d'ARISTOTE, *De partibus animalium*, III, 10.

437 Les extraits des romans de Rabelais étudiés proviennent des manuels scolaires suivants : Chantal BERTAGNA, Françoise CARRIER-NAYROLLES, *Français 5è*, Paris, Hachette, « Éducation », 2006 ; Jean-Jacques BESSON, Sylvie GALLET et Marie-Thérèse RAYMOND, *Texto collège 5è*, Paris, Hachette, 2001 ; Jean-Jacques BESSON, Sylvie GALLET et Marie-Thérèse RAYMOND, *Texto collège 5è*, Paris, Hachette, 2006 ; Monique BEYLIER, Dominique CONTE-JANSEN, Agnès RENARD et Dominique RENARD, *Français 5è, lectures et expression*, Paris, Belin, 1997 ; Nathalie COMBE (sous la direction de), *A suivre... 5è , Paris, Belin, 2006 ; Marlène GUILLON et Philippe LEHU (sous la direction de), Textes et compagnie 5è*, Paris, Nathan, 2006.

de plus en plus aux élèves à « lire l'image » et où l'histoire de l'art devient une épreuve du brevet des collèges, il serait intéressant que les CDI acquièrent l'ouvrage de Battaglia. Il amènerait les jeunes lecteurs à lire Rabelais autrement. Certains établissements ont déjà des adaptations des récits de Maupassant effectuées par le dessinateur. Des extraits du *Gargantua & Pantagruel* pourraient du moins figurer dans les manuels dans un but de comparaison entre le roman et la bande dessinée, afin de rajeunir l'image de l'humaniste, et même celle de Gustave Doré peut-être trop grise et trop lointaine de l'univers des jeunes lecteurs. Rabelais est donc toujours présent à différents niveaux, moralement, linguistiquement et culturellement.

La reconnaissance publique et critique.

L'accueil d'une œuvre par le public dépend de plusieurs facteurs. Cette instance réceptive est à prendre en compte dans toute histoire littéraire. La transmission culturelle passe obligatoirement par elle, quelle qu'elle soit. Comme le souligne justement Jauss :

> « […] même le critique littéraire qui juge une publication nouvelle, l'écrivain qui conçoit son œuvre à partir du modèle – positif ou négatif – d'une œuvre antérieure, l'historien de la littérature qui replace une œuvre dans le temps et la tradition dont elle est issue et qui l'interprète historiquement : tous sont aussi et d'abord des lecteurs, avant d'établir avec la littérature un rapport de réflexivité qui devient à son tour productif ».[438]

Dans la chaîne qui allie auteur, œuvre et public, chaque maillon est à considérer. C'est la réaction du public face à une œuvre qui crée sa transmission, et non la simple lecture de celle-ci. Si beaucoup lisent un roman à sa sortie mais que ce dernier ne provoque rien de particulier chez les lecteurs, le cycle n'est pas enrayé et l'ouvrage ne passe pas à la postérité. Plusieurs années ou siècles plus tard, on ne s'en souvient même plus. Et le succès temporaire n'a que peu d'importance. La réception passive dans un premier temps doit donc devenir active dans un second temps. Cependant la perpétuation de ce caractère actif n'est pas évident dans un monde « où l'horizon ne cesse de changer »[439]. Le public évolue au cours du temps et chaque être qui le constitue a une réaction potentiellement différente. « La simple lecture [peut aboutir] à la compréhension critique »[440] et « la norme esthétique

438 Citation de Hans Robert JAUSS, « Histoire de la littérature », *Op.cit.*, p.44.
439 *Ibid*, p.45.
440 *Ibidem.*

admise à son dépassement par une production nouvelle »[441]. L'assimilation d'une œuvre peut donc éveiller le désir d'en créer une nouvelle à partir de cette base. Entre l'œuvre originelle, le public et la nouvelle œuvre s'opère un « rapport d'échange et d'évolution »[442]. Le nouvel auteur apporte son art, son vécu et sa perception du premier ouvrage à sa création. Le rapport avec le public est donc complexe. Il faut qu'il y ait une entente, une cohésion entre l'auteur, l'œuvre et le public. Cela participe activement et profondément de la vie d'un ouvrage. Il faut essayer de se conformer aux lecteurs et à leurs attentes, même les plus enfouies. Les enfants italiens d'une douzaine d'années, en 1980, connaissent Battaglia et ses adaptations. Même s'ils ignorent le sujet du *Gargantua & Pantagruel,* ils s'imaginent déjà l'univers du dessinateur. Les premières lignes donnent un ton mystérieux à l'histoire par la découverte d'un manuscrit. L'ambiance de la case principale y participe. Cet homme ayant chaussé ses lunettes, penché sur un document, entouré d'instruments scientifiques ancre déjà implicitement la bande dessinée dans le XVI^{e} siècle[443]. Le mystère ne laisse la place au comique qu'à la page suivante. Il y a du sérieux en toute chose. Le public sait bien que Battaglia peut aussi bien retranscrire le fantastique que l'humour. Et la présence de l'un n'empêche pas celle de l'autre. Donc l'on s'attend à être surpris graphiquement. Tout ce qui compose la bande dessinée a déjà été abordé par son auteur, par touches, dans des travaux précédents. L'assemblage de ces divers éléments sur un sujet précis crée la nouveauté et la surprise. En achetant *Il Giornalino,* les enfants cherchent à se divertir par la lecture, à découvrir de nouveaux horizons, de nouvelles aventures qui les interpellent. Le magazine doit satisfaire une part de leur curiosité. Et Battaglia leur propose une œuvre rocambolesque qu'ils ne connaissent pas mais conçue pour les amuser et les instruire. De son côté, Alfred Jarry connaît déjà le succès avec *Ubu roi* quand il commence à écrire le *Pantagruel,* entreprise plus passionnée que régulière. Dans le même temps, il continue de créer ses autres pièces et notamment le saga de son personnage fétiche auquel il est identifié. Dans son *Almanach du père Ubu illustré* de 1899[444], il annonce la sortie prochaine de son opéra-bouffe qui en fait ne se réalise que douze ans plus tard. Les multiples rebondissements de création qui allongent la période de préparation et qui aboutissent à un empressement d'en finir avec l'œuvre de la part des collaborateurs,

441 *Ibidem.*
442 *Ibidem.*
443 Cf. Dino BATTAGLIA, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993, p.17.
444 Alfred JARRY, *L'Almanach du Père Ubu illustré* ,1899, est une œuvre numérisée sur le site de la Société des Amis d'Alfred Jarry, www.alfredjarry2007. Le *Pantagruel* est annoncé aux pages 88-90 pour l'exposition de 1900. C'est une « pièce en cinq actes et un prologue que viennent de terminer Alfred Jarry et Claude Terrasse ».

amènent des disjonctions avec l'horizon d'attente. Mais le problème essentiel vient du succès de l'*Ubu roi*. Cette pièce est la première création de Jarry. Il réussit avec elle son objectif et son pari de mettre à mal le public, et de créer une nouvelle dramaturgie. Aucun autre succès n'a auparavant fait connaître le jeune écrivain. Cette mise sur le devant de la scène d'une façon aussi détonante et fracassante crée l'identification. Jarry s'apparente à Ubu. Tout ce qui sort de la matière ubuesque lui semble moins lié. Les romans de Rabelais ont beau être la passion de Jarry, ils constituent son univers personnel. Il s'en inspire bien entendu pour tout ce qu'il compose. Mais Ubu n'est pas en *Pantagruel*. Et même si une allusion – qu'il pensait inclure dans l'opéra-bouffe[445] – du fameux personnage était faite dans la généalogie de Pantagruel ce ne serait pas suffisant. Il manquerait encore de sa présence visuelle et verbale. Jarry doit produire de l'Ubu.

Il est dur de se démarquer d'un premier succès. Le dramaturge n'a pas vraiment le temps de le faire. Il produit beaucoup, mais peu de ses œuvres passent à la postérité. La première du *Pantagruel* au Grand Théâtre de Lyon a lieu en Janvier 1911. Jarry est déjà mort depuis presque quatre ans. Seules quatorze représentations couronnent ce travail laborieux de presque une quinzaine d'années. Et la pièce n'est jamais reprise. Néanmoins l'opéra-bouffe reçoit un succès d'estime. Les habitués du lieu connaissent le compositeur Claude Terrasse. Ils viennent donc assez nombreux pour assister à la représentation et saluer l'œuvre. Mais la reconnaissance ne va pas au-delà. La pièce ne crée pas plus de curiosité et n'attire pas la foule. La chaîne permettant de passer à la postérité n'est pas enclenchée. A ce moment-là, le *Faust* a plus d'une cinquantaine d'années et bien qu'il soit encore joué, on n'en est plus à ses grandes heures. Rabelais qui est auparavant repris et adapté en musique sans que son esprit reste, est peut-être en cours de révision, mais cela ne touche pas nécessairement le grand public. Il y a un décalage trop important entre les spectateurs habituels de Jarry malmenés durant toute une pièce et adhérant au manque de correction d'Ubu, et le rendu du *Pantagruel*. Les transgressions ne se font pas aux mêmes niveaux, les personnages ont tous une apparence humaine sans revêtir de costume qui déformerait leur corps. L'œuvre appelle de plus à une érudition littéraire et lyrique. Elle fait écho à différentes œuvres précédentes. Le jeu et la cohésion entre l'auteur, l'œuvre et le public ne peut avoir lieu que si ce dernier connaît aussi les références. Sans quoi il ne peut pas participer et ne comprend pas l'intérêt et l'intertextualité du *Pantagruel,* qui peut-être sort trop tôt pour pouvoir avoir un succès équivalent à sa valeur littéraire. Seule sa

445 Sur ce point, se reporter à Patrick BESNIER, « Notes sur le *Pantagruel* », in Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.818.

présence dans la collection « Pléiade » marque de nos jours son existence. D'un autre côté, le phénomène opposé accueille la bande dessinée de Battaglia. L'œuvre, non seulement correspond aux attentes des lecteurs d'*Il Giornalino*, mais en plus les dépasse. Les adultes aussi sont séduits par l'œuvre et en comprennent la double perspective. C'est cela même qui permet d'élargir le public. Les références sont comprises par tous. Les divers niveaux de lecture se révèlent différemment à chacun. En outre, il n'est pas besoin de connaître les romans de Rabelais ni aucune autre œuvre littéraire pour pouvoir comprendre au mieux le *Gargantua & Pantagruel*, puisque cette œuvre propose justement de les transmettre sous une autre forme. On trouve Battaglia où on l'attendait et même au-delà. Le texte de départ et les images séquentielles se complètent. Cette cohérence plaît. Le dessinateur se trouve aussi dans une période propice à l'adaptation de la littérature et à la transmission de connaissances par la bande dessinée aux jeunes enfants. Le public est donc en demande de tels travaux. L'artiste s'insère bien dans ce créneau où il réussit à faire sa place. Son trait se reconnaît, sa finesse est appréciée et le fait d'avoir commencé par des projets de collaboration avec d'autres artistes sans se distinguer d'eux, de trouver son style petit à petit avec le temps, et de ne pas inventer de longue série, a pour conséquence que l'artiste n'est pas identifié à un personnage en particulier. On lui attribue plus volontiers le style de l'adaptation. Mais justement le *Gargantua & Pantagruel* y correspond parfaitement et est ajoutée – comme toujours dans ses travaux – une part personnelle dans la trame et la perception. Le succès est si important que les deux épisodes parus dans la revue sont édités en albums par les éditions Paoline, puis chez Milano Libri. Comme désormais l'ouvrage est aussi destiné à un public adulte qui veut avoir accès à plus de renseignements, les aventures conservées dans la bande dessinée mais modifiées par souci de bienséance vis-à-vis des enfants, sont réintroduites par une page narrative – dont le texte est de Laura Battaglia[446] – attenante à leur représentation graphique. Dans ce cas de figure, la réception active s'amorce.

Proportionnellement à l'accueil du public la critique se fait entendre. On trouve ainsi très peu d'articles sur le *Pantagruel* de Jarry, comme si les représentations avaient eu lieu dans un cercle fermé d'intimes. La critique participe aussi de la promotion d'une création. Une œuvre dont on ne parle pas ne se répand pas. L'opéra-bouffe est donc vite oublié, non que ce ne soit pas un travail digne de mérite mais bien plutôt parce qu'il n'a pas

446 Sur cette précision, voir en « Annexes », « Entretiens avec Laura Battaglia, à Varese (Italie), du 5 au 7 Avril 2010 », p. 145-151.

su choisir son bon *kairos*[447]. Au contraire, Dino Battaglia est accueilli par une critique très élogieuse. L'œuvre intéresse des éditeurs français mais ils ne savent comment faire pour la traduire. Quand Michel Jans des éditions Mosquito opte pour la mise en place des textes en français moderne et publie la bande dessinée dans la patrie de l'humaniste en 2001, l'accueil est retentissant. Bernard Langlois évoque « un des maîtres de la bande dessinée italienne »[448], « insufflant une nouvelle vitalité au neuvième art »[449] et parvient ainsi, grâce à un « raffinement exceptionnel »[450], à « donner une image vivante d'un Rabelais non châtré par les manuels scolaires »[451]. Thierry Groensteen, lui, parle du « bel ouvrage, [qui] prend place parmi les confrontations les plus réussies entre la bande dessinée et la littérature »[452]. L'actualité de Rabelais remise à neuf est aussi mentionnée, et on pense également faire une place dans les CDI à l'ouvrage. Ces critiques émanent aussi bien de spécialistes du livre jeunesse, que de personnes dont le domaine d'étude est la bande dessinée, le livre éducatif ou la littérature en général. Le talent de Dino Battaglia est donc reconnu en dehors de ses frontières.

Des œuvres inspiratrices ?

Le succès de la bande dessinée ou la relecture de la pièce peuvent amener ou favoriser la création de nouvelles œuvres.

En 2007, la ville natale de Jarry célèbre le centenaire de la mort du dramaturge. Elle se fixe pour objectifs « la qualité et la cohérence du projet artistique »[453], « la diversité du programme »[454] afin d'atteindre un public plus large, et « la réussite de la valorisation nationale de l'image de l'écrivain »[455]. De multiples actions sont donc menées dans la commune de Mayenne parmi lesquelles un concours d'écriture, un espace de sculptures, des colloques et expositions, des visites guidées, un jeu sur Ubu, une nuit Alfred Jarry dans le cadre de l'organisation « Lire en fête », et des illuminations et décorations florales autour

447 Le *kairos* est un concept datant de la Grèce antique. Il désigne le moment de l'occasion opportune.

448 Cf. Bernard LANGLOIS, (19/06//2009),« Politis- émission du jeudi 12 avril 2001 », http://web2.radio-france.fr/chaines/france-culture2/information/revuepresse/ .

449 *Ibidem.*

450 *Ibidem.*

451 *Ibidem.*

452 Citation de Thierry GROENSTEEN, *Vient de paraître,* publiée sur le site des éditions Mosquito, (consulté pour la première fois le 15/07/2009), *Gargantua & Pantagruel – critiques de presse,* www.editionsmosquito.com.

453 Cf. La Société des Amis d'Alfred Jarry, (site consulté pour la première fois le 12/12/2009), *Programme et bilan de l'année Jarry à Laval,* http://www.alfredjarry2007.fr/contributions/pdf/Bilan-annee-jarry.pdf.

454 *Ibidem.*

455 *Ibidem.*

de l'auteur. Ces dernières semblent être celles qui ont le plus touché les Lavallois[456]. La manifestation est promue par le biais de quotidiens et média régionaux et nationaux. De cette démarche restent une amélioration du fonds Alfred Jarry à la bibliothèque municipale, des sculptures laissées à leur place, et le site consacré à l'écrivain : www.alfredjarry2007.fr, où différentes œuvres sont en accès libre et numérisées. Par ce biais-là on peut se procurer le *Pantagruel*, sans avoir à chercher dans la collection « Pléiade ». C'est pour l'instant l'unique alternative valable. Elle permet à l'œuvre d'avoir une nouvelle visibilité par le moyen très utilisé qu'est internet. Néanmoins l'œuvre de Jarry sur laquelle un point d'orgue est placé lors de la célébration, est bien entendu la série des *Ubu.* Aucun colloque ni exposition n'est consacré au seul opéra-bouffe que l'artiste crée. Toute la difficulté demeure dans le fait de traiter d'une œuvre méconnue ou à vrai dire inconnue. Les conférences n'attirent déjà pas énormément de monde à l'échelle urbaine. Si le chercheur vient de surcroît exposer un sujet auquel personne ne s'intéresse, la réunion risque d'être intime. Cet ouvrage a besoin de renouveau pour être relancé. La bande dessinée de Dino Battaglia est éditée en albums donc sa diffusion n'est pas restreinte à un petit comité de lecteurs. Le succès du *Gargantua & Pantagruel* permet de créer des animations dérivées autour de l'objet produit, et non plus seulement de l'auteur. Les éditions françaises de l'œuvre ont mis en place une exposition que des bibliothèques, médiathèques et autres centres culturels peuvent se procurer[457]. Sis à Sainte Egrève, dans l'Isère, Mosquito participe aussi au salon « Cinq jours de BD » à Grenoble, en début mars[458]. Là, elles y proposent tous leurs ouvrages disponibles, dont évidemment ceux de Dino Battaglia. Le succès continue aussi en Italie où, là encore, différentes expositions montrent le travail du dessinateur, après accord de l'ayant-droit, à savoir son épouse, Laura Battaglia. Ces organisations peuvent être toute vouées à l'artiste, ou bien inclure des planches de ce dernier dans une thématique bien précise. C'est ainsi que les quatre-vingt-dix-sept dessins originaux du *Gargantua & Pantagruel* sont choisis pour une exposition consacrée « aux animaux des fables que nous sommes »[459], du 26 Mai au 16 juin 2007 à Venise. Un hommage est consacré au dessinateur. Le périodique humoristique vénitien *La Cagnara* écrit un article sur son œuvre. On revisite à ce moment-là le dessin, le trait et les sujets abordés par Battaglia. L'accrochage des planches nécessite aussi une mise en scène qui valorise l'œuvre dans un

456 *Ibidem.*
457 Sur ce point voir le site des éditions Mosquito, www.editionsmosquito.com.
458 *Ibidem.* Cette manifestation se déroule sur cinq-six jours à l'Alpexpo de Grenoble.
459 La manifestation vénitienne « Humour et satire » (*Umorismo e satira*) a pour thème en 2007 « Ces animaux des fables que nous sommes » (traduction personnelle, *« Quegli animali delle favole siamo noi* »).

contexte d'humour et de satire, sujets chers à Rabelais, et traduits par l'artiste. La cohérence de la manifestation est donc validée. La continuation de la vente du *Gargantua & Pantagruel* dans des endroits très ouverts au public comme les salons, et la création d'expositions autour de ce travail prolongent la reconnaissance du public, et émanent d'une certaine inspiration provoquée par la lecture de la bande dessinée. Étant donné que nous sommes dans le XXI^{e} siècle et que nous allons donc être amenés à y célébrer le quintuple centenaire de naissance ou de mort de nombreux humanistes français – dont celui du décès de Rabelais, en 2053 – il serait intéressant d'approfondir la connaissance de la Renaissance par un large public. Pour réactiver la sagesse passée, nous pouvons montrer qu'elle a sa place dans l'actualité. Ainsi une mise en perspective de Rabelais, Jarry et Battaglia toucherait aussi bien les enfants que les adultes, les passionnés de lecture que les lecteurs dilettante, les amoureux de l'image que ceux qui préfèrent les arts du spectacle. Une exposition mettant en scène les trois hommes et leurs œuvres autour des géants pourrait être envisagée pour donner un renouveau de jeunesse à Rabelais, et se dérouler – pourquoi pas – à la Devinière, maison de l'humaniste où s'organisent toute l'année des visites autour de l'auteur des cinq romans. Ce changement d'optique apporterait une originalité au sujet, sans pour autant le perdre de vue.

Dans cet objectif de prise de conscience de transmission d'une œuvre et de son idée par des techniques diverses, pourrait être étudié un corpus reliant les trois auteurs et les adaptations des aventures de Gargantua et Pantagruel. D'après le *Bulletin Officiel* du 29 avril 2010, le programme d'histoire-géographie de seconde générale continue d'aborder les « nouveaux horizons géographiques des Européens à l'époque moderne »[460], « l'élargissement du monde (XV^{e}-XVI^{e} siècle) »[461], « les hommes de la Renaissance »[462] et « l'essor d'un nouvel esprit scientifique et technique (XVI^{e}-XVIII^{e} siècle) »[463]. Une étude parallèle en lettres peut être menée avec le groupement de textes proposé non seulement pour ancrer Rabelais dans son temps, mais encore pour en faire ressortir l'actualité. La double perspective pourrait être travaillée. Les études sur une œuvre ou un aspect particulier d'une œuvre sont aussi le signe d'une inspiration. Le fruit de ce mémoire est initialement lié à un plaisir de lecture. En ce sens Dino Battaglia est au cœur de plusieurs ouvrages, tant en Italie qu'en France. Des monographies sont éditées et des essais sur son

460 Le *Bulletin officiel* est lisible sur le site du ministère de l'éducation nationale, www.education.gouv.fr, (25/08/2010).
461 *Ibidem.*
462 *Ibidem.*
463 *Ibidem.*

œuvre paraissent[464]. Toutes ses bandes dessinées sont déjà publiées dans son pays natal, mais dans la nation de Rabelais, il semble que ce soit le *Gargantua & Pantagruel* qui ait amorcé la carrière française du dessinateur. Cet ouvrage sort en effet en 2001 tandis que tous les autres de la même signature lui sont postérieurs. La renaissance d'une œuvre est donc décisive. Les éloges des critiques crédibilisent et cautionnent l'adaptation des romans du XVI^{e} siècle. Les lecteurs de tous horizons reconnaissent l'art et le talent éprouvés, et les éditions Mosquito, valorisées dans leur choix peuvent continuer sur la même voie. Les contes et légendes, les histoires fantastiques et les enquêtes de l'inspecteur Coke peuvent déjà être lus dans la langue de Molière, de même que des essais sur le dessinateur. En 2011 le florilège se poursuit avec la traduction du premier épisode hagiographique et historique, *François d'Assise.* La série continue, synonyme de la persistance d'un plaisir de lecture et d'un bon retour du public. Plus individuellement, des recherches universitaires sont menées sur Dino Battaglia, même plus de vingt ans après sa mort – fait restreint dans le domaine du neuvième art. Ces démarches viennent surtout de la part de chercheurs ou étudiants italiens qui connaissent davantage le dessinateur. Les domaines concernés touchent aussi bien à l'histoire de l'art qu'à la littérature[465]. Une création donnée peut donc être observée sous des angles aussi divers qu'il existe de récepteurs.

Dans le contexte actuel où la crise économique et les troubles sociaux obscurcissent nos pensées et notre quotidien, le public a besoin de divertissements sur un ton léger. A Paris – ville qui malgré les tournées reste le cœur de la vie théâtrale en France – peu de tragédies et de pièces aux sujets lourds se jouent. Elles n'ont pas beaucoup de succès. Les spectateurs ont besoin d'évacuer leurs soucis par des représentations éloignées de leurs tracas, qui leur changent les idées. Le ton, la façon de dire les choses, est un concept très important dans la perception. A notre époque, jouer Rabelais serait intéressant puisqu'il adopte le rire face à des situations graves. L'auteur humaniste, étudié au collège, plusieurs fois illustré et adapté, et de nouveau estimé par la critique toucherait un horizon plus large qu'en 1911. Une relecture de Jarry peut mener à un nouveau montage de l'opéra-bouffe. Les épisodes traités sont aptes à amuser le public désormais habitué par les différents médias et programmes diffusés, à une certaine impudeur. Le ballet ne choquerait pas autant qu'il y a un siècle. L'intertextualité peut n'être reconnue que par un petit nombre de spectateurs érudits, mais le divertissement, et le dynamisme que procurent les jeux de

464 En ce qui concerne le domaine français, nous pouvons le constater sur le site des éditions Mosquito,(consulté pour la première fois le 31/07/2010), *Dino Battaglia,* www.editionsmosquito.com.

465 Fait rapporté par Laura Battaglia, épouse de Dino Battaglia.

langage d'une part, et l'enchaînement des scènes d'autre part sont du goût de tous. Un metteur en scène désireux de mettre à bien ce projet peut aussi travailler sur les multiples brouillons de Jarry pour étoffer la pièce et lui ajouter de la matière. La piste des marionnettes peut aussi de nouveau être explorée. Comme le *Pantagruel* n'est pour l'instant pas passé à postérité, le champ reste libre, tout est à bâtir, à explorer pour créer une nouvelle mise en acte de Jarry où le dramaturge peut être plus ou moins montré. Le metteur en scène a les cartes en main et peut nettement faire varier un texte selon ses choix. L'auteur d'Ubu inspire les surréalistes et les futurs pataphysiciens, mais non toute sa création hétéroclite. D'autres pièces restent méconnues. *La Papesse Jeanne*[466] est publiée en 1907. Elle n'est jouée qu'en janvier 1993, par la Compagnie du Théâtre du Bas[467]. Tout reste encore possible pour ces textes oubliés qui laissent donc une grande part de liberté au directeur de la troupe, qui n'a pas une vision stéréotypée de l'œuvre. Un autre genre de création est aussi possible, à savoir l'invention d'un épisode promis par Rabelais dans le Pantagruel et jamais réalisé[468]. Le nouvel artiste a le loisir de choisir son style d'écriture mais il a un lourd héritage culturel à porter. Comme nous le savons, les aventures des géants portent en elle une complexité certaine. Néanmoins, pour qui s'attèle à cet objectif, le projet est réalisable. On peut imaginer que paraisse une bande dessinée adoptant le style de Battaglia. Même si chacun a son propre univers duquel découle un trait personnel et unique, la bonhomie des géants, la transgression de la mise en page, les techniques de dessins, peuvent être des sources et idées de créations nouvelles. De nos jours l'adaptation est un phénomène de mode dans la bande dessinée qui a conquis un large public. Or toutes n'ont pas la subtilité et la finesse de trait de Battaglia. Tommy Redolfi a mis en planches le conte d'Hoffmann, *le Violon de Crémone*[469]. Mais ses traits trop nets, ses couleurs trop franches sans contraste ne nous suggèrent pas un monde parallèle. Le fantastique ne parvient alors pas à nous atteindre. L'adaptation – comme tout type de texte – trouve ses bons et ses mauvais auteurs. Ce n'est pas une écriture à prendre à la légère sous prétexte qu'elle s'appuie sur une œuvre déjà connue et publiée, mais bien au contraire, c'est parce qu'elle est explicitement l'héritière d'un ouvrage précédent, que l'auteur se doit d'approfondir ses recherches créatives pour donner une nouvelle profondeur à son projet,

466 Cf. Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.193-325.

467 Information citée sur le site créé par l'Association des Amis d'Alfred Jarry, (consulté le 25/08/2010), *A propos de l'œuvre littéraire*, www.alfredjarry2007.

468 Cf. François RABELAIS, *Pantagruel*,[1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel., p.311.

469 Cf. Tommy REDOLFI, *Les Contes d'Hoffmann, le Violon de Crémone,* Paris, Delcourt, « Ex-libris », 2010.

chose qu'ont comprise Alfred Jarry et Dino Battaglia. Toute une liberté de perspective est encore laissée à leurs continuateurs quant à leurs créations autour des géants.

CONCLUSION

Le thème des géants Gargantua et Pantagruel est donc traduit, repris et agrémenté par différents auteurs depuis Rabelais, cet homme engagé dans sont temps par ses actes et écrits, pour un renouveau de la connaissance. Au XX^{e} siècle, deux créations se distinguent : l'opéra-bouffe d'Alfred Jarry et la bande dessinée de Dino Battaglia. Le dramaturge se donne corps et âme à son théâtre. Il vit par et pour ses pièces. Il est même assimilé à son trop fameux personnage Ubu. C'est un artiste au sens plein, il n'attache aucune importance aux choses matérielles et pratiques. Le dessinateur est, lui, méthodique et sérieux. Il élabore et choisit ses techniques de noirs et gris, tandis que son épouse donne de la couleur à ses planches. Les travaux qu'il réalise sont avant tout destinés au jeune public à qui il aime transmettre des savoirs et des connaissances. Chacun a sa propre identité et réalise donc un engagement artistique et littéraire unique en créant.

Les trois œuvres étudiées sont composées sous trois formes tout à fait différentes, mais de forts points communs se retrouvent dans le fond des histoires notamment. La même source est aux fondements de la pièce et du récit en images séquentielles : les romans de Rabelais. Cette base elle-même et ses dérivées jouent sur le mode transgressif de la composition par une ridiculisation parodique. Elles déconstruisent les genres tels que nous les connaissons pour les bâtir à neuf avec de nouveaux matériaux. Cela aboutit alors à un projet hybride au rythme soutenu et dynamique. La lecture de ces œuvres ne lasse pas. En outre théâtre et bande dessinée sont des styles d'écriture où chaque détail a son importance. Le thème de la caricature est conservé, ce qui donne aux personnages et aux histoires une portée universelle pour leurs dénonciations de la bêtise et du sectarisme en général. Le rire représenté est aussi censé s'inviter dans le public. L'esprit rabelaisien traverse ainsi les époques, au même titre que son message, encore et toujours d'actualité. Chaque ère ayant son lot de troubles, il est indispensable et nécessaire de s'éveiller et de prendre du recul face aux événements pour ne pas devenir un « mouton de Panurge » noyé dans la masse. Malgré les arrangements pris avec la trame initiale, la leçon de sagesse et la vivacité qu'elle dégage, persistent. Ces modifications du récit et de sa forme sont dus en grande partie à une adaptation au public visé. Érudits humanistes, bourgeois des milieux parisiens et enfants italiens d'une douzaine d'années ne lisent pas les mêmes ouvrages et ne sont pas attentifs aux mêmes détails. Il n'y a pas de forme d'écriture plus noble que les autres. Il faut savoir travailler et approfondir son sujet en celle que l'on prédilectionne ou

qui semble la mieux appropriée pour porter le projet. Roman, théâtre et bande dessinée sont tout à fait différents. Ils nécessitent donc chacun une élaboration puis une approche particulières. Nous ne pouvons pas directement appliquer les mêmes modèles d'analyse aux trois genres. Ils ne sont pas formés des mêmes composantes.

Nous pouvons considérer que le roman moderne est la forme humaniste de la fiction, hybride des genres de narration orale médiévaux. Mais la curiosité scientifique humaniste peut être traduite avec brio dans d'autres styles d'écriture laissant eux-mêmes passer le message original. La réussite d'une adaptation dépend de cette continuité entre les œuvres, sans pour autant qu'il y ait une extrême fidélité diégétique entre elles. Le roman initial est présent en filigrane dans l'opéra-bouffe et dans la bande dessinée qui jouent de cette intertextualité évidente, et d'autres. Jarry reprend le *Faust* de Gounod, Battaglia réadapte ses ouvrages précédents. Les critiques des XIX^{e} et XX^{e} siècles revisitent Rabelais et lui donnent une nouvelle jeunesse. On réapprend à le lire et sa richesse scientifique et littéraire est mise à jour, tandis que son message de sagesse est décrypté. La fantaisie et la grivoiserie apparentes ne sont pas l'essentiel du sujet. Le génie de l'humaniste est reconnu. Le talentueux Gustave Doré illustre les cinq romans. La revalorisation prend du temps avant d'atteindre une population conséquente qui fournisse un nouveau lectorat à ces œuvres. Jarry est passionné de Rabelais, mais son *Pantagruel* subit la popularité d'Ubu – et jeu de variantes autour des aventures du bon géant tout autant que parodie du *Faust* de Gounod – il requiert un public intéressé voire connaisseur de ces histoires. Le succès n'arrive pas, faute de cohésion avec le public. La bande dessinée de Dino Battaglia est une réussite. Pédagogique et ludique, elle correspond aux attentes des collégiens lecteurs de la revue dans laquelle elle paraît, habitués au trait et au style d'écriture du dessinateur. L'assemblage des romans de Rabelais et de la plume de Battaglia acquiert une certaine renommée et le *Gargantua & Pantagruel* se répand en Italie. Des expositions, des études, sont menées sur cette œuvre qui désormais se diffuse également en France. Sa mise en page originale rendant tout le dynamisme de l'action, et la finesse du tracé effectué parviennent à toucher tout lecteur, y compris la critique. Un tel ouvrage a sa place dans les bibliothèques. Si la pièce d'Alfred Jarry n'est pas passée à postérité, il n'est pas trop tard. Elle peut toujours être montée et représentée, d'autant plus qu'un champ où toute variété cohérente a sa place, puisque presque aucun antécédent n'entache les *a priori* du metteur en scène. Le sujet sérieux et l'intertextualité artistique et littéraire se mêlent à un ton léger et grivois, ce qui attirerait un public actuel en quête de divertissements novateurs et originaux les distrayant des soucis de la vie courante d'une part, et des spectacles et animations

habituels d'autre part. Pour ce type de médium qu'est le théâtre – plus que pour tout autre – la réception active peut s'éveiller à retardement grâce à une mise en scène s'effectuant à une époque plus favorable au sujet. La reconnaissance peut donc venir plus tard et enrayer la postérité de l'œuvre.

Enfin, le présent travail met donc sur un pied d'égalité un ouvrage des plus célèbres en France – puisque considéré comme un des fondateurs du roman moderne – avec deux autres créations méconnues – non par manque de sérieux et de cohérence – du grand public français, et ce par le biais du thème qu'elles exploitent. Divers aspects de la conception et de la réception des adaptations sont abordés pour comprendre la démarche et les objectifs poursuivis par chacun des artistes. Leurs études du projet et toute la documentation autour de celui-ci constituent des étapes laborieuses et minutieuses, soulignées par une très bonne connaissance des romans de Rabelais. Les aspects carnavalesques peuvent conserver toute leur force en ce XX^{e} siècle grâce aux approfondissements effectués. Toute cette étude contribue à atteindre et présenter un autre aspect de l'œuvre de Jarry en prenant une pièce dont la création est posthume et qui n'appartient pas au cycle ubuesque, d'une part, et à réévaluer le médium de la bande dessinée en prouvant qu'il peut traiter des œuvres aussi complexes que *Gargantua* ou *Pantagruel* sans rien ôter de leur richesse culturelle, d'autre part. Les deux nouvelles formes de média ne dénaturent pas le message initial, elles ne le détournent pas, mais bien au contraire, elles l'épurent des thématiques annexes qui n'ont plus cours pour mieux l'actualiser et le généraliser. Un genre d'écriture et de représentation n'est pas en soi impropre à traiter un sujet. C'est à l'artiste de choisir les bonnes façons d'adapter sujet et objet par une étude sérieuse de l'œuvre originelle afin d'en rendre au mieux la quintessence par son art.

BIBLIOGRAPHIE:

I-Le corpus:

1) Rabelais

FOLENGO Teofilo, *Baldus* [1520], Belles Lettres, Paris 2006.

RABELAIS François, *Œuvres complètes*, introduction par Jacques Boulanger, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1955.

RABELAIS François, *Pantagruel* [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel.

RABELAIS François, *Gargantua* [1542], Paris, Classiques de poche, 2006, publié sur le texte définitif, établi et annoté par Pierre Michel ; préface de Victor Hugo.

RABELAIS François, *Gargantua, Pantagruel, Tiers Livre, Quart Livre, Cinquième Livre* illustrés par Gustave Doré, sans mention d'éditeur, Ljubljana, Slovénie, 1994.

2) Jarry

JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1972.

JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988.

JARRY Alfred, *Ubu Roi, drame en cinq actes en pros. Restitué dans son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888*, Paris, Mercure de France, 1896.

JARRY Alfred et illustrations de BONNARD Pierre, *Almanach illustré du Père Ubu*, [1901], Bègles, Le Castor Astral, 2006.

JARRY Alfred et DEMOLDER Eugène, *Pantagruel-opéra bouffe en cinq actes et six tableaux*, Paris, Société d'éditions musicales, 1911 (musique de TERRASSE Claude).

JARRY Alfred, *Tout Ubu*, préface, commentaires et notes de Charles Grivel, Paris, Le Livre de poche, 1985.

Association des amis d'Alfred Jarry (site consulté pour la première fois le 12/12/2009), *Les Œuvres numérisées*,

http://www.alfredjarry2007.fr/oeuvresnumerisees/index.php.

3) Battaglia

BATTAGLIA Dino & RABELAIS François, *Gargantua & Pantagruel* [1980], Milan, Milano Libri, 1993.

_____, Saint-Egrève, Mosquito, 2001.

BATTAGLIA Dino, *Battaglia Illustrateur-Illustratore,* Saint-Egrève, Mosquito, 2009.

II-Œuvres critiques :

1) essais

ARNAUD Noël, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, La Table ronde, 1974.

ARRIVE Michel, *Peintures, gravures et dessins d'Alfred Jarry*, Collège de pataphysique et Le Cercle du livre français éd., 1968, illustrations et hors-texte.

_____, *Les Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972.

_____, *Lire Jarry*, Bruxelles, Complexe, 1976.

AUTRAND Michel, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARRAULT Jean-Louis, *Jarry sur la Butte, spectacle d'après les œuvres complètes d'Alfred Jarry*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1970.

BATTAGLIA Dino, *Battaglia Illustrateur-Illustratore*, Saint-Egrève, Mosquito, 2009.

BEAUMONT Keith, *Alfred Jarry, a Critical and Biographical Study*, University of Leicester, Leicester University Press, 1984.

BEHAR Henri, *Jarry, le monstre et la marionnette,* Paris, Larousse, « Thèmes et textes », 1973.

_____, *Jarry dramaturge*, Saint Genouph, Librairie A-G, Nizet, 1980.

_____, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, « écrivains », 1988.

BORDILLON Henri, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry, écrivain*, Laval, Siloé, 1986.

CARADEC François, *A la recherche d'Alfred Jarry,* Paris, Seghers, 1974.

CHASSE Charles, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?). Les Sources d'Ubu-Roi*, Paris, H. Floury éd., 1921.

_____, *Dans les coulisses de la gloire : d'Ubu-Roi au douanier Rousseau*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1947.

CHAUVEAU Paul, *Alfred Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*, Paris, Mercure de France, 1932.

COOPER Richard, *Rabelais et l'Italie*, Genève, Droz, 1991.

CUOZZO Mariadelaide, *L'Immagine narrante*, Naples, Escola Napoli, 2000.

D'HARCOURT Claire, *Histoire des choses, les habits*, Paris, Seuil, 2001

DEMERSON Guy, *L'Esthétique de Rabelais*, CDU SEDES, « Esthétique », 1999.

ERULI Brunella, *Jarry, i mostri dell'immagine*, Pise, Pacini, « Saggi critici », 1982.

GIEDION-WELCKER Carola, *Alfred Jarry, eine Monographie,* Zurich, Die Arche, 1970.

GLAUSER Alfred, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1966.

GREENE Thomas M., *Rabelais. A study in Comic Courage*, Englewoods Cliffs, Prentice Hall, 1970.

HENRY Gilles, *Généalogie ascendante d'Alfred Jarry,* Caen, chez Gilles Henry, 1967.

_____, *Jarry, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Henri BORDILLON, Paris, Paris Belfond, 1985.

JEANNERET Michel, *Des mets et des mots*, Paris, Corti, 1987.

_____, *Le Défi des signes. Rabelais et la crise d'interprétation à la Renaissance*, Orléans-Caen, Paradigme, 1994.

_____, *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, postface de Frédéric Elsig, Genève, Droz, 2004.

LASSALLE Jean-Pierre, *Ubu et quelques mots jarryques*, Toulouse, sans mention d'éditeur, 1976.

LEBOIS André, *Alfred Jarry l'irremplaçable*, Paris, Le Cercle du livre, 1950.

LEFRANC Abel, *Rabelais, Études sur Gargantua...*, Paris, Albin Michel, 1953.

_____, *Actes du Congrès de Tours et de Poitiers*, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

LEVESQUE Jacques-Henri, *Alfred Jarry*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », n°24, 1951.

LOIZE Jean, *La Grande Chasublerie d'Alfred Jarry*, Paris, Collège de pataphysique, s.d. [1952].

LOT Fernand, *Alfred Jarry, son œuvre*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, « Célébrités contemporaines », 1934.

MANACORDA Giuliano, *Storia della letteratura italiana*, Rome, Newton & Compton, « Biblioteca del Sapere », 2004.

MENAGER Daniel, *Profil d'une œuvre Pantagruel, Gargantua, Rabelais*, Paris, Hatier, 1978.

_____, *Rabelais en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989.

_____, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.

MOLLICA Vincenzo, *Dino Battaglia*, Montepulciano, Del Grifo, 1981.

MOREAU François, *Les Images dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, SEDES, 1982.

ORDINE Nuccio, *Le Mystère de l'âne*, Paris, Belles Lettres, 2005.

PERCHE Louis, *Jarry*, Paris, Éditions universitaires, « Classiques du XX^{e} siècle », n°74, 1965.

PIRAUD Sophie, *Les sources épiques du Pantagruel de Rabelais, tradition littéraire et singularité d'une écriture*, maîtrise de lettres modernes dirigée par Madame PERIGOT, USTV, 1997-98.

PLATTARD Jean, *L'Invention et la composition dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1909.

RACHILDE, *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, Paris, Grasset, « La Vie de bohème », 1928.

REY Alain, *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2004.

RIGOLOT François, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996.

SAULNIER Verdun-Louis, *Le Dessein de Rabelais*, Paris, S.E.D.E.S., 1957.

SCREECH Michael, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1992.

STILLMAN Linda Klieger *La Théâtralité dans l'œuvre d'Alfred Jarry*, York (États-

Unis), French Literature Publications Company, 1980.

WALTER Henriette et Gérard, *Dictionnaire des mots d'origine étrangère*, Paris, 1998.

2) articles de presse :

a-articles individuels :

BEHAR Henri & ERULI Brunella, « Jarry et Cie », communications du Colloque international (TNP 12-13 Mai 1985) réunies par, Société des Amis d'Alfred Jarry, 1985.

BUTOR Michel, « 6/7 ou les dés de Rabelais », *Littérature*, Mai 1971.

BORDILLON Henri, « Jarry pantagruéliste », *Cahiers du collège de pataphysique*, 1954, p. 1-47.

_____, « Jarry », *Interférences*, n°9, Janvier-Juin 1979.

_____, « Ronde autour du Théâtre de Pantins », *L'Etoile-Absinthe*, n29-30, 1986, p.3-23.

_____, « Autour de Pantagruel », *Double face*, n° 7à 10, automne 1987 à automne 1988.

CARADEC François, « Rabelais dans l'œuvre de Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, n°1-2, Juin 1979.

DAVID S.C., « Jarry, Pont-Aven et autres lieux », *L'Etoile-Absinthe*, n°9-12, 1981.

DOUVY Jean-François, « Cauchemars et fantasmes : Tempo vivace pour un quatuor italien », *Maîtres de la bande dessinée européenne*, 2000.

FOULC Thieri, « Ubu/Jarry », *Théâtre*, n°7, 1980.

FRANC-NOHAIN, « Pantagruel au café Brosse », *Comoedia*, 29 Janvier 1911.

GENDRE André, « Le vin dans *Gargantua* », *Études rabelaisiennes*, t. XXI, 1988.

GRIVEL Charles, « Les représentations jarryques », *Revue des sciences humaines*, n°203, 1986, p.11-28.

HUCHON Mireille, « Rabelais, diététicien plus que gastrolâtre », dossier « Les mots à la bouche », *Le magazine littéraire*, n°480, Novembre 2008.

LEBEGUE Raymond, « L'Ecolier limousin », *Revue des Cours et Conférences*, 1939-1940.

_____, « Où en sont nos connaissances sur Rabelais ? », *Information littéraire*.

LEFRANC Abel, « Les Traditions populaires dans l'œuvre de Rabelais », *Revue des*

Études Rabelaisiennes, 1907-1912.

MAIRE Frédéric, « Battaglia ou le plaisir de faire peur », *L'Express à Neufchâtel*, article du 23 Mars 2005.

MURPHY Patricia, « Rabelais and Jarry », *The French Review*, vol. LI, n°1, Octobre 1977.

PONS Emmanuel, « Les jargons de Panurge », *Revue littéraire comparée*, 1931.

RIGOLOT François, « Service divin, service du vin : l'équivoque dionysiaque », *Rabelais-Dionysos, Vin, Carnaval, Ivresse*, 1997.

_____, « La santé des monstres : tératologie et thérapeutique dans le *Quart Livre* de Rabelais », Études *rabelaisiennes*, tome XXXIX, 2000.

_____, « Discours utopique, discours parodique : le paradigme thélémique du Silène inversé », *Société française d'Etude du Seizième siècle*, n°2, 2006.

RIGOULOT Véronique, « Spécial Ubu Jarry », *Comédie de l'Ouest*, 1970.

SAINMONT Jean-Hugues, « Catalogue de l'Expojarrysition », *Cahiers du Collège de pataphysique*, n°10, [1953].

SAULNIER Verdun-Louis, « Rabelais devant l'Ecolier limousin », *Mercure de France*, 1948.

_____, « L'Utopie en France : Morus et Rabelais », *Les Utopies de la Renaissance*, 1963.

SCHNEIDER Louis, « *Pantagruel*, opéra héroï-comique en 5 actes et 6 tableaux », *Le Théâtre*, n°293, 1911.

VAN BELLE Anita &DELPERDANGE Patrick, « Battaglia le méconnu », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°57, Avril-Mai 1984.

b-articles ou revues collectifs :

« Alfred Jarry », *Europe*, n°623-624, Mars-Avril 1981.

« Alfred Jarry », *Revue des Sciences Humaines*, n°203, 1986.

« François Rabelais », *Virgule*, n°72, Mars 2010, pp.22-37.

« François Rabelais », *L'Encyclopédie Axis*, Paris, Hachette, 1995, pp.482-483.

« Jarry », *L'Esprit créateur*, vol. XXIV, n°4, Hiver 1984, Département de français de l'université de Louisiane, Bâton-Rouge.

« Jarry », *Le Magazine littéraire*, n°48, Janvier 1971

Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Genève, Droz, 1964.

Humanisme et Renaissance, Paris et Genève, Droz, depuis 1941 (en cours).

Les Marges, n°91, 15 Janvier 1922, Paris, Librairie de France.

Revue des Études rabelaisiennes, Paris, Champion, 1903-1912.

*Revue du XVI*e *siècle*, Paris, Champion, 1913-1933.

3) articles internet

Association des Amis d'Alfred Jarry (site consulté pour la première fois le 12/12/2009), *Les Amis d'Alfred Jarry*, www.alfredjarry2007.

Editions Mosquito (site consulté pour la première fois le 15/07/2009), *Dino Battaglia*, www.editionsmosquito.com.

_____LANGLOIS Bernard (19/06/2009), *« Rabelais en bande dessinée. Les écrivains indiens », émission POLITIS du Jeudi 12 Avril 2001 sur France Culture*, sur le site http://web2.radio-france.fr/chaines/france-culture2/information/revuepresse

NICAISE-OUDART Valérie (9/06/2009), « Dino Battaglia et Rabelais : dialogue de l'écriture et de la bande dessinée », http://etc.dal.ca/belphegor/vol5_no1/articles/05_01_nicaise_dino_fr_cont.html.

Wikipedia (site consulté pour la première fois le 29/11/2008), *Gustave Doré*, en.wikipedia.org,

_____ (site consulté pour la première fois le 29/11/2008), *Gustave Doré*, fr.wikipedia.org,

_____ (site consulté le 29/11/2008), Teofilo Folengo, it.wikipedia.org.

III-Méthode :

1) le comparatisme

a-ouvrages

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, « Pocket », 2008.

BURKE Peter, *La Renaissance européenne*, [2000] Paris, Seuil, « Points », 2002.

CAVE Terence, *Préhistoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève,

Droz, 1999.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

FEBVRE Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVI*e *siècle*, Paris, Albin Michel, 1942.

FUMAROLI Marc & alii, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

GADOFFRE Gilbert, *La Révolution culturelle dans la France des humanistes*, Genève, Droz, 1997.

GARIN Eugenio, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969.

GENETTE Gérard., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, [1982], 1992.

_____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

_____, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

_____, *L'Œuvre de l'art, II. La Relation esthétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1997.

GRAVETT Paul, *Manga. Soixante ans de bande dessinée japonaise*, Paris, Du Rocher, 2005 Traduit de l'anglais par Frédéric Brument.

GRESILLON Almuth, *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.

HELBO André, *Sémiologie de la représentation, Théâtre, Télévision, Bande dessinée*, Bruxelles, Complexe, 1975.

JAKOBSON Roman , *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « tel », 1990.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, [1790], Paris, Flammarion, 2000.

LARMAT Jean, *Le Moyen Age dans le Gargantua de Rabelais*, Paris, Belles Lettres, 1973.

LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Folio, 1988.

LESTRINGANT Franck, *Le Cannibale, grandeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994.

_____, *Le Livre des îles, atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.

MENAGER Daniel, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1968.

MORÇAY Raoul & MÜLLER Armand, *La Renaissance*, Paris, Del Duca, 1960.

SAID Suzanne, TREDE Monique et LE BOULLUEC Alain, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, PUF, 1997.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2000.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

b-articles de presse

BICHON Jean, « L'enracinement de Pantagruel dans les genres médiévaux », *Études seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Droz, Genève, 1980, p.87-89.

CARADEC François, « Éléments d'une contribution d'apparence lexicographique à l'étude de Rabelais dans l'œuvre de Jarry », *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n°15, p.43.

LESTRINGANT Franck, « La littérature du XVI^e siècle-Les paradis perdus », *Notre Histoire*, n° 203, Octobre 2002, p.16-38.

_____, « Introduction. L'histoire hors de son lieu ? », *Cahiers V-L Saulnier, L'histoire en marge de l'histoire à la Renaissance*, n°19, Septembre 2002, p. 9-10.

c-article internet

Wikipedia (consulté le 10/08/2010), *Archétype*, fr.wikipedia.org.

_____ (site consulté le 14/07/2010), *Rotative*, fr.wikipedia.org.

2)le théâtre

a-ouvrages

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Belles Lettres, 1961 (3e édition).

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1961.

BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, t.1 et 2, Paris, L'Arche, 1972.

DIDEROT Denis, *Troisième entretien sur « Le Fils naturel », Discours sur la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, Paris, Garnier, 1959.

_____, *Le Paradoxe sur le comédien*, [1830] Paris, Hermann, 1996.

HUBERT Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale, de l'Antiquité à nos jours,* Paris, Armand Colin, 1992.

_____, *Le Théâtre,* Paris, Armand Colin, « Cursus », 2005.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.

b-article de presse

JANSEN Steen, « Esquisse d'une théorie de la forme dramatique », *Langages*, n12, 1968.

c-article internet

DE FARAMOND Julie (article consulté le 19/08/2010), *Pas d'accent marseillais à la Comédie française – Fanny de Pagnol au Vieux Colombier*, http://www.fluctuat.net/.

3)la bande dessinée

a-ouvrages

ADAMI Valerio, *Dessiner. La gomme et les crayons*, Paris, Galilée, 2002.

BARIDON Laurent et GUEDRON Martial, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.

BARON-CARVAIS Annie, *Que sais-je ? La bande dessinée*, Paris, PUF, 2007.

BLANCHARD Gérard, *La bande dessinée : histoire des histoires en images, de la préhistoire à nos jours* [1969],.Paris, Hachette,1974.

BONNEFOY Yves, *Remarques sur le dessin*, Paris, Mercure de France, 1993.

CAPART Philippe & DEJASSE Erwin, *Morris, Franquin, ¨Peyo et le dessin animé*, Angoulême, L'An 2, 2005.

CIMENT Gilles, *CinémAction* (hors-série) *Cinéma et bande dessinée*, Courbevoie, Corlet/Télérama, 1990.

DORE Gustave , *Histoire de la Sainte Russie*, [1854], Paris, L'unicorne, 1991.

GAUMER Patrick et MOLITERNI Claude, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Varese Paris, Larousse 2002.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999.

_____, *Lignes de vie. Le visage dessiné*, Saint-Egrève, Mosquito, 2003.

_____, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, L'An2, 2006.

_____,*La Bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les impressions nouvelles, 2007.

GROENSTEEN Thierry & PEETERS Benoît, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, « Savoir : sur l'art », 1994.

GROUPE µ, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 1992.

HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

KUNZLE David, *The History of the comic strip, vol.1, The Early Comic Strip*, Berkeley, University of California Press, 1973.

LACASSIN Francis, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Genève, Slatkine, 1982.

LECIGNE Bruno, *Les Héritiers d'Hergé*, Bruxelles, Magic Strip, 1983.

LEGUEB Wilbur, *La Société des bulles*, Bruxelles, Éditions Vie ouvrière, 1977.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne & LEUTRAT Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck , « Études », 2001.

MORGAN Harry, *Principe des littératures dessinées*, Angoulême, L'An 2, 2003.

PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée : case, planche, récit*, Flammarion, « Champs », 2003.

PEETERS Benoît & STERCKX Pierre, *Hergé dessinateur*, Tournai, Casterman, 1988.

PONTEVIA Jean-Marie, *La Peinture, masque et miroir*, Bordeaux, William Blak et Co, 1984.

RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RENARD Jean-Bruno, *Clefs pour la bande dessinée*, Paris, Seghers, 1978.

SFAR Joann, *Harmonica*, Paris, L'Association, « Côtelette », 2002.

_____, *Le Banquet*, d'après Platon, Rosny-sous-Bois, Bréal, « La petite bibliothèque philosophique de Joann Sfar », 2002.

_____, *Ukulélé*, Paris, L'Association, « Côtelette », 2003.

_____, *Parapluie*, Paris, L'Association, « Côtelette », 2003.

_____, *Piano*, Paris, L'Association, « Côtelette », 2004.

THIEBAUT Michel (en collaboration avec Marie-Hélène Barthélémy et Annie Bourgeois), *L'Image dans tous ses états*, Poitiers, CRDP de Poitou-Charentes, 1997.

TISSERON Serge, *Le Bonheur dans l'image*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 2003.

b-articles de presse

BAUDOUX Vincent & JADINON Roland, « La couleur comme motif narratif », *9è Art*, n°9, Octobre 2003.

BERNIERE Vincent, « Les nouveaux visages de la bande dessinée », *Beaux Arts Magazine*, n°271, Janvier 2007.

_____, « Festival d'Angoulême-les nouveaux Tintin reporters », *Beaux Arts Magazine*, n°283, Janvier 2008.

BLANCHET Evariste, « Le Centre et la marge », *Critix*, n°6, été 1998.

ECO Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, n°24, 1976, p.24-40.

GROENSTEEN Thierry, « Plaisir de la bande dessinée », *9è Art*, n°2, Janvier 1997.

_____, « L'empire des séries », *9è Art*, n°4, Janvier 1999.

_____, « Du minimalisme dans la bande dessinée », *9èArt*, n°6, Janvier 2001.

LE MEN Ségolène, « De l'image au livre : Aubert et l'abécédaire en estampes », *Nouvelles de l'estampe*, n°90, Décembre 1986.

PEETERS Benoît, « L'écriture de l'autre », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°81, Juin 1988.

SPIEGELMAN Art, *Ephemera vs the Apocalypse*, conférence prononcée dans la grande salle de Cooper Union, le 10 Septembre 2004.

TEULE Jean, « Mode d'emploi », *Copy-rêves*, Glénat, 1984.

WARE Chris, « L'humour graphique fin de siècle », *Humoresques*, n°10.

c-articles internet

BLEGVAD Peter (site consulté pour la première fois le 31/07/2009), *Imagined, observed, remembered*, www.amateur.org.uk

Wikipedia (site consulté pour la première fois le 15/10/2008), *Fumetto*, it.wikipedia.org, .

d-conférence

MORVANDIAU et SQUARZONI Philippe, conférence-débat sur le sujet « Bande dessinée et engagement(s) », animée par SUCHEY Gilles, Université du Sud Toulon Var, le 23 Octobre 2009.

ANNEXES

Le *ventrem omnipotentem* du père Ubu dessiné et représenté par Alfred Jarry :

Illustration 1: Alfred Jarry sur sa bicyclette, devant le phalanstère à Corbeil en 1898

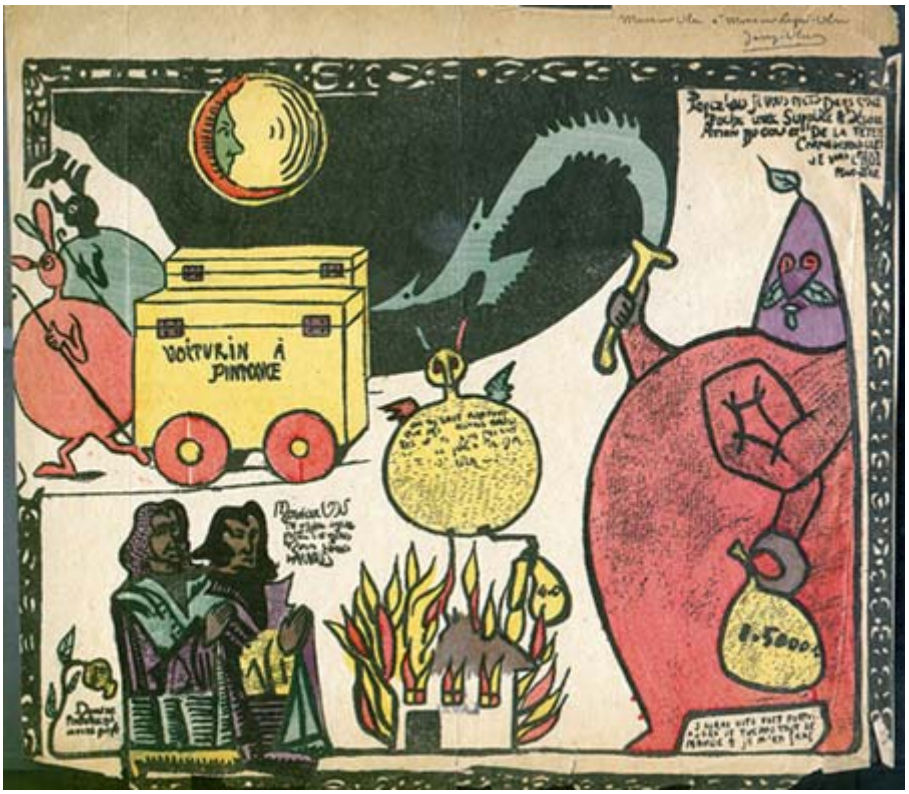

Illustration 2: Affiche pour la représentation d'Ubu Roi. Lithographie en couleurs d'Alfred Jarry, 1896.

Illustration 3: Véritable portrait de Monsieur Ubu, 1897. Dessin a peu prés semblable au véritable portrait de l'original d'Ubu roi, 1896. Réalisé par Alfred Jarry.

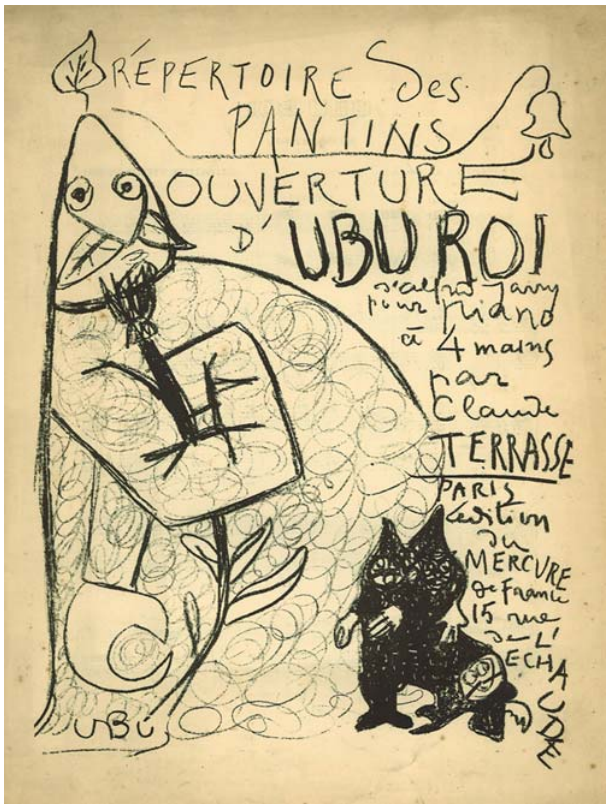

Illustration 4: Ouverture d'Ubu Roi. Répertoire des pantins. Sérigraphie d'Alfred Jarry de 1898.

Entretiens avec Laura Battaglia, à Varese (Italie), du 5 au 7 Avril 2010 :

Illustration 5: Chez Laura Battaglia, à Varese (Italie), le 7 Avril 2010. De gauche à droite : Laura Battaglia, Diana Battaglia et Pino Battaglia, le fils de Dino et Laura.

DIANA BATTAGLIA : Signora Battaglia, come lei ha conosciuto il suo marito, Dino ?

LAURA BATTAGLIA : Era nell'estate 1943. Erano gli ultimi giorni che ero a Venezia. E tutti e due eravamo con amici comuni in un caffè. L'ho incontrato quel giorno e ci siamo innamorati. Quindi non ha voluto partire in Argentina con gli altri disegnatori, perché non mi voleva lasciare in Italia.

DIANA BATTAGLIA : Madame Battaglia, comment avez-vous connu votre mari, Dino ?

LAURA BATTAGLIA : C'était pendant l'été 1943, durant les derniers jours où j'étais à Venise. Et tous les deux nous étions à un café avec des amis communs. Je l'ai rencontré ce jour-là, et nous sommes tombés amoureux l'un de l'autre. De ce fait, il n'a pas voulu partir en Argentine avec les autres dessinateurs, il ne voulait pas me laisser en Italie.

Secondo lei, ha avuto ragione di rimanere in Italia ?

Si, perché tutti i suoi amici sono partiti a causa della crisi e del dopoguerra, come Pratt per esempio. Ma poi anche in Argentina c'è stato la svalutazione. Per tornare in Italia i disegnatori hanno avuto problemi per comperare i biglietti. Pratt ha presto capito quello che succedeva e ha risparmiato tanti mesi. È stato il primo ad aver potuto tornare in Italia. È subito andato da noi e ha vissuto con noi durante tre mesi e mezzo perché non aveva più nulla. Tanto dall'Italia Dino lavorava con delle edizioni in Argentina inviando le sue tavole.

Appunto, come lavorava Dino ?

Dino era malinconico, discreto. Lavorava con serio. Aveva bisogno di tranquillità. Disegnava a casa sulla sua tavola di disegno, con me vicina.

Aveva lui strumenti preferiti per disegnare ?

Dino disegnava sempre col pennino come prima, mentre tutti gli altri avevano scelto il pennello. I pennini erano francesi : « Conté ». Preferiva i piccoli più precisi. Poi la carta era tedesca, l'inchiostro di china era inglese, e la mano italiana !

Ma allora faceva solo il bianco e nero. Eppure le tavole del *Gargantua & Pantagruel* hanno colori. C'è scritto sulla copertina del libro che lei ha colorato quest'opera. Come lei è giunta a lavorare insieme al suo marito ?

La mia famiglia era nobile e quando ero bambina avevo bei libri illustrati all'acquarello che mi piacevano tanto. Dino amava disegnare in bianco e nero ma un giorno ha avuto bisogno di un colorista per una storia più leggera e più divertente. Mi son proposta per il lavoro e mi ha imparato a dipingere coll'acquarello. Mi allenavo spesso a riprodurre certe opere e così ho saputo fare.

Come si svolgeva l'elaborazione di una tavola ? A che momento colorava lei ?

Era un lavoro lentissimo. Dino metteva più o meno tre giorni per finire una tavola mentre altri disegnavano tre tavole per giorno. Incominciava per l'istante voleva nella storia (fine, mezzo, inizio) e nella tavola. Ma iniziava spesso dall'ultima vignetta ella pagina. Quando l'aveva

D'après vous, a-t-il eu raison de rester en Italie ?

Oui, parce que tous ses amis sont partis à cause de la crise et de l'après-guerre, comme Pratt par exemple. Mais ensuite l'inflation a aussi eu lieu en Argentine. Pour retourner en Italie les dessinateurs ont eu du mal à acheter des billets. Pratt a vite compris ce qui se passait et il a économisé pendant plusieurs mois. Il a été le premier à pouvoir revenir en Italie. Il est tout de suite venu chez nous et il a vécu avec nous pendant trois mois et demi parce qu'il n'avait plus rien. De plus Dino travaillait aussi avec des éditions argentines depuis l'Italie.

Justement, comment travaillait Dino ?

Dino était mélancolique, discret. Il travaillait sérieusement. Il avait besoin de tranquillité. Il dessinait à la maison, sur sa table à dessin, proche de moi.

Avait-il des instruments favoris pour dessiner ?

Dino dessinait toujours avec la plume, comme à son habitude, alors que les autres avaient opté pour le pinceau. Les plumes étaient françaises : elles étaient de la marque « Conté ». Il préférait les tailles plus petites qui étaient plus précises. Ensuite, le papier était allemand, l'encre de chine était anglaise, et la main italienne !

Mais alors il traçait en noir et blanc. Et pourtant les planches du *Gargantua & Pantagruel* sont en couleurs. Sur la couverture est écrit que vous avez colorisé cette œuvre Comment avez-vous réussi à travailler avec votre mari ?

Ma famille était noble. Quand j'étais petite, j'avais de beaux livres illustrés à l'aquarelle qui me plaisaient beaucoup. Dino aimait dessiner en noir et blanc. Mais un jour il a eu besoin d'un coloriste pour une histoire plus légère et plus amusante. Je me suis proposée pour accomplir ce travail et il m'a appris à peindre à l'aquarelle. Je me suis souvent entraînée à reproduire certaines œuvres et de cette façon j'ai réussi à savoir faire.

Comment se déroulait l'élaboration d'une planche ? A quel moment colorisiez-vous ?

C'était un travail très lent. Dino mettait plus ou moins trois jours pour finir une planche, alors que d'autres en dessinaient trois par jour. Il commençait par où il voulait dans l'histoire (fin, milieu ou début) et sur la planche. Mais il débutait souvent par la dernière vignette de la

terminato, la copriva con un fazzoletto per non esserne influenzato e continuava le altre, una per una, facendo così per tutte le vignette. Finita la tavola, la guardava a rovescio davanti alla luce da lontano, per provarne l'equilibrio tra bianco e nero. Chiedeva anche il mio avviso. Talvolta disegnava di nuovo, ripensava una vignetta. Per esempio, per il *Gargantua* ha eliminato nel titolo un albero che tagliava la vignetta. Un'altra volta ha cambiato l'espressione di Grangola quando il bimbo Gargantua chiede « Da bere ! » dalla sua nascita : lo aveva prima disegnato ridendo ma poi ha riflesso e ha pensato che doveva essere più serio. Cercava sempre di essere più giusto. Quando gli piaceva la tavola la dipingevo io a rovescio coll'acquarello. Ho voluto fare in quel modo perché l'opera del mio marito in bianco e nero era già bellissima e così la si poteva mantenere in un certo senso. I colori si vedono solo quando mettiamo la tavola davanti alla luce. Come non sono dallo stesso lato del disegno, sembrano pallidi e il tratto all'inchiostro nero risalta quanto meglio.

page. Une fois terminée, il la couvrait d'un mouchoir pour ne pas en être influencé et il continuait, une après l'autre, en opérant de la même manière pour toutes les vignettes. Quand la planche était finie, il la regardait de loin, à l'envers, face à la lumière, pour en éprouver l'équilibre entre le noir et le blanc. Il demandait aussi mon avis. Quelquefois il redessinait ou il repensait une vignette. Par exemple, pour le *Gargantua & Pantagruel*, il a supprimé un arbre qui, dans le titre, coupait la vignette. Une autre fois, il a changé l'expression de Grandgousier au moment où, dès sa naissance, le tout jeune Gargantua demande : « A boire ! ». Il l'avait dans un premier temps dessiné joyeux mais ensuite il a réfléchi et pensé qu'il devait être plus sérieux. Il cherchait toujours à être le plus juste possible. Quand une planche lui plaisait, je la peignais à l'aquarelle, à l'envers. J'ai voulu faire de cette façon parce que l'ouvrage de mon mari en noir et blanc était déjà très beau et ainsi on pouvait le conserver, en un certain sens. Les couleurs ne se voient que lorsque la planche est mise face à la lumière. Comme elles ne sont pas du même côté que le dessin, elles semblent pâles et le trait à l'encre noire ressort d'autant mieux.

Aveva Dino bisogno di fare tante brutte copie prima di disegnarle in belle ?

No, pochissime. Aveva tutto in mente.

Est-ce que Dino avait besoin de faire beaucoup de brouillons avant de dessiner au propre ?

Non, très peu. Il avait tout dans la tête.

Ma allora, come faceva ? Come sceglieva un'opera da adattare in fumetti ?

Amavamo la letteratura e io gli facevo la lettura a voce alta. Gli piaceva il mio modo di raccontare. Quando leggevo lui ascoltava e rifletteva alle scene che poteva disegnare, e come. Se pensava che fosse interessante mi chiedeva di scrivere una sceneggiatura che poi tanto a volte correggeva perché aveva in mente un'altra idea di una scena.

Mais alors, comment faisait-il ? Comment choisissait-il d'adapter un œuvre en bande-dessinée ?

Nous aimions la littérature. Je lui faisais la lecture à voix haute. Ma façon de raconter lui plaisait. Pendant que je lisais, il écoutait et il réfléchissait aux scènes qu'il pouvait dessiner, et comment y parvenir. S'il pensait que ce pouvait être intéressant, il me demandait de lui écrire un scénario que par la suite il corrigeait de temps en temps parce qu'il se faisait une autre idée d'une scène.

Dove Dino prendeva tutte le sue idee ?

Aveva una grande memoria. Quando era bambino amava andare a guardare i pittori nei musei di Venezia. Come non aveva tanti soldi e che ci veniva spesso una guardia lo lasciava entrare senza il biglietto. Poi gli piaceva anche il cinema. Per il *Golem* si è ricordato di un film che aveva visto quando aveva dieci anni. Anche se si è aiutato di certi libri per la storia le immagini erano rimaste nella mente. Prima di

Où Dino prenait-il toutes ses idées ?

Il avait beaucoup de mémoire. Quand il était petit, il aimait aller admirer les peintres des musées de Venise. Comme il n'avait pas beaucoup d'argent mais qu'il y allait souvent, un garde le laissait entrer sans billet. Ensuite, il adorait le cinéma. Pour le *Golem*, il s'est souvenu d'un film qu'il avait vu à dix ans. Même s'il s'est servi de certains livres pour l'histoire, les images étaient restées dans son esprit. Avant

pensare ad adattare il Maupassant abbiamo fatto un viaggio in Normandia. Più tardi, anni dopo quando ha disegnato i racconti di Maupassant ha usato tutte le immagini che teneva in mente e solo queste.

Amava Dino i suoi lavori e le sue opere ?

Dino era testardo. Ha sempre fatto come gli piaceva fare. All'inizio era difficile e non avevamo tanti soldi ma poi gli editori hanno riconosciuto la sua arte. Così ha potuto scegliere i soggetti dei fumetti e le sue tecniche.

Appunto, come faceva a rendere un ambiente fantastico ?

Per tradurre i movimenti usava una lametta per grattare la carta. E poi lui cercava sempre di ottenere dei grigi. Ha provato con tamponi di tessuti diversi (lana, seta) ma la trama appariva sempre. Fine a un giorno che mi sono tagliata in cucina. Per caso il tamponino di cottone idrofilo pieno di sangue è caduto su una sua brutta copia. L'impronta era perfetta. E così sono nati i suoi grigi che gli hanno permesso di fare gli sfumati.

E come faceva a essere così preciso nei dettagli ?

Dino amava fabbricare soldatini in legno o macchinette, navi, ecc. che poi dipingevo io. Diceva che gli oggetti erano più pratici che le fotografie perché poteva mettergli nel senso che gli piaceva e che era meglio per disegnarli. Osservava anche le immagini d'Epinal per i soldati e si documentava tanto per i costumi. Leggevamo tanto. Quindi tante referenze classiche possono apparire nei fumetti.

Certo. Appunto alla pagina 53 dell'albo *Gargantua & Pantagruel*[470] Gargantua assomiglia a Don Quichotte.

Non abbiamo mai letto il *Quichotte*. Preferivamo le letterature francese, inglese o russa.

Avevate sentito parlare, Dino e lei del *Pantagruel* di Alfred Jarry ?

Si, avevamo sentito parlare di Jarry alla radio ma non era sul *Pantagruel*. Non conosco quell'opera teatrale.

Il carattere caricaturale di certi personaggi

de penser à adapter Maupassant, nous avons voyagé en Normandie. Plus tard, des années après, quand il a dessiné les récits de Maupassant, il a utilisé toutes les images qu'il avait en tête et seulement celles-là.

Dino aimait-il ses travaux et ses œuvres ?

Dino était têtu. Il a toujours fait ce qu'il lui plaisait de faire. Au début, c'était difficile, et nous n'avions pas beaucoup d'argent. Mais ensuite les éditeurs ont reconnu son art. Et alors il a pu choisir les sujets de ses bandes dessinées, et ses techniques.

Justement, comment parvenait-il à rendre une ambiance fantastique ?

Pour traduire les mouvements, il utilisait une petite lame avec laquelle il grattait le papier. Et puis il cherchait toujours à obtenir des gris différents. Il a essayé avec des tampons de tissus divers (laine, soie). Mais la trame apparaissait tout le temps, jusqu'au jour où je me suis coupée à la cuisine. Par hasard, le petit tampon d'ouate plein de sang est tombé sur un de ses brouillons. La trace était parfaite. Ainsi sont nés ses gris qui lui ont permis de faire les *sfumati*.

Et comment faisait-il pour donner des détails aussi précis ?

Dino aimait fabriquer des petits soldats en bois, ou des petites voitures, des bateaux, etc. Ensuite, je les peignais. Il disait que les objets étaient plus pratiques que les photographies, parce qu'il pouvait les mettre dans le sens qui lui convenait le mieux pour les dessiner. Il observait aussi les images d'Epinal pour les soldats, et il se documentait beaucoup autour des costumes. Nous lisions beaucoup. De ce fait, plusieurs références classiques peuvent apparaître dans ses bandes dessinées.

Bien sûr. Justement, à la page 53 de l'album *Gargantua & Pantagruel,* Gargantua ressemble à Don Quichotte.

Nous n'avons jamais lu le *Quichotte*; Nous préférions les littératures française, anglaise, ou russe.

Aviez-vous entendu parler, Dino et vous, du *Pantagruel* d'Alfred Jarry ?

Oui, nous avions entendu parler de Jarry à la radio, mais pas de son *Pantagruel*. Je ne connais pas cette pièce de théâtre.

Le caractère caricatural de certains

470 Dino BATTAGLIA & François RABELAIS, *Gargantua & Pantagruel*, Milan, Milano Libri, 1993 [1980].

fa pensare alle opere di Gustave Doré. Si era ispirato Dino delle sue illustrazioni per Rabelais ?

Certo c'è un punto comune di caricatura tra il mio marito e Doré. Ma i personaggi di Doré non hanno lo stesso dinamismo. Non se ne è ispirato direttamente. Per noi la meglio opera di Gustave Doré è la sua *Divina Commedia* che restituisce veramente l'anima dell'opera di Dante.

E allora come gli è venuta l'idea di adattare i romanzi di Rabelais ?

Dino ha scelto l'opera di Rabelais perché sapeva che aveva fatto tanto per la lingua francese.

Come vi ha lavorato ?

Prima, dal'65, abbiamo cercato in Italia di avere i libri di Rabelais in francese ma non li abbiamo trovati. Allora li abbiamo comprati in italiano. E li abbiamo letti così. Poi quando abbiamo fatto un viaggio in Francia li abbiamo comprati in francese. Abbiamo lavorato insieme come sempre. Per quanto riguarda la storia è un riassunto delle avventure senza tutte le filastrocche. Sarebbe troppo lungo. Ci volevano solo quarantotto pagine per gli editori. Alcuni brani non ci sono perché era un'opera per i bambini. Anche le parolacce non ci sono. Se non è una traduzione di Rabelais, ce ne rimane lo spirito. Dino era un po' come Rabelais : gli piaceva scherzare con ironia e colle parole. Ma quando lavorava era serissimo.

personnages fait penser aux œuvres de Gustave Doré. Dino s'était-il inspiré de ses illustrations de Rabelais ?

On trouve certainement un point commun de caricature entre Doré et mon mari. Mais les personnages de Doré n'ont pas le même dynamisme. Il ne s'en est pas inspiré directement. Pour nous la meilleure œuvre de Gustave Doré est sa *Divine Comédie*, qui restitue vraiment l'âme de l'œuvre de Dante.

Alors, comment lui est venue l'idée d'adapter les romans de Rabelais ?

Dino a choisi l'œuvre de Rabelais parce qu'il savait qu'il avait beaucoup fait pour la langue française.

Comment y a-t-il travaillé ?

Dès 1965, nous avons cherché à avoir les livres de Rabelais en français, en Italie. Mais nous ne les avons pas trouvés. Alors, nous les avons achetés en italien et nous les avons lus ainsi. Ensuite, quand nous avons voyagé en France, nous les avons achetés en français. Nous avons travaillé ensemble, comme toujours. En ce qui concerne l'histoire, c'est un résumé des aventures sans toutes les comptines. Ce serait trop long. Les éditeurs ne voulaient que quarante-huit pages. Certains passages sont ôtés parce que c'est un travail destiné aux enfants. Les gros mots non plus n'y sont pas. Si ce n'est pas une traduction de Rabelais, il en reste l'esprit. Dino était un peu comme Rabelais : il aimait plaisanter ironiquement et jouer avec les mots. Mais quand il travaillait il était très sérieux.

Che opzioni ha preferito Dino per tradurre lo spirito di Rabelais ?

Sulle isole non c'è nessuna parolaccia. C'è solo l'ironia del pappagallo perché tanto i bambini non capiscono. La pipì a Parigi è diventata un vento straordinario provocato dal fazzoletto di Gargantua. Quando poi è stato fatto l'albo ho riscritto la vera versione degli episodi su una pagina sola, vicina. Picrocole diventa veramente verde di rabbia. E la fronde dei contadini è senza spade. Dino amava divertirsi quando disegnava. Faceva anche i profili bianchi e scriveva le parole in grosso per tirar via la monotonia della lettura. Ma a causa delle quarantotto pagine non ha messo Thélème. Era un sacrificio ma tanto privilegiava le azioni che cercava sempre di esagerare.

Il *Gargantua & Pantagruel* è stato tradotto in francese nel 2001 dalle edizioni Mosquito, mentre le opere di Dino sono state pubblicate vent'anni prima. Perché hanno messo tanto tempo fare conoscere in Francia quella visione dei romanzi di Rabelais ?

Prima delle edizioni Mosquito, abbiamo proposto il fumetto ad altre case editrice francesi. Ma per gli editori era un lavoro troppo importante di traduzione in francese : cosa si deve fare ? Tradurre direttamente il testo di Battaglia ? O prendere il testo originale di Rabelais ? O comunque la traduzione in francese moderno di Rabelais ? Invece Michel Jans ha subito accettato il lavoro e ha scelto di mettere il testo in francese moderno.

Finalmente, ho l'impressione che siete sempre stati molto vicini tutti e due, lei e il suo marito.

Si, siamo sempre rimasti insieme. Anche in clinica ed all'ospedale abbiamo avuto una stanza per noi. Laggiù era sempre circondato di tanti amici.

Pour quelles options Dino a-t-il opté pour traduire l'esprit de Rabelais ?

Sur les îles, il n'y a aucun gros mot. Reste seule l'ironie du perroquet que les enfants ne comprennent sûrement pas. Le pipi à Paris est devenu un vent extraordinaire provoqué par le mouchoir de Gargantua. Quand par la suite on a fait l'album, j'ai réécrit la vraie version de ces épisodes sur une page mise à côté d'eux. Picrochole devient vert de rage. Les paysans s'affrontent sans aucune épée. Dino aimait s'amuser en dessinant. Il représentait les profils en négatif, écrivait en gros les paroles, afin d'ôter toute monotonie à la lecture. Mais du fait des quarante-huit pages imposées, il n'a pas mis Thélème. C'était un sacrifice mais cela lui a permis de privilégier les actions qu'il cherchait toujours à exagérer.

Le *Gargantua & Pantagruel* a été traduit en français en 2001 par les éditions Mosquito, alors que les œuvres de Dino ont été publiées vingt ans auparavant. Pourquoi tant de temps s'est-il écoulé pour faire connaître cette vision des romans de Rabelais en France ?

Avant Mosquito, nous avons proposé la bande-dessinée à d'autres maisons d'éditions françaises. Mais cela représentait un travail trop important de traduction en français pour les éditeurs : que doit-on faire ? Traduire directement le texte de Battaglia ? Ou prendre le texte original de Rabelais ? Ou bien encore la traduction en français moderne ? Michel Jans, lui, a accepté le travail et a choisi de prendre le texte en français moderne.

Finalement, j'ai l'impression que vous avez toujours été proches, tous les deux, votre mari et vous.

Oui, nous sommes toujours restés ensemble, jusqu'à l'hôpital et à la clinique ou nous avions une chambre pour nous deux. Là-bas, il était toujours entouré de beaucoup d'amis.

Illustration 6: Gargantua en céramique fait par Dino Battaglia et peint par son épouse Laura.

L'originalité de la colorisation des planches de Dino Battaglia :

Illustration 7: A gauche, la couverture de Dino BATTAGLIA, Gargantua & Pantagruel, Milano, Milano Libri, 1993 ; à droite : recto de la planche originale. Sur le recto, seul est effectué le dessin à l'encre de Chine et différents "outils" du dessinateur (tampons d'ouate, rasoir...).

Illustration 8 Recto de la planche originale de la couverture de la bande dessinée de Dino Battaglia.

Illustration 9: Verso de la planche originale de la couverture de la bande dessinée de Dino Battaglia : l'aquarelle seulement est visible, soigneusement peinte.

Illustration 10: Une fois mise dos à la lumière, la planche révèle les couleurs apposées sur son verso. Les aquarelles apparaissent alors plus pâles, laissant s'exprimer le trait noir du dessinateur.

La vivacité et la précision des dessins de Dino Battaglia :

Illustration 11: En haut : première ébauche de la bande de titre du projet. Un arbre crée une frontière entre les deux personnages.

En bas : Image finale. Des buissons estompent le tronc de l'arbre mis de ce fait au second plan.

Illustration 12: Alcofribas Nasier à son étude, dans une pièce emplie d'instruments propres aux recherches humanistes.

Illustration 13: L'instruction humaniste de Gargantua. Le géant est dessiné plusieurs fois sur la page. Diverses activités composent sa journée. Cet empilement des représentations participe de l'exagération chère à Rabelais et contraste avec l'éducation sophiste.

Illustrations 14 à 18 : La caricature chez Dino Battaglia. En haut à gauche : Janotus de Bragmardo a un profil d'oiseau, similaire à un manchot empereur ; en haut au milieu : Frère Jean des Entommeures se révèle en soldat acharné ; en haut à droite : le comique de la scène est rendu par le très gros plan. Gargantua reçoit un boulet de canon et panse que c'est un grain de raisin ; en bas : Picrochole aveuglé dans ambition de conquête.

Illustrations 19 à 21 : Suite des caricatures. En haut : première apparition du visage de Panurge de face, les cheveux ébouriffés sont caractéristiques du personnage jamais à cours d'imagination ; au centre : les deux compères, Pantagruel et Panurge, amis inséparables et complémentaires, sont de tailles similaires ; en bas : Epistémon perd sa tête durant le combat contre les suppôts de Loup Garou. Malgré tout, aucun sang ne sort de son cou. Le personnage ressemble plus à un jouet auquel on a ôté la tête.

Illustrations 23 et 24 : Le banquet de la fin de la guerre picrocholine et le travail des détails. L'abondance et la prospérité semblent être de retour. Les frises de danseurs reprennent un des premiers dessins du volume, où Gargamelle et Grandgousier sont heureux et festoient en un banquet.

Illustrations 25 et 26 : la venue au monde de Pantagruel. La mort de Badebec n'est pas évoquée par Battaglia. Les vaches vont en file vers la casserole. Le premier repas du géant par Doré ressemble volontiers à uns scène de Nativité où les bovins s'apparentent à des offrandes.

Illustrations 27 et 28 : Le combat des géants. Malgré la force émanant des ennemis de Pantagruel, ce dernier les vainc. Sur l'image du haut, nous voyons bien que deux idéaux s'affrontent : la sagesse humaniste et la brutalité des siècles passés. La difficulté du combat n'est en fait qu'une apparence que l'intelligence et la réflexion rompent aisément.

Crédits photographiques :

Couverture : Grandgousier, in *Gargantua & Pantagruel*, Dino Battaglia, Milan, Milano Libri éd., 1993 ; page 34: gravure de Gustave Doré pour le prologue de Pantagruel, fr.wikipedia.org, art. "Rabelais", libre de droits ; Annexes : illustrations 1 à 4 : site de l'Association des Amis d'Alfred Jarry, *Jarry en images*,(libre téléchargement), www.alfredjarry2007.fr ; illustrations 5 à 10 : photos prises par Diana Battaglia, lors du séjour à Varese (Italie), tous droits réservés ; illustrations 11 à 25 et 27 à 28 : dessins issus de l'album de Dino BATTAGLIA, Gargantua & Pantagruel [1980], Milan, Milano Libri, 1993, aux pages respectives suivantes : 6, 17, 17, 35, 33, 44, 52, 49, 49, 79, 91, 91, 71, 18, 75, 88, 89 tous droits réservés ; illustration 26 : gravure de Gustave Doré issue de RABELAIS François, Gargantua, Pantagruel, Tiers Livre, Quart Livre, Cinquième Livre illustrés par Gustave Doré, sans mention d'éditeur, Ljubljana, Slovénie, 1994, p.213.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION……6

CHAPITRE 1 : MONOGRAPHIES ……12

1.1 François Rabelais, un étonnant auteur du XVIe siècle français……..…12

Un des premiers humanistes français ……..12

Un roman protéiforme……..17

Une critique abondante…….22

1.2 Alfred Jarry, l'extravagant dramaturge du début du XXe siècle……25

Dramaturge et personnage de ses pièces……...…25

La révolution théâtrale……...…28

Un opéra-bouffe méconnu……....32

1.3 Dino Battaglia, l'ironique dessinateur italien de la fin du XXe siècle……..….38

La passion de l'art…….……38

Un travail en binôme……42

Un *fumetto* hors-cadre……..….47

CHAPITRE 2 : LE RAPPORT AU TEXTE-SOURCE…….……53

2.1 Les illustrations……...…53

Gustave Doré ou l'illustration pure ……..…53

Le rapport visuel-auditif ou la relation entre description et dialogue……...55

La restitution de l'esprit d'un roman, non par des mots, mais grâce à des représentations……..60

2.2 Le traitement des dialogues ……...……65

De l'importance de l'oralité……...65

L'adaptation des vocabulaires……...……70

Les changements d'écriture……...…74

2.3 La mise en scène……..…78

Des problèmes rabelaisiens……...……78

L'adaptation des scénographies……...……..82

Un monde entre réel et absurde……86

CHAPITRE 3 : LA RECEPTION……91
3.1 Le public visé…….91
Le développement de la culture et de la lecture……...91
Des mises en forme et des lectorats différents…….95
Objectifs et impacts divergents…….98
3.2 Les changements de perspective……..101
S'adapter au lectorat……101
Les positionnements vis-à-vis de la critique……...106
La justification des genres……..109
3.3 La postérité……...113
L'actualité de Rabelais…….....113
La reconnaissance du public……...117
Des œuvres inspiratrices ?.....121

CONCLUSION……127

BIBLIOGRAPHIE……130
I- Le corpus……130
1) Rabelais……130
2) Jarry……..…130
3) Battaglia……131
II- Œuvres critiques…….....131
1) Essais……131
2) Articles de presse…….134
a- Articles individuels…….135
b- Articles ou revues collectifs……136
3) Articles internet……136
III- Méthode……..136
1) Comparatisme……...136
a- Ouvrages…….136
b- Articles de presse……138
c- Article internet……138
2) Le théâtre……..138
a- Ouvrages……...……..138

b- Articles de presse……139
c- Article internet……....139
3) La bande dessinée…….139
a- Ouvrages……...……..139
b- Articles de presse……141
c- Article internet……....141
d- Conférence……..141

ANNEXES……142
Le *ventrem omnipotentem* du père Ubu dessiné et représenté par Alfred Jarry.143
Entretiens avec Laura Battaglia, à Varese (Italie), du 5 au 7 Avril 2010……145
L'originalité de la colorisation des planches de Dino Battaglia……...……..152
La vivacité et la précision des dessins de Dino Battaglia……..……154
Crédits photographiques…….……...161