



Article professionnel

Article

1995

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Rabelais : une poétique de la métamorphose

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Rabelais : une poétique de la métamorphose. In: Poétique, 1995, vol. 103, p. 259–267.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:21766>



Michel Jeanneret Rabelais : une poétique de la métamorphose

Gargantua et Pantagruel n'en finissent pas de naître, et le lecteur, de se perdre dans le détail de leur gestation. L'un vient au monde par l'oreille, l'autre, accompagné d'un cortège de salaisons; l'un apparaît au milieu d'un festin, quand vient le renouveau, l'autre, en pleine sécheresse, quand frappe la mort; la naissance de Gargantua diverge sur un long texte illisible — les « Fanfreluches antidotées » —, celle de Pantagruel s'attarde à une interminable généalogie... Et ainsi de suite. Tous les procédés dilatoires semblent bons pour retarder l'avènement des géants, pour prolonger et distendre les premières étapes de leur biographie. Si le père naît au onzième mois, il survient aussi au sixième chapitre de *Gargantua*; quant au fils, les préliminaires et les circonstances de sa naissance occupent une bonne dizaine de pages.

Pourquoi un démarrage si lent? Je voudrais suggérer que, à travers ces gésines et ces genèses, Rabelais médite sur l'avènement de la forme — la forme des corps, celle du monde et celle de son livre. Il s'attarde sur les naissances, parce qu'il voit en elles le moment privilégié de la formation ou de la transformation, l'instant originel où rien n'est encore fixé, où tout peut encore advenir. Les débuts des deux premiers récits sont dominés par un imaginaire de la plasticité, qui affecte le devenir des objets et celui des textes; donc une phénoménologie d'abord, une poétique ensuite, que je vais commenter tour à tour, en me limitant aux chapitres d'ouverture de *Pantagruel*.

Avant la venue de Pantagruel, avant même le défilé de ses ancêtres, le récit évoque le cosmos tel qu'alors il se déploie, ou plutôt se dérègle. A deux reprises, Rabelais décrit l'anarchie parmi les astres. C'est d'abord l'« année des grosses Mesles » (chap. 1)¹, où tous les principes du calendrier sont subvertis. « Le mois de Mars faillit en karesme et fut la myoust en May », à quoi s'ajoute la « semaine des troys Jeudis ». Tout marche à l'envers, explique le narrateur, parce que le soleil dévie de son orbite, que la lune s'égaré et que les étoiles quittent leur tracé habituel. Le calcul du temps vacille et les cercles du zodiaque s'affolent. Dans le chapitre suivant, c'est l'année de la naissance de Pantagruel qui tourne mal; il

règne alors une sécheresse extraordinaire, qui bouleverse l'équilibre naturel ; et le récit de préciser que Phaéton, conduisant le char du soleil, s'est écarté de sa trajectoire, a brûlé « une grande partie du ciel » (chap. 2) et asséché la terre.

Faut-il reconnaître dans ces perturbations des mouvements célestes et des lois astronomiques de simples accidents ou au contraire les marques exceptionnelles d'un prodige ? J'y verrais plutôt une manifestation de l'univers primitif, malléable et provisoire, tel que le représentent les mythes de la métamorphose. C'est le monde en gestation qui, à l'origine des temps, n'est pas encore assujéti à des formes définitives ni à des rythmes réguliers, le cosmos qui cherche son ordre en se dégageant progressivement du chaos. Les astres fixeront plus tard le calendrier ou scelleront même le destin des hommes. Pour le moment, ils se baladent à leur guise.

Les corps aussi, dans le monde ductile des débuts, se transforment, pour adopter des configurations insolites. Le mythe originaire de la race des géants est significatif. Les premiers hommes ont mangé trop de nêfles, et voilà leur organisme qui enfle et se déforme. A chacun sa peine : chez les uns, c'est le ventre qui grossit, chez d'autres, c'est une bosse qui pousse, ou le membre qui s'allonge, ou les couilles ou les jambes ou le nez ou les oreilles qui croissent. Pour expliquer la provenance des géants, il aurait pourtant suffi d'imaginer des corps qui grandissent, sans perdre leurs proportions. Or l'attention se concentre au contraire sur la plasticité de la morphologie humaine, capable de revêtir toutes les formes. La rentabilité étiologique de ces difformités est nulle, mais leur valeur symbolique est considérable : elles évoquent elles aussi un monde flexible, où le canon anatomique n'est pas encore établi. Il existe une loi commune, l'enflure, et une multiplicité de variables, les excroissances, comme pour suggérer l'inépuisable puissance métamorphique de l'être humain.

Pantagruel finit cependant par venir au monde. Avant sa naissance, les corps des ancêtres bourgeoñaient librement ; voici maintenant que le sien occupe la scène, mais pour changer, lui aussi, à vue d'œil et perpétuer la flexibilité des enflés : « C'estoit chose difficile à croyre comment il creut en corps et en force en peu de temps » (chap. 4). Il est encore au berceau, mais déjà sa taille et son comportement sont ceux d'un adulte ; la croissance de l'enfant obéit à une extraordinaire accélération, elle bouscule les étapes du développement.

Ces anatomies sont comme autant de matières plastiques, saisies dans le passage progressif qui les conduit de l'informe ou du difforme à la forme. A deux reprises, Pantagruel enfant est associé à un ours. A sa naissance : « voicy sorty Pantagruel, tout velu comme un ours » (chap. 2) ; et, un peu plus tard : « un grand ours [...] eschappa, et luy venoit lescher le visaige » (chap. 4). Il ne suffit pas de souligner la familiarité du petit d'homme, pas encore très humain, avec l'animal. Rabelais fait une référence précise et significative au *topos* de l'ours mal léché. Seul de son espèce, raconte la fable, l'ourson vient au monde imparfait, comme une masse amorphe, et c'est sa mère, en le léchant, qui peu à peu lui imprime une silhouette

définitive. Cet emblème est le symbole par excellence de la forme en gestation, de la création comme un labour de longue haleine.

A peine échappé du berceau, Pantagruel, qui a grandi à toute vitesse, réapparaît comme un jeune homme. Le récit de son adolescence (chap. 5 et 7) offre un curieux mélange de réalisme (le tour des universités, les coutumes locales, les pratiques du milieu savant) et de fantastique gigantal : Pantagruel soulève « un grand rochier » (chap. 5), déplace « une grosse et enorme cloche » (chap. 7), franchit de grandes distances en quelques enjambées (chap. 5). L'histoire s'est déplacée des origines aux temps modernes, mais Rabelais conserve aux êtres et aux choses leur allure métamorphique. Dans le paysage familier de la France contemporaine, il injecte des vestiges du monde primitif, des souvenirs de l'époque où les contours et les tracés se modifiaient librement : le relief terrestre se transforme à volonté, les corps, à géométrie variable, changent d'échelle, la flexibilité du passé mythique s'infiltré dans le présent et en déstabilise l'apparente fermeté.

On se souvient que Pantagruel avait été, à sa naissance, institué « dominateur des alterez » (chap. 2) et que dans son nom même repose l'idée d'altération, puisque « *Gruel* en langue Hagarene vault autant comme alteré, voulant inferer que à l'heure de sa nativité le monde estoit tout alteré » (chap. 2). Le vocable est répété avec une telle insistance, dans ce début du *Pantagruel*², qu'il éveille l'attention sur la diversité de ses acceptions. Gérard Defaux note qu'*altéré* « signifie à la fois *assoiffé* et *transformé, changé, métamorphosé*. Il y a en Pantagruel un pouvoir d'altération, de changement³ ». Pantagruel ne serait pas seulement le patron des buveurs, mais la figure tutélaire d'une population changée, changeante, changeable.

Les significations du mot, dans l'usage du XVI^e siècle, renforcent l'hypothèse. Huguet explique « altérer » par « modifier », « s'altérer » par « se transformer », « se changer », et Cotgrave traduit le participe « altéré » par « *altered, changed, varied, different from what it was; also dried...*⁴ ». Rabelais lui-même semble prêter aux termes de cette famille trois sens possibles, tantôt distincts, tantôt superposés : le dessèchement, le trouble psychologique, le changement. Lorsqu'il inscrit l'altération comme un leitmotiv dans le début du *Pantagruel*, il exploite bien sûr la valeur symbolique de la soif comme expression du manque et du désir, mais il renforce aussi la représentation du monde et des hommes comme autant de mobiles.

Une autre stratégie, dans ces pages inaugurales, permet à Rabelais de revendiquer sa position transformiste. Il inscrit des références à plusieurs théories qui, à propos de l'univers, de l'homme ou de la société, postulent au contraire la stabilité, la continuité d'un ordre fixe ; la force du contraste fait ainsi ressortir la différence.

Le récit biblique de la Création, invoqué et parodié dès le tout début de *Pan-*

Pantagruel, est le premier des modèles dont Rabelais s'émancipe. Le début de la Genèse enseigne que Dieu établit les astres dans le ciel pour distinguer le jour de la nuit et pour fixer les divisions du calendrier. Il est encore écrit que le Créateur façonna l'homme à son image, d'où il découle qu'il lui imprima, d'emblée, sa forme parfaite. Ce que Dieu a fait, il l'a bien fait, il l'a fait une fois pour toutes, de sorte que la variation et le changement, désormais, seront limités. Or la divergence de Rabelais saute aux yeux. Il ne se contente pas de récrire à sa manière la fable de la faute et du châtement, mais, on l'a vu, il installe l'anarchie parmi les astres et il laisse le corps humain se dilater, se transformer librement. On peut, en simplifiant, opposer deux conceptions de la Création : la tradition biblique, s'appuyant sur le premier chapitre de la Genèse, penche vers une théorie fixiste, toutes choses ayant atteint d'emblée leur stade définitif, alors que d'autres cosmogonies, plutôt païennes, adoptent le principe d'une création continue, capable d'infinis renouvellements. Tout indique que la sympathie de Rabelais incline dans ce sens-là et que, faussant si ouvertement compagnie à la Genèse, il se rattache à une pensée de type transformiste.

Il est vrai que l'idéal de la continuité de l'espèce, de la conservation des qualités premières, conforme à la leçon de la Bible, surgit plus loin dans le récit, au début de la lettre de Gargantua à Pantagruel (chap. 8). Longuement, le vieux roi explique que l'hérédité garantit la perpétuation du même et, de père en fils, la transmission de qualités immuables. « Le souverain plasmateur Dieu tout puissant », désigné ensuite comme le « conservateur », a accordé à l'homme de « perpétuer son nom et sa semence ». Le temps passe, mais rien ne change : malgré les « transmutations continues » qui affectent le monde de la chute, il « demeure es enfans ce que estoit deperdu es parens, et es nepveux ce que deperissoit es enfans ; et ainsi successivement jusques à l'heure du jugement final ». Autant l'évolution, au début du roman, était aberrante, autant elle est ici régulière. Comment expliquer cette différence ?

La lettre de Gargantua est écrite d'Utopie, le pays dont il est roi. Cette référence à l'État idéal de Thomas More n'est d'ailleurs pas isolée. Toute une onomastique, dans le *Pantagruel*, désigne l'*Utopia* comme l'un des partenaires intertextuels du roman, invitant à la comparaison. Or l'Utopie, selon la description qu'en fait le narrateur de More⁵, est un *état* aux deux sens du mot : c'est un mode de gouvernement et c'est aussi une situation acquise, une stase. La même formule revient dans le titre des livres I et II : « [...] *De optimo reipublicae statu* [...] ». Le pays a connu autrefois une phase dynamique, mais il a atteint maintenant son point de perfection ; le système est accompli, il ne bouge plus, et c'est l'aboutissement permanent et définitif de ce procès qui occupe l'essentiel de l'ouvrage. « Je viens de vous décrire [...] la forme de cette République⁶ », conclut Raphaël Hythlodée. Cette forme est si parfaite que non seulement il ne faut rien y changer, mais qu'elle pourra servir de modèle immuable à toutes les nations. Si Gargantua, écrivant d'Utopie, adopte cet exemple de stabilité, le narrateur de

Pantagruel, lui, raconte une histoire chargée d'événements et de vicissitudes : la formation du prince, la guerre, l'annexion... Le roman injecte un devenir, une dynamique, dans la structure figée du traité politique.

La première mention de l'*Utopie* de More, dans le *Pantagruel*, apparaît au début du chapitre 2, symétriquement à la première référence à la Genèse, au début du chapitre 1, comme si Rabelais, par ces deux allusions en position stratégique, voulait marquer ostensiblement la distance qu'il prend par rapport à deux pensées de la stabilité, dans l'ordre théologique et dans l'ordre politique⁷. Il suggère du même coup que la place de son récit se situe dans le non-dit des modèles, dans le stade, qu'ils occultent, de la recherche et du désordre, dans les aléas de la formation plutôt que dans la contemplation de la forme, non pas dans l'idée, mais dans l'histoire et dans l'empirique. A l'opposé de More, il montrera comment un État se développe à travers la durée et les conflits ; à la différence de la Genèse, il montrera comment la Création se poursuit en tâtonnant, comment elle invente des formes nouvelles et, pour être digne de Dieu, doit rester active et libre.

Il n'est peut-être pas indifférent que le premier auteur classique à être nommé dans le *Pantagruel* soit Ovide, et même, par plaisanterie, qu'il soit dédoublé en deux personnages distincts : « Nason, et Ovide » (chap. 1) — un Nason qui d'ailleurs ressemble étonnamment à Alcofribas Nasier, alias Rabelais. Or les *Métamorphoses* sont la Bible du transformisme, le canon par excellence de la création continue ; elles évoquent un monde en chantier, des corps capables de toutes les transformations ; la répartition entre les espèces y est encore provisoire, la vie s'y manifeste en avatars multiples et insolites. S'il fallait assigner un modèle latent aux chapitres d'ouverture du *Pantagruel*, ce ne serait ni la Genèse ni l'*Utopie*, qui servent plutôt de repoussoirs, mais les *Métamorphoses*. Comme beaucoup d'humanistes, Rabelais, du moins ici, participe d'une sensibilité ovidienne ; il rêve le monde comme *natura naturans*, chantier ouvert.

Il s'agit donc de donner congé, simultanément, et aux représentations d'un monde si bien organisé qu'il est paralysé et aux autorités littéraires qui les accréditent. Il s'élève dans ces pages une formidable revendication de liberté, un mouvement d'irrespect pour les systèmes trop bien huilés, pour les discours trop sûrs d'eux. Cette impatience des liens est magnifiquement illustrée, dans la même séquence, par le bébé Pantagruel, qui, l'une après l'autre, se débarrasse de toutes les chaînes. Plus on veut l'immobiliser, plus il déploie d'énergie, jusqu'au moment où enfin il « mist son dict berceau en plus de cinq cens mille pieces d'un coup de poing qu'il frappa au milieu par despit, avec protestation de jamais n'y retourner » (chap. 4). Tout conspirait à le tenir couché, coincé, subordonné, mais voilà que, dit superbement le narrateur, « avecques grande puissance se leva ». Or Rabelais, lui aussi, à ce stade de sa carrière littéraire, est un petit débutant et, lui aussi, il se lève. Il se lève pour frapper fort et, comme l'enfant Pantagruel, défier l'autorité du père.

Ce geste d'émancipation correspond à un manifeste littéraire et l'on pourrait soutenir que tout ce qui a été dit jusqu'ici — les variations sur la métamorphose, la liberté à l'égard des paradigmes — thématise une poétique. La transformation, le transformisme sont aussi un mode d'écriture ; le premier chapitre de *Pantagruel* en propose à la fois la théorie et la démonstration pratique.

Une évidence saute aux yeux : Rabelais s'approprie la Genèse pour l'accommoder à sa guise. Le détournement burlesque s'en prend à la lettre et à l'esprit de l'original : le meurtre d'Abel, au lieu d'amener la malédiction, suscite la fécondité ; le fruit défendu n'est pas vraiment défendu mais entraîne le surgissement de la vie ; et ainsi de suite. Le paradigme biblique n'est pas moins flexible et modifiable que la ronde des astres et le corps des enflés. On peut manipuler le modèle et, par changement de registres, par inversion des valeurs, recommencer le commencement, régénérer la Genèse.

Il suffit d'extrapoler cet exemple pour voir s'esquisser une théorie de l'*imitatio* comme activité de déformation et de transformation. Du Bellay, on le sait, condamnera la traduction, rejettera toute espèce d'asservissement aux classiques et plaidera pour une transmutation radicale ; pour imiter valablement les maîtres, dit-il, il faut les assimiler, les digérer, les faire siens, donc les intérioriser afin de les renouveler⁸. Les grands auteurs sont incontournables, mais le meilleur hommage qu'on puisse leur rendre est de les actualiser, de les adapter à des circonstances qui ont changé. Cette approche moderne de la question des Anciens, Rabelais, à l'évidence, s'y rallie. Recycler les modèles, les déclasser, les redistribuer ou même tenter de les surpasser, c'est leur donner la chance d'une nouvelle vie. Montaigne aussi dira que la lecture irrévérencieuse est la seule qui soit digne des deux partenaires.

Réciproquement, cette version dynamique de l'imitation implique que l'œuvre ancienne ne réalise vraiment sa vocation que dans la mesure où elle renaît sous des formes nouvelles et se reproduit en reflets plus ou moins fidèles, plus ou moins déformants. L'*Odyssée* s'accomplit pleinement lorsqu'elle génère l'*Énéide* ou l'*Ulysse* de Joyce, elle a besoin d'interprètes qui la bousculent, la modernisent ou la travestissent. De la même manière, semble indiquer Rabelais, la Genèse est un texte en devenir, d'autant plus admirable qu'il est encore productif. Mieux que cela, la Genèse ainsi réécrite fait ce qu'elle dit : elle donne naissance, elle ne parle pas seulement de la Création, elle l'effectue. Il y a cependant une différence : si la Création qu'elle raconte est un acte unique et définitif, l'impulsion qu'elle donne à ses imitateurs relève de la création continue, rejoignant ainsi l'idéal transformiste de Rabelais.

Le travail de conversion ne porte pas seulement sur la Genèse. Pour s'en tenir au chapitre 1, Rabelais cite lui-même la tradition historiographique et, sans le dire, parodie le début de l'Évangile de Matthieu ; des vestiges de littérature savante, des souvenirs de l'épopée et de différentes mythologies, tout cela — et

plus que cela — voisine dans ce vaste bric-à-brac. Si le concept de transformation rend compte, dans ses grandes lignes, de l'imitation selon Rabelais, il apparaît maintenant que le mélange, l'hybridation de sources diverses sont un moyen privilégié de l'écriture métamorphique. Des bribes prélevées çà et là sont fusionnées, un paradigme en contamine un autre, et il suffit de ce mixage pour altérer radicalement les textes premiers. Si Rabelais, dans sa version burlesque de la Chute, remplace la pomme par des *mesles*, c'est peut-être pour attirer l'attention, par une paronomase, sur sa pratique du *mélange*⁹. Il affiche ses emprunts, les brasse et les manipule, se présentant ainsi, d'entrée de jeu, comme celui qui force les formes.

La transformation comme procédé littéraire ne détermine pas seulement le rapport aux œuvres allogènes. Car Rabelais, dans la gestion interne de ses propres ouvrages, traite également les textes comme autant de systèmes à géométrie variable. Faire paraître un livre n'hypothèque pas son développement, mais revient à présenter au public une configuration provisoire, toujours susceptible d'être remise sur le métier. Le texte de *Pantagruel* illustre, à un double titre, cette mobilité, cette aptitude au changement.

Si le premier roman de Rabelais, par sa structure biographique, est l'avatar d'un vieux paradigme de la tradition épique, il sert aussi de modèle, ou de coup d'essai, pour le *Gargantua*. Le Rabelais de 1534 complète, polit, approfondit la version de 1532; il considère le *Pantagruel* comme un premier jet, ou comme une réserve dont les formes et les matières demeurent disponibles pour de nouvelles expériences. Le livre peut bien sûr être traité comme une unité autonome, mais il peut aussi apparaître comme un état particulier et transitoire dans une série de transformations. Sous ce jour-là, il s'offre comme la promesse d'autres réalisations, comme un potentiel à exploiter. Le destin normal du *Pantagruel* est de se redéployer pour devenir le *Gargantua*, et l'instinct normal, pour le *Gargantua*, est de se présenter comme le rejeton du *Pantagruel*, ce qu'il fait dès la première phrase du premier chapitre : « Je vous remectz à la grande chronicque Pantagrueline [...] »

Mais une œuvre n'exerce pas seulement sa liberté en devenant une autre œuvre, pourvue d'une autre identité. Elle-même, sous le même titre, peut changer : les éditions se succèdent, et voilà les variantes qui se multiplient. Ici encore, un texte donné n'est jamais qu'un état de texte; l'auteur, l'imprimeur, sans compter les pirates et les censeurs, interviennent et ajoutent, suppriment, corrigent. Pour chacun de ses récits, Rabelais a livré plus d'une version; il amplifie surtout, il corrige parfois, il retranche rarement.

Pantagruel, pour s'en tenir à cet exemple, a connu, entre 1532 et 1542, six rédactions plus ou moins avouées par Rabelais; s'y ajoutent les contrefaçons, qui, avec leurs libertés et leurs fautes, sont nombreuses¹⁰. La deuxième édition, en 1533, introduit déjà bon nombre d'adjonctions; la suivante, en 1534, continue à gonfler le texte et présente, aux plans stylistique et syntaxique, de multiples remaniements; les textes de 1535 et 1537 comptent eux aussi beaucoup de variantes, imputables tantôt à Rabelais, tantôt aux correcteurs; enfin, l'édition définitive de 1542

se distingue surtout par ses atténuations, en matière de théologie et dans les attaques contre la Sorbonne. Tout cela, en dix ans, fait beaucoup de changements, encore que le phénomène soit loin d'être exceptionnel : il suffit de penser aux chantiers ouverts d'un Érasme, d'un Ronsard ou d'un Montaigne pour mesurer l'ampleur des pratiques transformistes au *XVI^e* siècle. Il serait d'ailleurs aisé de montrer que la sensibilité métamorphique de Rabelais n'est pas isolée et que les points développés ici pourraient trouver, dans la culture de la Renaissance, de multiples échos. Mais c'est une autre histoire.

Nous sommes partis d'un étonnement : les débuts — début de la vie, début de l'histoire — occupent une place disproportionnée dans *Pantagruel* et *Gargantua*. Pourquoi donc cette lenteur des genèses ? Pourquoi cet attrait pour les naissances ? Plusieurs hypothèses tombent à faux. Le déploiement des origines ne répond pas au désir métaphysique de remonter à la pureté première ; Rabelais n'obéit ni à la nostalgie de l'âge d'or ni au rêve philologique d'une restauration du Logos primitif. Son regard s'attarde sur les commencements, mais il n'est pas régressif et encore moins passéiste. S'il contemple longuement les enfances, c'est qu'en elles résident la pure promesse de l'action, la plénitude d'une créativité sans entraves. Le moment de la gestation correspond en effet au temps magique où s'offre, vacante et disponible, la totalité des possibles ; c'est l'espace vierge où les êtres, les choses, les livres s'ébauchent, encore capables de tous les avenir. Le monde des débuts échappe aux déterminations, il se donne comme richesse latente, il se présente à la main du Créateur comme la masse aveugle en attente de sa forme. Les aléas de la métamorphose, avec leurs corps malléables, leurs structures flexibles, n'expriment rien d'autre qu'un immense désir de liberté.

Université de Genève

NOTES

1. Les citations renvoient aux *Œuvres complètes*, Mireille Huchon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

2. Chap. 2 : quatre occurrences d'*alteré* et une d'*alteration* ; chap. 3-7 : quatre occurrences d'*alteré*.

3. Édition critique de *Pantagruel*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 140. Voir aussi Edwin Duval, *The Design of Rabelais's « Pantagruel »*, Yale University Press, 1991, p. 161 : « By understanding *alteré* only in the primary sense of "thirsty", readers have overlooked an important aspect of the Dipsodes that is explicit in their name. Like all Chalbroth's descendants, they are different from what they once were, changed, deformed, "falsified". »

4. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* de von Wartburg date l'apparition d'*altérer* au sens de « modifier » du *XIV^e* siècle. Le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroy donne plusieurs exemples de la même époque, pour *altération* (« changement dans la nature d'une chose »), *altérer* (« modifier dans sa nature,

changer de bien en mal») et *altéré* («changé de bien en mal, dérangé, troublé»). A l'article «Altérité», Godofroy cite un exemple intéressant : «De la primordial, ce est la premiere matire, dient li philosophe, que [...] ce est autresi matire senz forme comme Deus est forme senz matire, et ce est ce qu'il dient *alterité*, qar ele reçoit toute maniere de nuance selonc la diversité des formes que ele reçoit » (*Introd. d'astronomie*, Richel, 1353). *Altérité* désigne donc ici la matière première, informe et métamorphique.

5. Thomas More, *Utopie*, André Prévost (éd.), Paris, Mame, 1978, livre II.

6. *Ibid.*, p. 156.

7. *Les Illustrations de Gaule et Singularitez de Troye* de Lemaire de Belges ont été signalées comme un autre modèle, parodié, du chapitre 1 de *Pantagruel*. Voir Peter Gilman et Abraham C. Keller, «The Grosses Mesles», *Études rabelaisiennes*, 29 (1993), p. 105-126.

8. Joachim du Bellay, *La Défense et Illustration de la langue française*, I, 7.

9. Voir Raymond La Charité, «Closure and the Reign of the Grosses Mesles in Rabelais's *Pantagruel*», in *Parcours et Rencontres, Mélanges E. Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 379-392. La Charité remarque que le narrateur, Alcofribas, reçoit plus tard de Pantagruel la «chatellenie de Salmigondin» (chap. 32), qui, par association avec *salmigondis*, le sacre grand maître du mélange.

10. Je suis les indications de Jacques Boulenger, «Notre texte de *Pantagruel*», in *Rabelais, Œuvres*, A. Lefranc et al. (eds), Paris, Champion, 1922, t. III, complétées par S. Rawles et M.A. Screech, *A New Rabelais Bibliography*, Genève, Droz, 1987, et Mireille Huchon, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes de l'authenticité*, Genève, Droz, 1981.