

Valérie Nicaise-Oudart

Dino Battaglia et Rabelais : dialogue de l'écriture et de la bande dessinée

« Battaglia, in un certo senso, ha anticipato i registi teatrali odierni, mettendo insieme combinazioni di stili, cercando però che armonizzassero insieme. »

Laura Battaglia

Je ne suis ni spécialiste de la bande dessinée, ni de Rabelais. Je suis simplement doctorante en Littérature de la Renaissance et Rabelais fait partie de mon corpus de recherche. Il m'est ainsi apparu comme une parenthèse ludique et enrichissante de m'intéresser à la bande dessinée que Dino Battaglia a réussi à tirer de l'oeuvre de Maître Alcofribas. Que les spécialistes me pardonnent donc, c'est la passion du texte Rabelaisien qui aura été ma « dive bouteille » pour rédiger ces quelques lignes.

L'objectif de ce travail n'est pas de proposer un développement théorique sur l'adaptation d'une oeuvre en bande dessinée, ce qui nécessiterait un cadre d'investigation beaucoup plus large que ce simple article. Néanmoins, il importe de replacer ces quelques analyses dans le cadre théorique qui leur a servi de point de départ. Les réflexions qui suivront sont très largement nourries des travaux de Gérard Genette dans *Palimpsestes* notamment en ce qui concerne la problématique de la transposition. En outre, dans la perspective d'un commentaire détaillé de quelques planches de la bande dessinée de Battaglia, la lecture de l'ouvrage d'Harry Morgan *Principes des Littératures Dessinées* a largement contribué à stimuler ma réflexion, tout comme les désormais classiques et incontournables ouvrages de Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée* et de Benoît Peeters, *Case, planche récit : comment lire une bande dessinée*. En ce qui concerne plus spécifiquement l'oeuvre de Dino Battaglia, je renvoie principalement à l'ouvrage italien de Mariadelaide Cuzzo *L'immagine narrante* publié en 2000 chez Escola Napoli¹. Reste enfin le cas très épineux des choix faits dans la très foisonnante bibliographie Rabelaisienne ! D'une certaine manière ce sont d'abord les choix opérés par Battaglia pour créer son « *Gargantua* » et son « *Pantagruel* » qui ont justifié la convocation de quelques grands noms de la critique, au premier rang desquels Bakhtine en raison de l'attention toute particulière accordée par Battaglia à l'aspect carnavalesque et festif de l'oeuvre de Rabelais. Il ne faut pas non plus perdre de vue que la publication de son livre *L'oeuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* dans les années soixante dix a eu un retentissement considérable sur la perception de Rabelais et a influencé durablement les études Rabelaisiennes. Il est vraisemblable que Battaglia ait eu connaissance de cet aspect de la critique Rabelaisienne lorsqu'il a réalisé son adaptation².

Mon but sera donc de voir comment Battaglia propose une véritable adaptation de l'oeuvre de Rabelais, dans un travail qui n'est pas une illustration aléatoire du texte littéraire. C'est bien une bande dessinée que nous lisons : le texte et l'image sont

consubstantiels, ils s'interpénètrent, s'éclairent l'un l'autre dans un ensemble harmonieux où Battaglia évite l'écueil de la « banalisation » (Genette, 1992 : 355) dont parle Genette, dans *Palimpsestes*, au sujet des phénomènes de transposition. Pour autant, publier une adaptation en bande dessinée de Rabelais dans les années soixante dix ne va pas de soi et cette entreprise littéraire passe d'abord par une « transformation pragmatique » (ibidem : 442), c'est-à-dire quelques corrections de la trame Rabelaisienne en fonction du public auquel s'adresse ce nouveau *Gargantua* et *Pantagruel*. J'envisagerai cet aspect dans un premier temps (adapter en bande dessinée) en montrant comment Battaglia a essayé de concilier exigences éditoriales et texte Rabelaisien et comment la réédition française aux éditions Mosquito a permis de renouveler le sens de l'adaptation. J'essayerai ensuite de proposer quelques analyses qui permettront de voir comment Battaglia a néanmoins réussi à rendre la verdeur du style Rabelaisien dans une mise en planche originale qui accueille le gigantisme des héros de Maître Alcofribas, saisissant ce qu'il conviendra d'appeler le « potentiel graphique » de l'oeuvre originelle. L'originalité du dispositif spatio-topique trouve également son prolongement dans un encrage original qui produit un univers flottant, hors du temps et souvent mélancolique. C'est peut-être dans cette union du dessin, de la couleur et du texte que réside le véritable sens de l'adaptation comme nous essayerons de le voir dans une dernière partie.

Enfin, au seuil de cet article qu'il me soit permis de remercier ici les éditions Studio Michelangelo et Fabrizio Lo Bianco pour m'avoir aidé à entrer en contact avec Laura Battaglia³ à qui j'ai pu poser quelques questions sur cette adaptation. Elle a généreusement accepté de me parler de l'adaptation réalisée par son mari et de son rôle de coloriste, m'aidant ainsi à éclairer et à nuancer certains points de cette étude.

Adapter en bande dessinée.

Battaglia adhéra un temps au groupe de Venise fondé en 1945 par Hugo Pratt aux côtés de Mario Faustini, Alberto Ongaro... Ils cherchent alors à tourner la création de la bande dessinée européenne vers les comics à l'américaine et à adapter des romans d'aventure, s'inspirant par exemple des oeuvres de Conrad, Melville ou bien Stevenson⁴. L'adaptation est un trait commun à de nombreux auteurs de la fin des années soixante dix. Le travail de Battaglia autour des oeuvres de Rabelais, de Melville, de Maupassant, de Poe ou encore de Lovecraft, pour ne citer que quelques exemples, n'est donc pas marginal sur le principe, même s'il l'est sur la forme qu'il donne au médium. Breccia, l'élève argentin de Pratt adapte lui aussi de manière personnelle Poe ou encore *Dracula* et les *Contes de Perrault*, expliquant en ces termes sa volonté d'adapter les oeuvres de la littérature :

« J'adapte par ailleurs des oeuvres littéraires par amour pour le texte, parce que les bons scénaristes sont rares, parce que je suis trop paresseux pour écrire mes propres scénarios et que je n'ai d'ailleurs pas de très grandes qualités pour cela. »

Dans l'entourage de Battaglia, Guido Crepax réalise des adaptations des ouvrages du divin Marquis de Sade, de Sacher Masoch ou encore de l'*Histoire d'Ô* de Pauline Réage.

Ainsi, en 1979, Dino Battaglia propose une adaptation en bande dessinée de l'intégralité de l'oeuvre de Rabelais, dans le journal catholique *Il Giornalino*. Il ne s'agit pas pour autant au départ d'une création pensée pour un public d'adolescents. Laura Battaglia précise que son mari avait eu l'occasion de parler de ce travail qui lui tenait à coeur avec Dali, illustrateur lui aussi d'un texte pantagruélique, *Les Songes Drolatiques de Pantagruel* :

« Dali l'abbiamo visto ad una mostra a Venezia molti anni fa e fu proprio in quell'occasione che mio marito ha pensato di illustrare anche lui Rabelais. »

L'adaptation de Rabelais en bande dessinée est un projet mûri de longue date par Battaglia. « affascinato dal testo di Rabelais » selon l'expression de sa femme, il y travaille dès les années 68-69, à partir d'une première lecture du texte de Rabelais, traduit par Mario Bonfantini pour les éditions Einaudi, en 1966, puis d'une seconde lecture en français, avec l'édition Gallimard de 1969. Le principal problème auquel il se heurta fut de trouver un éditeur disposé à publier l'oeuvre de Rabelais en bande dessinée. Ainsi, lorsqu'il va trouver un éditeur qui lui fait confiance pour publier *Gargantua*, il est obligé de se plier à quelques contraintes liées au public visé par *Il Giornalino*, revue catholique destinée à des adolescents d'une douzaine d'années. Battaglia doit remanier le premier volume des aventures de *Gargantua*, rappelle son épouse :

« Il linguaggio doveva essere un po' piú castigato ; diverse le soppressioni la piú dolorosa quella dell'abbazia di Thélème dovuta a piú motivi. 1) L'editore non la riteneva adatta al suo giornale, i ragazzi non l'avrebbero compresa in senso rabelaisiano. 2) Il primo volume edito, cioè *Gargantua* non dovevo assolutamente superare le 48 pagine come poi per il secondo *Pantagruel*. »

Le langage de Rabelais est plein de verveur, de néologismes, de fantaisie, mais il ne correspond pas toujours à un public d'adolescents. Il ne faut pas oublier que l'oeuvre de Rabelais interroge le langage dans ses potentialités, notamment au plan de l'usage de la rhétorique. Guy Demerson a bien souligné dans *l'Esthétique de Rabelais* combien notre auteur excellait dans les essais et les juxtapositions stylistiques : il passe de la chronique au récit de voyage, il cherche à reconstruire la puissance pragmatique des grandes harangues politiques et guerrières dans *Gargantua*, il joue sur les textes poétiques à plusieurs reprises, il s'amuse de l'éloquence épistolaire dans un ensemble hybride. Sur le plan de la forme, le langage apparaît d'emblée retors à l'adaptation. Les choses ne sont guère facilitées sur le plan du fond. C'est surtout la complexité du contexte religieux dans lequel les romans furent écrits qui a semblé le plus difficile à conserver. Il y a fort à parier que les enfants auxquels il s'adresse, n'entendent pas grand chose à l'évangélisme naissant à cette époque, aux problématiques érasmienne qui inervent les volumes Rabelaisiens, à la satire religieuse très fréquente. Les suppressions s'imposent nécessairement. La plus flagrante concerne néanmoins la suppression des chapitres consacrés à l'abbaye de Thélème. L'absence de l'épisode final de *Gargantua* modifie la portée du roman de Rabelais. Il occupe les derniers chapitres de son second roman et permet de mettre en place une réflexion sur l'église à travers cette anti-abbaye qui constitue une utopie. Fronton à l'envers, le chapitre 54 constitue un pacte de lecture à rebours, définissant un portrait de ce qui pourrait être le lecteur

idéal :

« Cy entrez vous qui le saint evangile En sens agile annoncez, quoy qu'on gronde, Ceans aurez un refuge et bastille Contre l'hostile erreur, qui tant postille Par son faux stile empoisonner le monde. » (G. : 143)

Rempart contre l'erreur, Thélème est une école de vérité, de beauté et de liberté où se dessine un idéal d'homme évangélique, régissant sa vie « selon [son] vouloir et franc arbitre » (G. : 148). Pour autant, cet idéal ne va pas de soi tant il renverse les structures traditionnelles de l'Eglise : Thélème est mixte, ses moines ne sont plus assujettis aux règles contraignantes des ordres monastiques traditionnels, la chasteté n'est pas de mise, hommes et femmes « se entreaymoient ilz à la fin de leurs jours, comme le premier de leurs nopces » (G. : 150). Ainsi, Battaglia est obligé de proposer une ellipse complète de cet épisode, finissant le premier volume sur un banquet. On ne pourra que regretter que cet épisode fondamental pour la structure même de *Gargantua* ne fût pas rétabli dans les rééditions suivantes. L'adaptation s'arrête donc au chapitre 51 où *Gargantua* convie les vaincus et les vainqueurs à un repas qui est pour lui l'occasion de témoigner de sa magnanimité. A la manière d'un album d'*Astérix et Obélix*, la dernière planche est consacrée à la célébration du banquet où *Gargantua* prononce un discours sur la guerre. Enfin, le récit est clos par un ultime phylactère qui apporte la morale carnavalesque de l'aventure comme dans les contes. Cette nécessité de s'adapter au public d'Il Giornalino entraîne d'autres modifications de la diégèse Rabelaisienne et un gommage des problématiques religieuses.

Les épisodes de satire monacale sont pour la plupart supprimés, fussent-ils pleins de fantaisie. Battaglia se voit obligé de renoncer à la séquence consacrée aux six pèlerins en salade (G. ch.38) ou encore de passer très vite sur les propos très libres tenus sur les moines lors du repas qui suit la victoire au gué de Vède. Si l'épisode des pèlerins en salade commence de façon comique par un avalage et un déluge d'urine qui bloque les pauvres diables de moines, il est surtout l'occasion de critiquer les pèlerinages que *Gargantua* qualifie d'« otieux et inutilles voyages », le culte des reliques ou bien encore les propos fallacieux de prédicateurs qu'il appelle des « imposteurs » qui « empoisonnent les ames » (G. : 123).

De façon à satisfaire son lectorat, les caractéristiques des personnages tendent parfois à les rapprocher de ceux des contes ou du moins du folklore pour jeune public. *Pantagruel* emprunte certaines de ses qualités facétieuses au lutin de la soif dont il est inspiré. De la même manière Battaglia présente Carême-Prenant comme un « grand avaleur de pois, *fouetteur de petits enfants*⁵ et bon catholique. » Parmi les très nombreux qualificatifs appliqués à Quaresmeprenant, il ne retient que ceux liés à la problématique de l'éducation, de la nourriture et de la religion. Il n'est néanmoins pas évident que le lectorat visé comprenne l'ironie de l'expression « bon catholique » employée par Rabelais pour qualifier cet être qui pratique un ascétisme excessif qui n'est pas le reflet d'une foi équilibrée mais d'un respect sclérosé du dogme. Quant à l'expression « fouetteur de petits enfants », elle revient à plusieurs reprises dans la critique des mauvais pédagogues qui pratiquent les châtiments corporels. De la même manière, Battaglia n'oubliera pas de reprendre les caractéristiques des chats fourrés présents au *Cinquième Livre* pour accentuer cette image de personnage de conte : « les chats fourrés sont des bêtes épouvantables : *ils mangent les petits enfants...* » (C. L. : 119) Pour autant, l'image ne se réduit

pas à une simple image de conte, elle permet aussi la lecture satirique qui est présente chez Rabelais et qu'on retrouvera chez La Fontaine ou Pascal qui s'inspireront de ces « bestes moult horribles et espouvantables » commandées par l'archiduc Grippeminaud. Emblèmes de la satire de la justice, ces monstres déjà évoqués dans le *Quart Livre* lors du passage devant l'île de Procuration, sont ici revêtus du manteau noir à bordure d'hermine des magistrats et rouge pour leur roi. Ils correspondent à l'anthropomorphisation à l'oeuvre dans les contes, mais aussi dans de nombreuses bandes dessinées, tout en correspondant à l'un des moyens favoris de la caricature d'essence satirique.

On sera surpris enfin de voir comment Battaglia décide de conserver le personnage de Gargamelle dans son adaptation. Dans *Gargantua*, elle meurt lors du banquet célébré lors du retour de *Gargantua* après la bataille du gué de Vède :

« A sa venuz ilz le festoyerent à tour de bras, jamais on ne veit gens plus joyeux. Car Supplementum Supplementi chronicorum, dict que Gargamelle y mourut de joye, je n'en sçay rien de ma part, et bien peu me soucie ny d'elle ny d'aultre. » (G. : 102)

Il faut croire que la désinvolture Rabelaisienne à se débarrasser d'un personnel narratif sans utilité aucune après avoir donné naissance au héros de la geste ne s'accordât guère avec le jeune public de Battaglia !

Les rééditions ont permis de modifier certaines des ellipses de l'adaptation originelle, notamment grâce au dispositif retenu par les éditions Mosquito, qui consiste en l'introduction de pages complètes du roman au fil des planches, proposant ce qu'on pourrait alors appeler une version pour adultes⁶ ! Avec l'accord de Laura Battaglia, Michel Jans et Jean-François Douvry ont retravaillé la version italienne qui avait dû édulcorer certains passages du roman Rabelaisien pour satisfaire le public jeune qui était visé avec une certaine « volonté édifiante ». Revenant au texte originel de Rabelais, à la langue française, l'oeuvre de Battaglia devient une réelle création collective. Dans un nouveau processus éditorial, le texte de Rabelais s'épanouit face aux planches de Dino dans plusieurs encarts citationnels ajoutés au fil de la bande dessinée (annexe 1), rétablissant ainsi les différentes strates de l'adaptation : - l'oeuvre source, - la création faite par Battaglia au contact de cet hypotexte.

En effet, le processus d'adaptation en bande dessinée suppose un double travail du second degré : au niveau du texte littéraire il suppose une réflexion de l'ordre de la transtextualité et au niveau de l'image, du dessin il peut aussi relever d'une « pratique hyperartistique » (Genette, 1992 : 536). Le créateur de la bande dessinée doit réfléchir à la manière dont il va transposer l'hypotexte qui lui sert de point de départ : que va-t-il retenir du texte, comment va-t-il transposer le texte pour qu'il se plie aux contraintes de la bulle et du récitatif, comment va-t-il rendre solidaire le texte et l'image pour produire un ensemble qui ne soit pas une pure illustration de l'hypotexte ? L'adaptation est une généralisation de la présence du texte souterrain qu'Harry Morgan définit à partir de la notion de « pouvoir du texte » empruntée à Masson :

« On peut dire que, dans l'image même, le texte règne, tant que l'histoire est d'abord pensée en mots et que le dessin est la mise en images d'un message qui a été conçu selon les catégories du langage. » (Morgan,

2003 : 104)

Mais cela ne suffit pas, encore l'auteur doit-il inscrire son travail dans l'horizon d'attente du genre des littératures dessinées que ce soit pour s'en écarter ou pour en reprendre les codes, ce qui implique là encore une réflexion sur d'éventuels emprunts graphiques. Ce second aspect, sur lequel je reviendrai un peu plus tard est d'autant plus important chez Battaglia qu'il reconnaissait lui-même se nourrir de l'influence de nombreux peintres, de nombreuses écoles artistiques cinématographiques voire même musicales pour créer une oeuvre foisonnant d'emprunts⁷.

Au sens large, Genette définit la transtextualité comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1992 : 7). La citation du texte originel est explicitement revendiquée dès la couverture de notre bande dessinée qui affirme le lien de coalescence entre les deux créateurs « Battaglia & Rabelais ». Le lecteur est invité à considérer le texte qu'il va lire comme ayant une épaisseur au-delà de la linéarité de l'histoire, selon les principes de l'intertextualité mis en évidence par Laurent Jenny en ces termes :

« Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, ou bien retourner vers le texte d'origine. » (Samoyault, 2000 : 68)

L'adaptation est la séquelle d'une première lecture de l'oeuvre de Rabelais en amont, d'un dialogue fécond entre deux créateurs, deux époques et surtout entre deux médias. Battaglia ne cherche pas à illustrer mais à tirer la quintessence de l'esprit Rabelaisien pour le transposer dans le genre de la bande dessinée. Laura Battaglia précise d'ailleurs que son mari était conscient du caractère quasi inadaptable de l'oeuvre d'Alcofribas :

« Battaglia si é reso conto che era impossibile rendere graficamente il proflusio di parole dell'autore, mi ha consigliato di riassumere molto rapidamente, cercando semplicamante di dare nell'insieme un'idea dello spirito e della fantasia del grande autore francese.⁸ »

Cette entreprise de relecture et de transposition, à première vue irréalisable, d'aucuns diront peu souhaitable, illustre parfaitement la conclusion qui était celle de Thierry Groensteen à la fin de son introduction au colloque sur la transécriture :

« Si la transécriture [...] est [...] porteuse d'une démarche progressiste, c'est parce qu'elle relève d'un semblable acte de foi, assimilant la création à une conquête de l'esprit : ce que telle forme d'art ne paraît pas capable d'exprimer, c'est précisément cela qu'il faut tenter de lui faire dire. » (Groensteen, 1998 : 29)

Il serait donc tout à fait sclérosant de regarder cette adaptation en terme de comparaison avec l'oeuvre qui lui sert de matrice. Si banal cela soit-il à rappeler, nous lisons deux oeuvres différentes recelant chacune leurs propres qualités. En comparant, on risquerait alors nécessairement de parler d'une banalisation de l'écriture Rabelaisienne due à l'effet de condensation des cinq tomes rédigés par

Rabelais et réduits ici à une centaine de planches. Même si nous aurons l'occasion de revenir sur ces effets de condensation, voire de simplification, nous pouvons déjà dire que ce phénomène n'apparaît pas comme fondamental pour rendre compte du travail de Battaglia qui est un véritable « acte de création » original atteignant à sa propre autonomie. Dans son article Thierry Groensteen citait Francis Lacassin pour expliquer le pouvoir magique de l'image en bande dessinée comme étant de l'ordre de « la sublimation ou de la stylisation [des] caractères ». Nous ne lisons donc pas Rabelais, mais le Rabelais médiatisé par l'imaginaire de Battaglia. Ainsi, il sera surtout important de comprendre comment Battaglia a réussi à saisir dans le texte de Rabelais un substrat propre à être transcrit dans un langage graphique. Pour reprendre un terme familier des études seiziémistes, nous sommes face à un véritable travail d'innutrition tel que Montaigne le définissait dans *les Essais*, à travers une comparaison avec les abeilles :

« Les abeilles pillent deçà delà les fleurs, mais elles en font après leur miel, qui est tout à elles ; ce n'est plus du thym ni de la marjolaine. Ainsi, les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et les assemblera, pour en faire un ouvrage tout à lui : à savoir son jugement. » (I, 26, « De l'institution des enfants »)

L'adaptation est appropriation et recreation. La première hypothèse qui peut expliquer le choix d'une adaptation de l'oeuvre de Rabelais en bande dessinée c'est vraisemblablement son caractère narratif, sa parenté, au moins sur le contenu diégétique, avec ce qu'on appellera, faute de mieux, le roman d'aventure. Encore une fois, je citerai Thierry Groensteen qui affirme qu'« adapter un récit pour un autre médium, c'est semble-t-il, assumer jusqu'au bout le postulat de cette prééminence de l'histoire, et tenir pour contingents son lieu d'apparition, son corps initial » (Groensteen, 1998 : 18), ce qu'il résume en parlant d'un « commerce des fables ». Battaglia isole ainsi la trame diégétique de l'oeuvre : il s'agit, peu ou prou, des aventures de *Gargantua* et de son fils *Pantagruel*, de l'enfance à l'âge adulte. Des sélections sont donc inévitables d'autant que l'oeuvre de Rabelais s'étend sur cinq livres copieux. Le tableau suivant permet d'avoir une vue globale des condensations imposées par l'adaptation de chaque volume :

| | Nombre de chapitres chez Rabelais | Nombre pages chez Battaglia | Pourcentage représenté par chaque volume dans l'adaptation de Battaglia |
|--------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|---|
| <i>Gargantua</i> | 58 | 56 pages (49 planches et 7 encarts) | 50.9 % |
| <i>Pantagruel</i> | 34 | 20 pages (18 planches et 2 encarts) | 30.9 % |
| <i>Tiers Livre</i> | 52 | 3 pages (2 planches et 1 encart) | 2.72% |
| Quart livre | 67 | 23 pages (22 planches et 1 encart) | 20.9 % |

| | | | |
|-----------------|----|------------------------------------|--------|
| Cinquième livre | 47 | 8 pages (8 planches, aucun encart) | 7.27 % |
| Total | | 110 pages (99 pages et 11 encarts) | 100 % |

C'est le *Tiers Livre* qui a été le plus « sacrifié » avec deux planches et un encart ajoutés par les éditions Mosquito. Adapter ce volume relevait d'une véritable gageure : Rabelais rompt avec la narration des faits et gestes des compagnons de *Pantagruel*, il quitte le modèle des chroniques médiévales qu'il parodiait dans les deux premiers volumes pour explorer d'avantage le dialogue, les échanges de paroles entre les personnages autour de la question de Panurge qui souhaite savoir s'il doit se marier. L'élaboration de la réponse passe par une exploration d'univers de pensée variés et donc par un niveau d'érudition difficilement adaptable. Battaglia n'a donc retenu du *Tiers Livre* qu'une mince trame narrative qui lui permet de poursuivre le fil du voyage à l'honneur dans le *Quart Livre* et dans le *Cinquième Livre*. Il conserve une seule étape marquante des investigations de Panurge : sa rencontre avec la sibylle de Panzoust ([voir image 16](#)) évoquée dans une vignette unique sans bulle et sans récitatif. Les éditions Mosquito rehaussent l'image avec un extrait du texte qui révèle la verdeur du portrait que Rabelais pouvait faire de cette étrange femme, ce qui a pour effet de renforcer la cohérence de l'adaptation qui fait des choix tournés vers le comique lié au bas corporel et au carnavalesque. Le *Quart Livre* et le *Cinquième Livre* sont l'occasion pour le dessinateur d'assouvir son goût pour les univers maritimes dans la mesure où ses deux volumes exploitent la thématique des voyages d'exploration. Battaglia propose ainsi un assez grand nombre de marines dans l'adaptation de ces deux livres, créant une atmosphère qui tient parfois plus du *Typhon* de Joseph Conrad ou du *Moby Dick* de Melville que de Rabelais, comme le souligne Jean-François Douvry dans *Maîtres de la Bd européenne* au sujet de combat contre le monstrueux physétère (*Maîtres de la bande dessinée*, 2000 : 134).

Une trame narrative linéaire.

Battaglia privilégie l'aventure ce qui l'amène à simplifier la trame narrative en évitant les récits secondaires notamment pour *Pantagruel* dont il ne retient que le récit rétrospectif où Panurge raconte comment il a échappé aux Turcs alors même qu'il s'agit d'une « chronique à tiroirs⁹ ». Battaglia isole ainsi les chapitres consacrés à l'éducation, sacrifiant d'une certaine façon aux thématiques des bandes dessinées pour enfants et ceux liés à la guerre contre les Dipsodes. Le controverse juridique de Baisecul et Humevesne n'est pas du tout évoquée. De même, les chapitres 15 à 23 consacrés aux activités parisiennes de *Pantagruel* et aux ruses de Panurge disparaissent. La veine comique des chapitres consacrés à Panurge aurait pourtant pu rappeler les aventures de *Till Eulenspiegel* que Battaglia avait adaptées quelques années auparavant, mais la parodie religieuse qu'elles véhiculent n'aurait guère convenu. Le chapitre 17 consacre en effet Panurge en pilleur de troncs de l'Eglise Saint Gervais, occasion d'une satire contre l'Eglise et le Pape qui profiterait personnellement des offrandes faites pour les pardons ou les indulgences. La parodie du néoplatonisme développée dans les chapitres 21 et suivants constitue elle aussi un moment difficilement convenable pour de « jeunes lecteurs » ! La « longue braguette » que Panurge exhibe à l'inverse des « dolens contemplatifs amoureux de Karesme » (G. : 291) n'a pas plus droit de séance que les méats

urinaires de *Gargantua* ou de sa jument dans le premier volume. Repoussée par une « haute dame », Panurge se venge en répandant autour d'elle une poudre qui attire les chiens. La conclusion de l'affaire est pour le moins dégradante pour la « haute dame » qui se voit compassée par tous les chiens du quartier, tout en subissant les propos acerbes de Panurge heureux voir ainsi les chiens voulant la « jocqueter ». (G. : 297) Non seulement ces « histoires » interpolées complexifient la trame narrative, mais en plus elles semblent devoir être censurées du fait de l'exacerbation de la veine carnavalesque qui s'y fait jour. La scatologie et la sexualité sont des sujets trop peu convenables pour une adaptation destinée à des enfants¹⁰.

Le principal problème de la construction narrative de l'oeuvre de Rabelais en bande dessinée c'est justement cette recherche d'une chronologie linéaire, à l'exception du récit de Panurge qui constitue un récit rétrospectif. A l'origine Rabelais a d'abord rédigé *Pantagruel* avant de passer à *Gargantua*, ce qui était déjà en soi une manière subversive d'envisager le genre de la chronique avec ce retour en arrière. Battaglia, comme la plupart des éditeurs, remet dans l'ordre ces deux volumes allant du père au fils. La modification reste mineure. En revanche, il est beaucoup plus dommageable d'apporter des modifications à des chapitres consacrés à l'éducation de *Gargantua* qui constituent le noyau du roman. Voici comment l'épisode est traité comparativement chez nos deux auteurs :

Rabelais
 (a) Adolescence : *Gargantua* laissé aux mains des gouvernantes
 (b) Episode déclencheur : le torche-cul (c) *Gargantua* confié à Thubal Holopherne, puis à Maître Jobelin (d) Constat de l'inefficacité de cette première éducation. (e) Confrontation avec Ponocrates et le jeune Eudemon. Jobelin est congédié (f) Départ pour Paris avec Ponocrates (g) Nouvelle éducation avec Ponocrates (h) Mention est faite au collège de Montaigu
 Battaglia
 (a) Adolescence : confié aux gouvernantes Un encart vient compléter la version première (c) *Gargantua* confié à de grands savants (b) Episode du torche-cul (l'un de ces « grands savants » est présent pendant le récit de *Gargantua*) (f) Départ pour la Sorbonne, accompagné de Ponocrates et Eudemon (g) Etude à Paris avec Ponocrates

On constate à lecture de ce tableau une simplification problématique de la diégèse et de son ordre. L'inversion de (b) et (c) confond les conséquences avec les causes. La suppression de (d) et (e) favorise la confusion entre les personnages nommés « les grands savants » et Ponocrates, ce qui confine au contre sens. On retrouve ainsi le même personnage à bonnet noir ([voir image 3](#)), petites lunettes et robe noire dans l'épisode du torchecul et dans les planches consacrées à l'épisode parisien de *Gargantua* Seul le col de leur robe diffère et permet de les distinguer véritablement. L'indice est trop mince et pourtant il importe de signaler que Ponocrates n'a rien à voir avec Thubal Holoferne. Enfin et surtout, prêter à Grandgousier la volonté d'envoyer son fils étudier à la Sorbonne tient lieu d'un véritable contre sens. La violence des propos contre les Sorbonnais dans l'ensemble de l'oeuvre n'invite guère à placer *Gargantua* dans cette université. En outre, l'adaptation semble dissocier la Sorbonne et la faculté de théologie à laquelle appartient Janotus de Bragmardo alors qu'il s'agit d'une même institution. Battaglia a cherché à simplifier la trame narrative pour faciliter la compréhension au risque de suppressions trop nombreuses qui dénaturent parfois le sens de l'oeuvre originelle pour en faire un récit d'apprentissage banal.

Dans l'ensemble la discontinuité du récit est gommée par l'adaptation même si Battaglia essaie parfois de reprendre les marques de ruptures de récits présentes chez Rabelais et son principe de va-et-vient entre deux récits selon le principe de la parodie des récits médiévaux en branches. En pleine narration de la querelle des fouaciens, Battaglia intercale une image de *Gargantua* jouant de la flûte entre deux images de saccage. La présence de formes de première personne du pluriel dans les phylactères signale de façon ostentatoire cette alternance comique systématisée sur le modèle des récits interpolés du roman médiéval. De façon discrète, Battaglia intègre le narrateur Alcofribas à son adaptation et dévoile les dessous de la création¹¹ :

Case b ([voir image 8](#)) : « pendant ce temps là, à Paris *Gargantua* poursuivait avec zèle ces études » Case c ([voir image 8](#)) : « retournons au royaume de Grandgousier où pillant, volant et saccageant les troupes de Picrochole arrivèrent à Seuillé. » (G. : 35)

Dans *Gargantua*, on peut lire :

« Or laissons les là, et retournons à nostre bon *Gargantua* qui est à Paris bien instant à l'estude de bonnes lettres et exercices athletiques, et le vieux bonhomme Grandgousier son pere, qui après souper se chauffe les couilles à un beau clair et grand feu... » (G. : 82)

La bande dessinée rend l'effet encore plus comique dans la mesure où la disjonction se fait sur une même planche, autour de trois vignettes de même taille. Le contraste entre le calme du géant jouant de la flûte (case b ([voir image 8](#))) et les cochons envahissant l'espace civilisé (case a ([voir image 8](#))) est d'autant plus fort.

Eviter les redondances.

Pour autant ce morcellement de la trame narrative reste marginal et la composition de la bande dessinée obéit à des impératifs de rythmes qui ne sont pas ceux du roman et encore moins du roman médiéval ou renaissance qui procède souvent par amplifications successives, par réécritures... En effet, l'oeuvre de Rabelais est construite sur de très nombreux échos narratifs, sur des reprises qui permettent de faire des quatre tomes, si ce n'est des cinq, un ensemble cohérent et articulé. Les reprises de schémas narratifs sont volontaires et permettent d'alerter le lecteur sur des correspondances et des évolutions significatives au fil de la diégèse. L'enfance de *Gargantua* répond à celle de *Pantagruel*, la généalogie de *Pantagruel* déjà parodique est encore l'objet d'une parodie encore plus forte au début de *Gargantua*, la guerre contre les Dipsodes trouve son pendant avec celle menée contre les Aumarotes mais aussi dans la bataille burlesque contre les Andouilles du *Quart Livre*. Notre adaptation évite les scènes redondantes. Ainsi, Battaglia fait des choix de représentation lorsqu'il se trouve confronté à des épisodes qui se font écho. Prenons quelques exemples dans le *Quart Livre* et le *Cinquième Livre* :

Thèmes *Quart Livre* BDC*Cinquième Livre* BDSATIRE DE LA JUSTICE l'île de Procuration 1 vignette l'île des Chats Fourrés 1 planche TEMPETE Après l'île de Bringuenarilles dans le *Quart Livre* 4 planches Après l'île des Chats Fourrés dans le *Cinquième Livre* 1 vignette BATAILLE AVEC UN PHYSETERE Après la rencontre avec Quaresmeprenant 4 planches Rencontre de deux physétères avant l'arrivée sur l'île

de QuinteEllipse totale PEUR DE PanurgeLors de la tempête 2 planches Avant de descendre vers BacbucEllipse Dans l'ultime chapitre Ellipse

Battaglia ne développe sur plusieurs pages qu'une seule occurrence de chacun de ces thèmes, même s'il tisse des échos entre les deux tomes en ce qui concerne l'île de Procuration et celle des Chats Fourrés ou bien encore entre la tempête du *Quart Livre* et celle du *Cinquième Livre*. Dans le premier cas, il suit le texte de Rabelais qui reprend le même vocabulaire pour présenter les deux îles :

« Le jour suivant, ils passèrent devant l'île de Procuration, pays tout égratigné et tout barbouillé où les procultous et les chicanous ne vivaient que de procès et ne mangeaient que du papier, *Pantagruel* décida de passer au large » (Battaglia, 2001 : 95)

Quel dommage d'avoir traduit l'adjectif « chaffouré » présent dans le texte de Rabelais par l'adjectif « égratigné ». L'écho entre les deux épisodes eût été encore plus net. Plusieurs raisons peuvent expliquer le choix de Battaglia de consacrer une planche entière à l'épisode du *Cinquième Livre* plutôt qu'à celui des Chicanoux. Les Pantagruélistes descendent pourtant sur leur île et leurs bastonnades évoquées à travers un récit intercalé pris en charge par Panurge, puis vécues par Frère Jan constituent un épisode important de la satire de la justice et des huissiers en particulier dans l'oeuvre de Rabelais. Pour autant, les Chicanoux ne sont pas encore tout à fait des êtres monstrueux, ce sont encore des hommes même si la caricature qu'en fait Rabelais a tendance à les animaliser. Battaglia semble avoir eu une prédilection toute particulière à imaginer des monstres à partir des textes de Rabelais. Il choisit donc l'épisode des Chats Fourrés qui est en quelque sorte la cristallisation du monstre naissant dans l'épisode des Chicanoux. Battaglia privilégie ici l'anthropomorphisation satirique, allant même jusqu'à édulcorer le passage consacrés aux Chicanoux qui « ne mang[ent] que du papier » là où on pouvait lire initialement qu'ils « la guaignent à estre battuz ». (C. L. : 565)

En ce qui concerne l'épisode de la tempête, une seule vignette permet de rappeler la violence de la tempête du *Quart Livre* ([voir image 21](#)) dans les planches consacrées au *Cinquième Livre*. Celle-ci fonctionne comme une anaphore résomptive qui invite le lecteur à se souvenir de ce qui précède. Nul besoin de le rappeler, Battaglia aime à raconter des histoires où la mer tient un rôle central. Il n'est donc pas innocent de le voir consacrer une série de 4 planches à la tempête du *Quart Livre* et autant à la rencontre avec le monstrueux Physétère ([voir image 17](#)). Cet épisode est également au coeur du roman de Rabelais et sert véritablement de pivot dans la structure du roman. La tempête est le signe qui annonce la mort du seigneur de Langey : elle est considérée comme un signe de Dieu et non comme un simple phénomène climatique. Elle est avant tout initiatique. Elle s'intègre donc dans un ensemble de chapitres qui inclut l'après tempête et la descente sur l'île des Macréons, objet d'une ellipse complète chez Battaglia. Cette ellipse modifie donc profondément le sens de l'épisode qui est traité de façon anachronique à la manière des tempêtes des récits d'aventure. Il s'intéresse tout particulièrement au mouvement du navire suggéré par un travail soigné du dessin des flots et du ciel noirci par les nuages, jouant d'une planche à l'autre sur des variations de couleurs qui permettent de saisir l'évolution de la tempête et le retour progressif au calme. Le combat contre la monstrueuse baleine fait ainsi naturellement suite à la tempête dans cette logique narrative. Ce nouveau montage

a pour effet d'accentuer les contrastes entre la peur de Panurge et le courage magnanime de *Pantagruel* dans la mesure où les deux séquences fonctionnent en crescendo. Dans les deux premières planches consacrées à la tempête, Battaglia multiplie les vignettes où l'on voit un Panurge tremblant, se mordant les doigts alors qu'il consacre une seule image à *Pantagruel*, dans une attitude de détermination, au centre de la page, les pieds écartés, les mains accrochées au mât de la Thalamège. On retrouvera la même attitude volontaire dans les planches consacrées à la bataille contre la baleine. Ce contraste comique accentue le statut de héros de *Pantagruel*. Il faut dire que les cadrages de la bataille contre la baleine favorisent la montée de la tension comme c'était déjà le cas dans l'adaptation de *Moby Dick* réalisée par Battaglia en 1967. Elle apparaît pour la première fois au premier plan, d'une taille démesurée, toutes dents devant, par rapport au navire qu'on peut distinguer sur la ligne d'horizon, dans le prolongement de sa gueule ouverte. La vignette ([voir image 17](#)) semble illustrer parfaitement les paroles de Panurge :

« il nous avallera tous et gens et nauفز, comme pillules. En sa grande gueule infernale nous ne luy tiendrons lieu plus que feroit un grain de dragée musquée en la gueule d'un asne. » (Q. L. : 616)

Ces quelques planches occupent en fin de compte une fonction déterminante dans l'ensemble de l'adaptation du second volume. En insistant sur les épisodes marins, il réoriente l'oeuvre vers le genre de l'épopée, faisant du *Quart Livre* une épopée marine qui n'est pas sans rappeler les illustrations de Doré pour *The rime of the Ancient Mariner* de Coleridge qu'il avait déjà convoqué dans son adaptation de *Moby Dick*¹². La condensation de la narration est indissociable d'une orientation de la lecture de l'oeuvre originelle. C'est le goût de l'aventure, de l'héroïsme, de la découverte et de la confrontation à un univers hors du vraisemblable qui semble guider le second volume intitulé *Pantagruel*.

Simplifier le dispositif d'énonciation

Enfin, la simplification touche aussi le dispositif énonciatif. Battaglia partait du principe que le créateur, le dessinateur devait s'effacer derrière sa création. Il n'est donc pas a priori prédestiné à dénuder le code du médium qu'il exploite, ni à entrer dans des procédés qui révéleraient la spécularité de l'oeuvre. Dès lors, son adaptation a pris le parti de supprimer les paratextes, mais aussi de simplifier la situation d'énonciation à l'oeuvre chez Rabelais. Le narrateur Alcofribas apparaît dans la première planche, assis à sa table de travail en train de déchiffrer à l'aide de ses bésicles la généalogie de *Gargantua*, pour ne plus reparaitre ensuite. Dans *Gargantua* et *Pantagruel*, il apparaissait parfois dans la diégèse, contruisant ainsi son rôle d'historiographe au service des héros, comme par exemple dans le chapitre 32 de *Pantagruel* où il se trouve directement dans la bouche de *Pantagruel* :

« Ce pendent je qui vous fais ces tant veritables contes, m'estois caché dessoubz une feuille de Bardane, qui n'estoit moins large que l'arche du pont de Monstrible (...) Doncques le mieulx que je peuz montay par-dessus et cheminay bien deux lieues sus sa langue, tant que je entray dedans sa bouche. » (P. :331)

Battaglia renonce à cette mise en abyme de la fiction pourtant possible en bande dessinée. Les personnages et la fiction sont souverains de son propre aveu. Pour

lui, la simplification de la situation d'énonciation du texte Rabelaisien est le corrélat de cette idée selon laquelle l'auteur doit disparaître derrière son travail. L'adaptation s'apparente plus dans son schéma narratif à un conte, là où Rabelais cherchait justement à démonter les ficelles narratives des romans médiévaux et des histoires héroïques :

- 1er volume : Education --> départ pour Paris (initiation) --> retour forcé vers le père / guerre --> victoire et retour au calme- 2nd volume : Naissance --> éducation --> départ et rencontre d'un nouvel ami (initiation) --> guerre contre les Dipsodes --> victoire --> nouveau départ (initiation de Panurge) --> traversée des océans (épreuves initiatiques) --> arrivée à l'objet de quête : la Dive Bouteille (Gaal parodique)

Les excipits des deux tomes de l'adaptation s'apparentent à ce type de récits :

« Faire partie du royaume de *Gargantua* signifiait manger à s'en faire péter la sous-ventrière, boire sans soif, dormir en toute quiétude et travailler à son aise. Ce qui ne veut pas peu dire, car tous savaient que s'ils produisaient du bon vin ce seraient pour eux qui le boiraient, que si la pâte était bien pétrie ils mangeraient du bon pain... et tout cela dans l'estime et la confiance réciproque. Ainsi vivait-on dans le beau royaume d'Utopie » (Battaglia, 2001 : 65)

« Une fois arrivés, ils firent grandes fêtes. Elles furent plus joyeuses encore grâce à l'observation scrupuleuse des conseils de Bacbuc et de la Dive Bouteille. » (Battaglia, 2001 :124)

L'excipit du premier tome apporte une conclusion à chacun des éléments de l'histoire : l'hyperonyme « la pâte » fait écho aux fouaces qui ont déclenché la guerre, le vin rappelle celui du clos de Seuillé, mais aussi celui que le héros boit au fil de l'oeuvre depuis son enfance, mais aussi celui bu par ses parents dans les premières planches, enfin les termes de « confiance » et de « quiétude » sonnent comme une définition des traits de caractères de *Gargantua*, héros magnanime, prince idéal. Quant à celui du second tome, il représente un exemple d'adaptation très personnelle. Battaglia achève son adaptation par une conclusion qui s'inspire très librement des différentes variantes du *Cinquième Livre*, dans les dernières vignettes. Panurge affirme vouloir désormais « étudier dans la joie », *Pantagruel* remercie la grande Prêtresse d'avoir libéré son ami de sa « mélancolie », enfin, la question du mariage est remise à plus tard dans la dernière planche. Battaglia cherche à trouver une conclusion à tous les fils narratifs de la geste pantagruéline, même lorsqu'ils ne sont pas envisagés explicitement par le texte Rabelaisien. Bien sûr Panurge a trouvé une leçon dans ce voyage initiatique, pourtant il ne prononce pas cette ultime maxime chez Rabelais qui préfère placer dans sa bouche un dernier poème inspiré par « l'enthousiasme bachique » où il envisage au contraire son futur mariage :

« Qu'est-ce cy ? La paternité De mon coeur me dit seurement, Que je seray non seulement Tost marié en nos quartiers : Mais aussi, que bien volontiers Ma femme viendra au combat Venerien... (C. L. : 835) »

Le didactisme final des paroles de Panurge (chez Battaglia) sied assez mal au

personnage, même si par ailleurs ces derniers mots correspondent au trajet de l'oeuvre qui lui a appris à « concilier le rire de l'ivresse vitale et celui de la lucidité agile » comme le conclut Daniel Ménager. (Ménager, 1995 : 111) Ainsi, *Pantagruel* prend bien congé de Bacbuc après avoir découvert l'oracle de la Grande Prêtresse, le célèbre « mot panomphée » (C. L. : 834) : « Trinch ». Celle-ci l'encourage effectivement à diffuser la leçon aristotélicienne de ce que les pantagruélistes ont pu découvrir dans son royaume souterrain et lui demande de saluer *Gargantua* (dans la version elle remet même une lettre à son attention, C. L. : 912). Le dernier tome de la geste pantagruéline s'achève sur la promesse d'un retour, mentionné dans le titre du chapitre 47 (« délaissent l'Oracle de la Bouteille » C. L. : 839), les personnages retrouvent leurs « navires au port » (C. L. : 912) mais nulle part il n'est fait mention de « fêtes joyeuses » célébrées à leur retour en Utopie. Il y a bien un banquet bachique mais il se déroule dans le royaume de la Bouteille. A partir de ces indices narratifs, Battaglia crée une clôture narrative semblable à celle du premier volume qui présentait le banquet final des vainqueurs. La clôture se ritualise à la manière des traditionnels banquets finaux de la série Astérix ! De façon significative, l'histoire s'achève avec deux cadres fermés : une ultime vignette encadrée qui vient en quelque sorte border le dessin au moment où l'histoire s'achève et un phylactère qui vient donner le point final à la diégèse avec le mot « Fin » inscrit en toutes lettres.

La première version adaptation va dans le sens d'une unification de la diégèse selon une trame assez classique qui est celle du conte ou du récit d'apprentissage. L'histoire suit un schéma simple, le nombre de personnages est réduit de manière à être mémorisé facilement par les lecteurs, mais aussi pour favoriser cette unité narrative. Le lecteur est invité à suivre Pantagruel, Gargantua, Ponocrate, Grandgousier, Gargamelle et bien sûr Panurge dans leurs aventures comme il pourrait le faire avec des héros de bande dessinée récurrents.

Il revient donc aux rééditions de renouer avec la complexité du dispositif d'énonciation originel, en réintroduisant le prologue de *Pantagruel* et ce qu'on pourrait considérer comme une création de chapitres dans le premier volume. A trois reprises on peut lire des titres sur la page de gauche dans l'édition Mosquito, chacun découpant une unité narrative dans la bande dessinée :

- De la généalogie de *Gargantua*, (Battaglia, 2002 : 10)- De l'adolescence de *Gargantua*, (idem : 16)- Comment entre les fouaciers de Lerné et les gens du pays de *Gargantua* survint une grande querelle qui causa de grosses guerres. (idem : 30)

Le dernier cas est le plus révélateur de ce principe dans la mesure où il est inséré seul dans un phylactère et qu'il est directement inspiré du titre du chapitre 25 de *Gargantua* : « Comment feut meu entre les fouaciers de Lerné, et ceux du pays de *Gargantua* le grand débat, dont furent faictes grosses guerres. » Ce procédé amène en fin de compte à nuancer l'idée selon laquelle il n'y aurait pas d'effets de mise en abyme de l'acte créateur dans l'adaptation de Battaglia.

Dénudation des codes ?

A la première lecture, la bande dessinée échappe à l'auto-référentialité à la différence du texte Rabelaisien. Si la construction d'une histoire est une préoccupation de Rabelais, il n'est demeuré pas moins qu'il s'interroge aussi

profondément sur la narration « comme acte narratif producteur », notamment dans les paratextes de ses deux premiers volumes mais aussi dans les premiers chapitres de *Pantagruel* et *Gargantua* qui par de nombreux aspects obligent le lecteur à s'interroger sur le caractère assertif de la fiction qu'il lit, à travers la multiplication d'énoncés qui se rapprochent de ce que Genette appelle des « actes de fiction ». Je cite la définition qu'il donne de ce phénomène dans *Fiction et Diction* :

« Je préfère [...] définir les énoncés ordinaires de fiction comme des assertions feintes recouvrant, de manière plus ou moins évidente et transparente, des déclarations tout à fait sérieuses que l'on doit tenir pour des actes illocutoires. » (Genette, 1991)

Prenons l'exemple du début du premier chapitre de *Pantagruel* :

« Ce ne sera pas chose inutile ny oysifve, veu que nous sommes de sejour, vous ramentevoir la premiere source et origine dont nous est né le bon *Pantagruel*. Car je voy que tous bons hystoriographes ainsi ont traicté leurs Chronicques, non seulement les Arabes, Barbares et Latins, mais aussi Gregoys, Gentilz, qui furent buveurs eternalz. Il nous convient doncques noter que au commencement du monde... » (P. : 217)

Le narrateur utilise le monde assertif pour inviter précisément le lecteur à considérer qu'il entre dans un univers de fiction qui va emprunter les codes du texte pseudo-historique que sont certaines chroniques publiées au XVe siècle et encore au début du XVIe siècle. Il attend du lecteur une forme de coopération : il devra accepter ce qui est absolument irrecevable sur le plan de la vraisemblance comme étant justement vraisemblable conformément à la règle du jeu établie par le narrateur dès les premières pages. Autrement dit le narrateur demande au lecteur de comprendre : « Je vous demande d'imaginer avec moi que Pantagruel dont il va être question est bien un personnage de chronique et pour cela je vous demande d'imaginer avec moi que la généalogie qui va suivre est une généalogie tout à fait véridique tout droit sortie d'une de ces chroniques. » Ainsi, lorsque le narrateur écrit « il nous convient doncques... », il faut comprendre que la rédaction de la généalogie est un narrème par lequel il doit passer pour faire croire à une chronique. Mais par conséquent, dans le même temps, il établit le statut fictionnel de ces mêmes généalogies dans les ouvrages historiques de l'époque, en dénudant les codes de ce type de discours et en soulevant le voile de la fabrication.

Cet aspect de l'oeuvre ne pouvait vraisemblablement pas être gardé dans l'adaptation non que la bande dessinée ne possède pas cette capacité d'interrogation métatextuelle, mais le public d'enfants et d'adolescents qu'elle visait n'attendait vraisemblablement pas un tel dispositif plus complexe à appréhender. On ne peut donc que se réjouir de l'ajout d'éléments du paratexte Rabelaisien dans l'édition Mosquito :

- le dizain liminaire adressé aux lecteurs de *Gargantua* par l'auteur trouve une place au début de la bande dessinée, dans le premier volume, - le prologue de *Pantagruel* est inséré, en partie, au début du second volume. On retrouve avec plaisir la verve du narrateur Alcofribas et ses réflexions sur l'univers de fiction, notamment à la fin de cet extrait du prologue.

L'insertion de ce second élément de paratexte permet de réintroduire une dimension métaréflexive dans l'adaptation. En effet, les choix éditoriaux de l'édition Mosquito amènent quelques effets de mise en abyme de l'acte de création et d'adaptation, notamment grâce à l'emploi d'esquisses inédites placées dans le paratexte éditorial voire dans la reconstruction même des planches. (Bo Doï, 2001 : 7) Je me limiterai à trois exemples.

- L'homme aux ciseaux ([voir image 13](#)). Le personnage que nous désignons par cette expression figure à deux reprises dans l'édition Mosquito. Une première fois, dans une planche consacrée à l'élaboration du costume de *Gargantua*, une seconde fois, dans le paratexte qui précède le second volume, juste en face d'un extrait encarté, tiré du prologue de *Gargantua*. Cette reprise de l'image fonctionne à la manière d'une citation auto-référentielle qui isole un personnage de la trame narrative pour lui donner une fonction métatextuelle. Face à l'extrait du prologue de l'auteur, la figure de cet homme aux ciseaux occupé à rédiger à l'aide d'une plume un texte sur un codex invite à le considérer comme une figure du narrateur. On peut parler d'un effet d'intrication de l'ordre de la complémentarité entre l'image et le texte, selon la terminologie d'Harry Morgan qui définit ce principe comme une « répartition des rôles entre le texte et le dessin » (Morgan, 2004 : 96). L'image participerait d'un effort de soulignement du dispositif d'adaptation. En effet, la présence du parchemin à la fois dans la vignette dessinée et comme espace sur lequel apparaît le texte de Rabelais invite à réfléchir à un effet de mise en abyme. Placer cette figure en miroir avec le texte de Rabelais ne procède pas d'une simple volonté d'illustration, mais plutôt d'une recherche d'enrichissement mutuel des deux médias que sont l'écriture et le dessin. Cet homme aux ciseaux pourrait alors se lire comme un double de l'auteur qui adapte le texte après l'avoir lu. Le parchemin serait tout à la fois le signe du livre lu et de la bande dessinée en train de s'écrire. Quant aux ciseaux, ils représenteraient à la manière d'une synecdoque les opérations d'adaptation qui passent nécessairement par des coupures dans la texture du roman, par ce que Thierry Groensteen appelle une « opération chirurgicale délicate » (Groensteen, 1999 : 28)

- *De l'usage des esquisses*. Je voudrais maintenant revenir quelques instants sur l'insertion de deux esquisses dans le premier volume. Dans l'édition Mosquito un premier crayonné accompagne un extrait du roman narrant la naissance de *Gargantua* ([voir image 2](#)) et un second son adolescence. Le lecteur assiste ainsi à la création et à l'évolution progressive du personnage qui prend forme dans l'imaginaire graphique de Battaglia. Cette courte plongée dans la génétique de l'oeuvre correspond également dans l'ordre de la diégèse à l'individualisation progressive du personnage de *Gargantua* qui conquiert sa place de héros et son indépendance par rapport au personnage de Grandgousier, son père. Rappelons que Rabelais attachait lui aussi une importance toute particulière à la création de ses personnages notamment dans *Pantagruel* et *Gargantua*. L'expression « être de papier » s'applique au sens propre du terme aux personnages de *Gargantua* et de *Pantagruel* qui sont pensés comme des êtres hybrides à l'image de la longue généalogie de *Pantagruel* qui occupe une grande partie du premier chapitre du volume qui lui est

consacré. La création du personnage provient d'une hybridation entre le réel et la fiction, entre personnages historiques et personnages de romans comme les héros de chevalerie. La longue généalogie peut se lire de manière métatextuelle comme la séquelle du prélèvement opéré par l'auteur dans l'épaisseur de sa mémoire de lecteur. Le géant apparaît alors dans sa grosseur comme un « sur-signé » manifestant cette verticalité de la création, il devient métaphore même du roman. Arrêtons là cette analyse mériterait pourtant d'être approfondie dans le cadre d'une réflexion sur le personnage Rabelaisien mais qui nous éloigne notre sujet présent.

Les deux exemples précédents mettent en évidence une dénudation de la fiction voulue par les éditeurs. Notre dernier exemple essaiera de montrer comment à l'intérieur même des planches on peut voir une mise en abyme de l'acte d'adaptation par Battaglia lui-même.

- *Le livre comme mise en abyme de l'adaptation.* Je voudrais m'intéresser à la partie basse de la première planche consacrée au *Tiers Livre*. On voit dans le fond de la vignette Panurge assis en train de lire alors qu'au premier plan sortant du cadre se déverse un flot de livres ouverts. Cette ouverture du cadre correspond à l'exploitation de la fonction expressive. Le lecteur doit chercher à comprendre pourquoi le cadre change de forme et s'efface sous la pile de livres. Deux hypothèses au moins peuvent coexister. La première est liée à l'histoire elle-même : Panurge lit de nombreux ouvrages sur le conseil de *Pantagruel* qui l'invite à consulter Virgile, pour savoir s'il doit se marier :

« Apportez moy les oeuvres de Virgile, et par troys foys avecques l'ongle les ouvrons, explorerons par les vers du nombre entre nous convenu, le sort futur de vostre mariage. Car comme par les sors Homericques souvent on a rencontré sa destinée... » (T. L. : 380)

Les livres témoignent de cette démarche entreprise par le personnage pour trouver une réponse. On remarquera que les livres ouverts n'offrent que des pages blanches, comme c'est le cas pour l'ensemble des livres représentés dans la bande dessinée, excepté le livre lu par Maître Alcofribas dans la première planche. On peut tout de même se demander si à ce moment précis de l'oeuvre le blanc ne demande pas à être analysé. En effet, Panurge semble incapable de trouver quoique ce soit dans ses investigations, aveuglé qu'il est par sa philautie, cet « aveugle amour de soi » (Rabelais, 1994 : 1352) Mais en même temps, les livres peuvent prendre une seconde fonction détachée de la narration. Ils peuvent être considérés de manière métonymique comme le signe de l'érudition du texte Rabelaisien, mais aussi comme une représentation graphique d'un style qui procède souvent par amplification. Le défi de l'adaptation est justement de réussir à ajuster l'oeuvre de Rabelais à la mesure de la planche. La vignette prend ainsi une dimension métaréférentielle. Son cadre est la trace même du choix opéré par Battaglia, le signe d'une sélection et d'une organisation personnelle de la matière narrative.

Jusqu'à présent nous nous sommes assez peu intéressé au dispositif en images de la bande dessinée. Abordons maintenant la question de ce qui est mis en image à partir du texte de Rabelais et voyons comment Battaglia se sert des ressources de l'image pour faire connaître l'esprit de Rabelais, sa veine carnavalesque et son style

démesuré.

Faire naître des images.

Depuis la publication de son *Pantagruel* en 1535, les oeuvres de Rabelais n'ont cessé d'être rééditées. Le temps faisant son oeuvre, on trouve même aujourd'hui des versions translattées qui permettent aux lecteurs déshabitués de la langue de la Renaissance de revenir vers ce texte truculent. Le lien du texte et de l'image existait déjà à la Renaissance dans la mesure où les éditions multiplient les xylographies pour accompagner le texte. C'est le cas par exemple de l'édition de 1542 par Etienne Dolet¹³ où l'on trouve plusieurs vignettes ornementales. Néanmoins, il s'agit là d'illustrations qui fonctionnent avant tout de manière redondante comme des synonymes graphiques. L'image n'a pas encore le statut consubstantiel de l'oeuvre qu'elle aura dans la bande dessinée. Pour autant, cela ne signifie pas que l'oeuvre de Rabelais ne recèle pas intrinsèquement un potentiel graphique¹⁴, notamment dans l'ampleur prise par certaines descriptions des monstres dans le *Quart Livre*. Le texte est pénétré de la réflexion horacienne du « ut pictura poesis » et les mots cherchent à communiquer « un même paysage mental » (Morgan, 2003 : 104) que l'image. Les ekphrasis et les hypotyposes supposent de manière implicite un dialogue des arts entre dessin et littérature. Battaglia a semble-t-il été sensible à certains de ces passages où la linéarité textuelle paraît presque en attente d'une condensation graphique. On peut prendre l'exemple de la bataille que livre Frère Jan contre les hommes de Picrochole dans le Clos de Seuillé. Rabelais parodie le traitement des combats de la chanson de geste dont il reprend le vocabulaire archaïque :

« Ce disant mist bas son grand habit et se saisist du baston de la Croix, qui estoyt de cueur de cromier long comme une lance, rond à plain poing et quelque peu semé de fleurs de lys toutes presque effacées. [...] Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres tompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibulles, enfonçoyt les dens en la gueule, descroulloyt les omoplates, sphaceloit les greves, desgondoyt les ischies : devezilloit les faucilles. » (G. : 79)

La vivacité de la scène passe par l'énumération et l'accumulation des verbes d'actions. La juxtaposition des verbes et du vocabulaire emprunté au vocabulaire très précis de l'anatomie contribue à transformer cette bataille en un moment comique et parodique. Au morcellement mécanique des corps des victimes correspond le morcellement de la phrase qui reconstruit de manière graphique la bataille sur la page. L'impétuosité verbale cherche à créer l'image à travers le film des mots. La bande dessinée réalise alors la pulsion scopique sous-jacente dans le texte littéraire. En une page, Battaglia met Frère Jan en scène débordant le cadre des vignettes, frappant une foule d'ennemis qui s'entassent dans une case qui s'étend sur toute la largeur de la page et un huitième de sa hauteur. L'effet panoramique de ce type de vignette condense à la fois l'espace de la bataille mais aussi sa temporalité. L'image la plus resserrée traduit parfaitement le texte parodique qui se moquait de « l'énaurmité » de la bataille épique par le biais d'une rhétorique de l'accumulation. Si le rapport du texte à l'image est inversement proportionnel, en revanche l'effet parodique demeure.

Le traitement de la bataille de la Roche-Clermaud est lui aussi intéressant. Battaglia traite « l'escarmouche » ([voir image 11](#)) (G. : 121) dans une planche construite en trois vignettes : la première, sans cadre occupe les deux tiers de la planche et présente *Gargantua* armé d'une épée démesurément grande, la seconde, verticale occupe le coin gauche et présente en contre plongée les ennemis du géant culbutés à ses pieds, alors que la troisième revient sur le personnage de Frère Jan se libérant de ces ennemis à l'aide de son braquemart. L'hyperbole de la bataille épique est suggérée dès les premiers mots du chapitre par la prolepse « quand viendra la journée de la grande et horrible bataille » (G. : 114), puis par la narration du combat livré contre les ennemis par Gargantua, Gymnaste et le moine. Pour autant, on ne voit guère Gargantua livrer bataille dans cet épisode, si ce n'est dans un court résumé de l'assaut :

« Ce faict, le Moyne donne des esperons à son cheval et poursuyt la voye que tenoient les ennemys, lesquels avoient rencontré Gargantua et ses compaignons au grand chemin, et tant estoient diminuez au nombre pour *l'enorme meurtre que y avoit faict Gargantua avecques son arbre*¹⁵ [...]. » (G. : 120)

La planche cette fois-ci développe ce que le texte Rabelaisien ne faisait que suggérer à travers un résumé. Le dessin envahit la page de manière hyperbolique, reconstruisant l'implicite du texte littéraire. Il complète le texte de manière féconde sans redondance.

Ces deux exemples sont emblématiques du potentiel graphique de l'oeuvre¹⁶. Battaglia est sensible à l'imaginaire graphique implicite contenu dans le texte Rabelaisien dans la mesure où il recoupe celui de son média. Voici comment Thierry Groensteen a élaboré une première définition de ce concept en s'appuyant notamment sur les travaux d'Harry Morgan :

« Parmi les tendances récurrentes de l'imaginaire graphique, il est aisé de citer l'animation d'objets inanimés, l'anthropomorphisation de toute forme vivante, la distorsion ou le devenir-monstrueux des corps, les processus de métamorphose en général, la tentation de se faire démiurge et de créer des univers différents. » (Groensteen, 2005 : article Internet)

L'oeuvre de Rabelais recèle effectivement de ces thèmes qui font le génie de la bande dessinée : héros récurrents appartenant à un univers situé entre l'humain et la merveille, goût pour les créatures d'Antiphysis¹⁷, batailles démesurées et surtout comiques... Mais il me semble que c'est surtout sur la notion de fiction que Rabelais rejoint l'univers de la bande dessinée. Il l'envisage comme un lieu où émergent des mondes de possibles sans que ceux-ci soient nécessairement référentiels. L'espace fictionnel permet de développer des virtualités sans leur assigner de coefficient de réalité, sans les soumettre à l'obligation de la motivation du signe linguistique. Ainsi, la très longue description que Rabelais fait dans le *Quart Livre* de l'anatomie de Quaresmeprenant procède d'une accumulation de syntagmes qui valorise l'axe paradigmatique en dépit de l'axe syntagmatique. L'excès de précision de cette anatomie parodique, la multiplication des analogies finissent par empêcher toute représentation de Quaresmeprenant. La description cesse d'avoir une orientation mimétique malgré la présence de nombreux syntagmes dénotatifs. On peut même se demander si l'ensemble de la description peut engendrer une image mentale

dans son intégralité tant l'énumération reste difficile à saisir dans un processus de mémorisation globale. Quaresmeprenant est un être de mots qui finit par mettre la représentation en échec. Battaglia ne réussit pas à lui donner forme dans son adaptation¹⁸. Il ne fait qu'évoquer Quaresmeprenant dans une bulle :

« C'est l'île de Tapinois sur laquelle règne Carême-Prenant, grand avaleur de pois, fouetteur de petits enfants et bon catholique. Nous en entendrons probablement parler demain sur l'île des Andouilles ses ennemis mortelles. » (Q. L. : 99)

On peut alors se demander dans quelle mesure Rabelais n'a pas construit de manière concertée sa description pour qu'elle échappe à toute « icônisation » afin de battre en brèche, par le comique verbal, les êtres dangereux que « cette monstrueuse membrure d'home » allégorise, à avoir les théologiens prônant un ascétisme religieux extrême et condamnable à ses yeux. En sortant de l'ordre de la représentation, le monstre sort alors de l'ordre de la création voulue par Dieu.

Si Quaresmeprenant occupe un statut assez marginal dans la galerie de monstres du *Quart Livre*, interrogeant avec angoisse les frontières de ce qui est représentable par l'imagination humaine, en revanche, nombres de créatures hybrides se prêtent davantage à la représentation. Ce sont donc des monstres moins complexes que représente Dino Battaglia : les Andouilles, Mardigras, Messer Gaster, les Chats Fourrés ou encore les habitants à tête de carte à jouer de l'île de la Supercherie. Leurs descriptions offrent un nombre plus restreint et plus cohérent de signes dénotatifs qui permettent donc de passer plus facilement d'un processus de représentation mentale à un dessin.

Les Andouilles sont une projection allégorique comparable au tableau de Brueghel, *Carnaval et Carême*, qui aborde la question de l'observation trop rigoureuse du calendrier des jours gras et maigres voulue par certains catholiques. La description de ces personnages ithyphalliques comporte suffisamment d'indices pour imaginer ces êtres hybrides :

- « Iceulx toutesfoys n'estoient que Andouilles pour la moitié du corps, ou Serpens que je ne mente. » (Q. L. : 628)
- « un gros Cervelat saulvaige et farfelu... » (Q. L. : 634)

L'onomastique elle-même engage déjà dans un processus de représentation dans la mesure où elle repose sur des hyponymes empruntés au champ lexical de la charcuterie. Le nom est un réservoir sémantique, un embrayeur qui stimule l'imagination, le phantasme en tant vision produite par l'esprit. Sous la plume de Battaglia, Niphleseth la reine des Andouilles devient un jambon cru portant une fraise et une couronne qui dénotent sa qualité royale, Cervelas est une grasse saucisse ficelée. Le dessin établit un lien quasi cratyléen entre le mot et l'image. En dessinant par exemple Tailleboudin, le lieutenant de la reine des Andouilles, sous la forme d'un boudin armé d'un couteau de cuisine, Battaglia renforce l'unité du signe entre signifiant, signifié et référent. Ce lien des mots et de l'image est également suggéré de manière explicite dans les chapitres consacrés aux paroles gelées dans le *Quart Livre*. La plupart des commentaires qu'on peut lire sur l'adaptation de Battaglia soulignent le brio avec lequel cet épisode est transcrit graphiquement. Citons la préface de l'édition Mosquito :

« La bande dessinée a cette ressource spécifique d'explicitement la fiction, en haussant l'artifice jusqu'à matérialiser les sons, lors même qu'elle est par essence muette. C'est ainsi que le rire de Picrochole ([voir image 9](#)) sonne bien « haut et fort » sous le pinceau de Battaglia, et que nous entendons littéralement les bruits gelés de la bataille de la mer de glace... » (Battaglia, 2001 : 7)

L'épisode occupe les chapitres 55 et 56 du *Quart Livre*. Les Pantagruélistes ont repris le cours de leur voyage à bord de la Thalamège, après leur visite chez l'inquiétant Homenaz. Parvenus au « confin de la mer glaciale » (Q. L. : 669), les voyageurs entendent des voix sans pouvoir distinguer les personnes qui les profèrent. Le pilote du navire, Xénomanes apporte une première explication à ces compagnons :

« Icy est le confin de la mer glaciale, sus laquelle feut au commencement de l'hyver dernier passé grosse et felonne bataille, entre les Arismapiens, et les Nephelibates. Lors gelerent en l'air les parolles et crys des homes et femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoyes, des bardes, les hannissemens des chevaulx, et tout aultre effroy de combat. A ceste heure la rigueur de l'hyver passée, advenente la serenité et temperie du bon temps, elles fondent et sont ouyes. » (Q. L. : 669)

Pantagruel cueille alors des paroles gelées qu'il jette sur le tillac :

« ...sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz d'orez. Les quelz estre quelque peu eschauffez entre nos mains fondoient, comme neiges, et les oyons realement. » (Q. L. : 670)

Battaglia ne choisit pas une représentation graphique où les mots s'incarneraient dans un ensemble de petits bonbons colorés. Il préfère faire des sons gelés ([voir image 18](#)) de gigantesques icebergs taillés en forme de lettres dessinant des onomatopées : bum, baaa, hi, rataplan. L'épisode du roman se prêtait bien entendu à la représentation graphique puisqu'il renvoie à une matérialité du langage. Battaglia réalise à cette occasion un exemple de ce qu'Harry Morgan appelle un effet d'interdépendance :

« Dans l'interdépendance, texte et dessin interagissent et c'est de leur interaction que naît le sens. » (Morgan, 2003 : 387)

Le dessin réalise l'idéal d'une écriture qui se donne à percevoir par tous les sens, qui doit se goûter, illustrant la célèbre déclaration d'Hugo Pratt : « Je dessine mon écriture et j'écris mes dessins ». Le langage s'incarne et acquiert une véritable dimension poétique. C'est aussi parce que Battaglia emploie les effets de lettrages avec parcimonie qu'ils peuvent prendre autant de relief et de signification. Battaglia fait un usage assez modéré des onomatopées que Peeters considère comme fondamentales pour faire de la bande dessinée un « média réellement audiovisuel ». Sur les seize cas de variations de lettrages (annexe 2), dix mettent en valeur des onomatopées à des moments clés de la narration : les colères de Picrochole, la guerre picrocholine, le combat contre le monstrueux physétère. Si l'emploi des onomatopées dans les épisodes de bataille reste assez traditionnel, en

revanche la présence en gros lettrage rouge orangé de l'expression « à boire » ou bien encore de « Ventre Saint Jacques », en gros lettrage noir ou des « bong » en grandes lettres blanches participe d'une sensibilité aux sons déjà présente chez Rabelais. Les premiers mots prononcés par *Gargantua* à sa naissance l'insèrent dans un univers de la joie qui passera par des agapes bien arrosés. Si cet épisode entre écho avec les débats sur l'origine des langues qui agitent le début de la Renaissance, il permet surtout ici de caractériser l'univers carnavalesque dans lequel vont évoluer les personnages. Il y a fort à parier que l'influence de Bakhtine est encore assez forte lorsque Battaglia adapte l'oeuvre de Rabelais. Le lettrage souligne le lien intrinsèque du texte et de l'image dans la mesure où il est à cheval entre ces deux medias. Il signale l'essence des personnages : la joie pour *Gargantua* ou la bile noire et la démesure dans le cas de Picrochole.

Ainsi, la bande dessinée apparaît ici comme le prolongement de cette activité d'imagination, elle incarne un monde possible qui n'est pas en quête de vraisemblance. La conclusion du prologue de *Histoire véritable* de Lucien dont Rabelais se nourrit pourrait servir de définition à l'univers de liberté de la bande dessinée :

« Ne voulant pas être le seul qui n'usât pas de la liberté de feindre, j'ai résolu, n'ayant rien de vrai à raconter, vu qu'il ne m'est arrivé aucune aventure digne d'intérêt, de me rabattre sur un mensonge beaucoup plus raisonnable que ceux des autres. Car n'y aurait-il dans mon livre pour toute vérité que l'aveu de mon mensonge, il me semble que j'échapperais au reproche adressé par moi aux autres narrateurs, en convenant que je ne dis pas un seul mot de vrai. Je vais donc raconter des faits que je n'ai pas vus, des aventures qui ne me sont pas arrivées et que je ne tiens de personne ; j'y ajoute des choses qui n'existent nullement, et qui ne peuvent pas être : il faut donc que les lecteurs n'en croient absolument rien. » (Lucien de Samosate, 1857 : 381-382)

La mise en image du texte Rabelaisien correspond à un éloge des formes de la fiction, de l'imagination et du rêve. C'est une projection graphique de l'imaginaire du lecteur Battaglia, une interprétation possible. Cette idée de liberté trouve son prolongement dans l'imaginaire graphique de la bande dessinée qu'on pourrait rapprocher de l'art piéton défini par Harry Morgan¹⁹ en ces termes :

« L'art piéton se caractérise par la prédominance des écoles, la confusion du réalisme et de la caricature, le caractère intemporel d'une production donnée et la possibilité pour un auteur de changer de style à volonté. » (Morgan, 2003 : 382)

L'hybridité du texte Rabelaisien trouve ainsi sa meilleure incarnation dans les mélanges stylistiques qui se font au niveau de l'image. Développant la dernière partie de sa définition de l'art piéton, Harry Morgan insiste sur le fait que la bande dessinée est le médium par excellence où se développent les uchronies. Certes on retrouve dans la construction du dessin chez Battaglia une filiation indéniable avec Milton Caniff et Noel Sickles qui ont mis à l'honneur les techniques de la trame et du clair-obscur ; mais dans le cas particulier de *Gargantua* et *Pantagruel*, cette filiation n'est pas la plus directe. Battaglia choisit aussi le dessin, l'aquarelle et le pastel, dans un ensemble qui n'est pas sans rappeler également par moments les

techniques de la peinture fauve. Eloge de la couleur dans ces effets de juxtaposition, recherche d'une simplification des moyens de représentation, jeux de contrastes entre détails et flous, stylisation sont autant d'éléments qui créent un univers graphique sémiotiquement riche et dynamique, sur lequel il nous faudra revenir.

L'hybridité graphique est sensible dans les très nombreuses citations graphiques qui émaillent les deux volumes, elle permet d'élaborer une mémoire vive qui transpose l'érudition du texte Rabelaisien. La citation graphique est à mettre sur le même plan que les allusions textuelles. La notion de citation graphique est intrinsèque au travail de Battaglia comme l'a souligné Mariadelaide Cuzzo :

« Le innumerevoli invenzioni grafiche e le citazioni figurative che il disegnatore dissemina nei suoi lavori sono parte costitutiva di un sistema di mediazioni formali che regola il passaggio dal testo, d'origine alla sua traduzione visiva e concorrono alla costruzione di uno spessore semantico che solo può restituire in immagini la profondità del testo letterario attuando, «per mezzo di trasformazioni, di equivalenze e di reinvenzioni tendenti al ripristino dei valori e delle funzioni immanenti alla primitiva testualità» quella traslazione fra sistemi semiotici diversi che consente di operare una vera ri-creazione, evitando i rischi di appiattimento e banalizzazione. Mai ridondante, il rapporto fra le immagini e la scrittura è imperniato su di una complementarità che si realizza in forme complesse e presuppone sempre un approccio «ironico» al linguaggio codificato del comic. La citazione - sia stilistica che iconografica - riveste per il Battaglia colto lettore moderno un ruolo-chiave, visualizzando il suo approccio alla letteratura del passato attraverso i riflessi che le epoche hanno lasciato di sé negli specchi della propria produzione artistica. Il tempo dell'ambientazione o il tema trattato evocano dal «magazzino» della memoria i modi storici della rappresentazione secondo meccanismi svariati, innescando un processo di stratificazione di segni culturali provenienti anche da ambiti diversi rispetto ai tradizionali linguaggi figurativi. Illustrazione, pittura, cinema, teatro, musica: tutto confluisce nell'alambicco alchemico di Battaglia per arricchire l'interpretazione grafica del testo e tutto è trattenuto, amalgamato e filtrato da una memoria fuori dal comune che restituisce il proprio oggetto, tradotto in un'inconfondibile cifra stilistica, solo dopo averlo interiorizzato al punto da renderlo proprio. » (Cuzzo, 1999 : 66)

Adapter Rabelais procède d'une double plongée dans la mémoire : dans la mémoire du texte Rabelaisien bien sûr, mais aussi dans la mémoire des différentes adaptations produites au XIXe et au XXe siècle entre autre. Gustave Doré publie plusieurs versions illustrées de l'oeuvre de Rabelais, *Robida*²⁰ fait de même entre 1885 et 1886. On pourrait aussi citer le travail de Derain en 1943 dans une veine fauviste. Le travail de Gustave Doré est celui d'un graveur qui illustre l'oeuvre de Rabelais avec une série de 61 planches pleine-page et 658 lithographies de petite taille, dans l'édition parue chez Garnier en 1873. Son travail est d'une très grande précision, chaque planche construit une représentation très minutieuse des textes de Rabelais dans une atmosphère « médiévalisante », teintée de romantisme. Prenons l'exemple de la bataille du château du Gué de Vède ([voir image 19](#)) (chapitre 36, *Gargantua*). *Gargantua* apparaît vêtu d'une armure complète, entouré

d'une foule de chevaliers qu'il domine avec majesté, fichant sa lance dans l'une des tours du château. Il se dégage de l'image une noblesse qui s'éloigne de la verve comique du texte Rabelaisien. C'est une vision romantique de la bataille qui émane de cette gravure. *Gargantua* se drape dans les habits d'un héros épique plein de l'esprit de chevalerie que Germaine de Staël louait dans *De l'Allemagne* (1810) dans un chapitre intitulé « De l'influence de l'esprit de chevalerie sur l'amour en l'honneur » :

« La chevalerie est pour les modernes ce que les temps héroïques étaient pour les anciens; tous les nobles souvenirs des nations européennes s'y rattachent. A toutes les grandes époques de l'histoire, les hommes ont eu pour principe universel d'action un enthousiasme quelconque. Ceux qu'on appelait des héros, dans les siècles les plus reculés, avaient pour but de civiliser la terre; les traditions confuses qui nous les représentent comme domptant les monstres des forêts, font sans doute allusion aux premiers périls dont la société naissante était menacée, et dont les soutiens de son organisation encore nouvelle la préservèrent. Vint ensuite l'enthousiasme de la patrie. Il inspira tout ce qui s'est fait de grand et de beau chez les Grecs et chez les Romains : cet enthousiasme s'affaiblit quand il n'y eut plus de patrie, et peu de siècles après, la chevalerie lui succéda. La chevalerie consistait dans la défense du faible, dans la loyauté des combats, dans le mépris de la ruse, dans cette charité chrétienne qui cherchait à mêler l'humanité même à la guerre, dans tous les sentiments enfin qui substituèrent le culte de l'honneur à l'esprit féroce des armes. »
(Staël, 1996 : 71)

Chez Battaglia, cette même scène ([voir image 10](#)) est traitée sur trois vignettes qui occupent chacune un tiers de la hauteur de la page. Le château assiégé se résume à un amas de pierres stylisées que *Gargantua* affronte armé de son bourdon de Saint Martin. Le face à face est héroï-comique comme chez Rabelais. La représentation du cheval de *Gargantua* qui avance tête baissée sur la muraille, le gros plan sur le bourdon transperçant les murs du château, la dispersion des ennemis retranchés dans deux images muettes sont autant de procédés qui retranscrivent le comique verbal de Rabelais :

« Alors chocqua de son grand arbre contre le chasteau, *et* à grans coups abastit *et* tours et forteresses, *et* ruyna tout par terre. Par ce moyen feurent tous rompuz, *et* mis en pieces ceulx qui estoient en icelluy. »
(G. : 101)

Rabelais parodie ici les exagérations épiques en mettant en évidence les verbes d'actions à l'aide du procédé rhétorique de la polysyndète. *Gargantua* devient un nouveau Rainouart au Tinel bouffon. Reste que Battaglia ne va pas au bout du comique, passant sous silence le déluge urinal de la jument qui achève de disperser les ennemis. Nous sommes loin du sérieux de Gustave Doré. Son trait opère davantage une filiation avec le chevalier Bayard modèle du chevalier épique chez les romantiques. Chez Doré, les personnages finissent par gagner un sérieux et une noblesse qui échappe au comique Rabelaisien. Tout admirateur qu'il était de Doré, Battaglia lui préfère Robida qui s'est confronté à la geste pantagruélique en 1885, dans des illustrations au trait vif, mettant en scène des personnages croqués avec finesse et humour. Le travail de Robida va dans le sens d'une exploration de la

verdeur comique du texte Rabelaisien à travers une ligne qui se rapproche de la caricature et de la fantaisie. Laura Battaglia ajoute ainsi les noms de Daumier, de Goya comme sources du travail de son mari. Les traits des personnages présentent, il est vrai une certaine stylisation comique. Le cas de Picrochole ([voir image 9](#)) et de ses généraux est particulièrement représentatif. Souvent présenté de profil ou de face les bras croisés, se frottant les mains, le bonnet enfoncé jusqu'aux yeux, empesé, le cou noyé dans une fraise, le nez busqué, la barbe taillée en pointe, Picrochole présente toutes les caractéristiques stéréotypées du fourbe infatué. Battaglia réussit à saisir au plus près les traits de son caractère et ne laisse rien au hasard dans la composition de son personnage. La couleur noire de son habit n'est pas une simple convenance mais bien une traduction graphique du travail réalisé par Rabelais sur l'onomastique. Picrochole est celui qui a la bile noire. De la même manière, Tocquedillon, qui signifie littéralement « fanfaron », se voit présenté pour la première fois de profil, armé d'une épée démesurée, d'un braquemart à la ceinture et d'un casque surmonté d'un très large panache vert. La rondeur de Pantagruel, Gargantua ou bien encore Grandgousier en fait des personnages à l'aspect joyeux et débonnaire, au sens noble du terme. Nous pourrions multiplier les exemples de références citationnelles dans l'ensemble de l'adaptation. Le traitement des paysans de la guerre picrocholine n'est pas sans écho avec les visages et les silhouettes qu'on peut voir chez Bruegel l'Ancien dans ses séries de toiles consacrées au monde paysan que ce soit avec les *Moissonneurs* (1565), *la Fenaison* (vers 1565), *la Journée sombre* (1565), *la Noce Villageoise* (1568), *le Combat de Carnaval* et *Mardi Gras* (1559). Mais là encore, c'est du côté de Bosch que l'on trouvera des références fécondes. Il suffit de regarder les visages des personnages du *Portement de croix de Gand* et notamment leurs nez et de les comparer aux fouaciers de Lerné. L'univers de Bosch est également animé de créatures monstrueuses qu'on a souvent associées au monde du *Quart Livre* de Rabelais où les pantagruélistes sont amenés à côtoyer un monde inhumain enfanté par Antiphysis à l'image de Quaresmeprenant. Certaines scènes rappellent les intérieurs paysans des tableaux de genre des frères Le Nain. Ainsi, nous voyons Grandgousier « se chauffer les couilles » et « raconter de beaux contes du temps jadis » assis près d'une cheminée, alors que l'écoutent calmement sa femme et de jeunes enfants. La liste est loin d'être exhaustive et le sujet demanderait à être encore développé.

Pour garder l'esprit du texte Rabelaisien, il a donc fallu que Battaglia explore les possibles offerts par le dispositif spatio-topique de la bande dessinée. Selon la définition d'Harry Morgan, l'image est le lieu de la diégèse dans la bande dessinée et la temporalité passe donc avant tout par la spatialité élaborée par les images. Elle crée un rythme narratif par la segmentation du récit en images. Cette notion prend toute son importance par rapport à l'adaptation d'une oeuvre aussi vaste que celle de Rabelais. Le jeu de taille des vignettes participe de la création d'un rythme dynamique, tout comme la répartition des vignettes sur l'ensemble de la page. Là encore, cette étude mériterait d'être considérablement approfondie pour rendre compte de l'originalité de la mise en planche de Battaglia. Nous ne ferons donc que suggérer quelques pistes d'analyses en étudiant certaines planches qui nous paraissent particulièrement significatives de la rencontre entre l'art du dessin libre de Battaglia et la verve du texte Rabelaisien.

Le statut de la vignette dans l'adaptation d'un roman apparaît en léger décalage par rapport à la bande dessinée traditionnelle où l'auteur est aussi le scénariste de son

histoire. Dans l'adaptation, le dessinateur sélectionne ce qu'il va mettre en image (sans que cela signifie que l'adaptation soit une illustration du roman) et en ce sens le cadre de la vignette se rapproche du cadre cinématographique qui « assigne des limites à la profusion du représenté, [qui] élit un fragment privilégié » (Groensteen, 1999 : 50). L'auteur sélectionne d'abord des séquences narratives : c'est un premier cadrage qui oriente son travail de composition de l'image. Mais face à la profusion du texte Rabelaisien, Battaglia est très vite obligé de jouer sur les liens qui unissent les vignettes au reste de la page n'hésitant pas à faire sortir ses personnages de la case. Ils envahissent alors le blanc qui n'a plus un simple rôle de séparateur mais qui participe totalement de la diégèse. Les cases deviennent alors un arrière-plan sur lequel les personnages ressortent, créant ainsi une profondeur de champ qui dynamise l'image et favorise l'imagination.

La geste de Rabelais est une histoire de géants, nul besoin de le rappeler. L'écriture aussi est celle du gigantisme, de la démesure, de l'amplification, des listes, des ajouts. Si Battaglia a cherché à ouvrir les vignettes de son adaptation, s'il cherche des dispositifs spatio-topiques novateurs pour rendre le gigantisme des personnages, en revanche, il lui est plus difficile de traduire la copia du style Rabelaisien dans deux volumes de 48 pages. Ces deux formes du gigantisme verbal et physique impliquent nécessairement une réflexion sur la mise en page, sur le cadrage de l'image, sur la taille des vignettes, leur forme et leur cadre. Nous aurons l'occasion de le voir en commentant la planche consacrée à l'éducation de *Gargantua*, Battaglia se sert des débordements, des superpositions, de la réduplication du même personnage dans une même image pour figurer l'emploi du temps surchargé du héros. Néanmoins, partons d'une planche plus simple, celle consacrée à l'habillage du géant *Gargantua* ([voir image 4](#)). Ici c'est le parcours de l'étoffe qui renforce le gigantisme de *Gargantua*, certains personnages disparaissant sous la toile qui se déroule de cases et cases. Mais c'est aussi le cadrage qui favorise les effets comiques : le cordonnier est assis devant une chaussure que la case n'arrive pas contenir alors que le personnage pourrait s'y asseoir, le tailleur est obligé de monter sur une échelle pour coudre la tunique du géant. Sur la même planche, l'énorme jument offerte par le roi de Numidie à Grandgousier glisse sur le cadre de la vignette qui devient ligne d'horizon, manière habile de signaler son aspect exceptionnel par un cadrage original.

Ailleurs, Battaglia présente ses géants pliés comme essayant d'entrer dans les vignettes trop petites pour les contenir. Ainsi, il semble que le dispositif où l'on voit Grandgousier apparaître à la fenêtre (fig. a) ([voir image 1](#)) serve de matrice programmatique à l'ensemble des efforts faits pour adapter la bande dessinée au gigantisme des héros de Rabelais. Grandgousier ouvre les fenêtres de son château au moment même où la narration commence. Plutôt que de représenter de manière réaliste des volets, les mains de Grandgousier sont appuyées sur chacun des montants de la vignette comme pour en repousser les limites, en dépasser l'étroitesse alors que sa coiffe déborde le cadre. L'image fonctionne comme une promesse de l'auteur de repousser les limites du genre selon une volonté d'ouverture de la vignette traditionnelle. La figure b ([voir image 1](#)) correspond au négatif (au sens photographique) de la première vignette. Grandgousier n'a pas seulement repoussé les limites du cadre, il est devenu le contour en ombre chinoise de la vignette qu'il absorbe. On peut lire l'ensemble du blanc qui entoure l'image en couleur comme une partie du corps du géant qui s'est évadé de la vignette pour devenir la page sur laquelle se dessine l'histoire. La place de ces deux vignettes

originales est stratégique : c'est un programme de lecture qui annonce la veine à la fois humoristique et novatrice de l'ensemble.

Je voudrais prolonger ces analyses autour de deux planches qui illustrent ce principe de transposition du gigantisme Rabelaisien : celle consacrée à l'éducation de Gargantua ([voir image 7](#)) par Ponocrates dans le premier volume et celle qui met en scène la ruse de Panurge ([voir image 14](#)) (deux planches) pour déjouer les ennemis des pantagruélistes dans le second volume.

Dans *Gargantua*, une série de deux chapitres (23 et 24) aux titres évocateurs (« Comment *Gargantua* feut institué par Ponocrates en telle discipline, qu'il ne perdoit heure du jour » et « Comment *Gargantua* employoit le temps quand l'air estoit pluvieux ») est consacrée à l'éducation de *Gargantua* selon les principes de Ponocrates. Souvent présenté comme un modèle d'éducation humaniste, à juste titre, ces deux chapitres ne prennent véritablement sens que s'ils sont lus en diptyque avec ceux consacrés à l'éducation selon les maîtres sorbonagres, Thubal Holoferne et Jobelin Bridé. Il faut donc aussi faire cet effort de rapprochement chez Battaglia. La première éducation est traitée en une demi-planche où l'on voit Gargantua vautré au sol ([voir image 3](#)), les doigts dans le nez, un volume de *Histoire Naturelle de Pline* le jeune sur le ventre (fig. a), faisant écho à la description qu'en fait Rabelais au début du chapitre 15 : « en devenoit fou, niays, tout resveux et rassoté » (G. 44). Battaglia ne se contente pas de reprendre le chapitre 15 dans cette vignette, il condense également le chapitre 21 où l'on voit *Gargantua* « se paillard[er] parmy le lict » ou qui « baisloyt, crachoyt, toussoyt, sangloutoyt, esternuoit, et se morvoit en archidiacre... » (G. : 56)

Si la première éducation est placée sous le signe de la paresse et de l'enlisement dans un savoir ancien dont *Gargantua* ne retire rien, au contraire avec Ponocrates *Gargantua* devient acteur dans l'apprentissage d'un savoir qui n'est pas purement livresque mais pratique. Battaglia choisit une image pleine page qui suit un ordre chronologique en multipliant les représentation du géant dans diverses postures d'apprentissage, jouant sur les jeux d'ombres et de lumière, balisant la lecture de la planche par des récitatifs disposés en zigzags sur la planche. On pourrait reprendre l'expression de Mariadelaide Cuozzo d'une composition en « éventail » où les images se superposent presque. (Cuozzo, 2000 : 75) Malgré les indications chronologiques contenues dans les phylactères et celles présentes dans le décor, la chronologie semble abolie pour laisser place à un effet de simultanéité, de frénésie qui s'oppose comiquement à l'unique vignette de la première éducation. Les pieds du *Gargantua* en chemise de nuit débordent sur le ciel nocturne du bas de la planche de manière à montrer finalement que le personnage doit toujours être en éveil. Ses nuits ressemblent à ses journées. Le *Gargantua* en écolier se sur-imprime sur celui qui se lève, de la même manière que le *Gargantua* sportif s'insère à cheval entre l'espace diurne et l'espace nocturne. Le phylactère coupe d'ailleurs le personnage en deux comme pour mieux signifier les « intervalles réguliers » pendant lesquels il s'adonne « aux exercices du corps ». L'ensemble de la planche obéit à des effets de symétrie : le couple Ponocrates-*Gargantua* s'inverse comme dans un négatif photographique, tout comme la fenêtre. Ces jeux de symétrie mais aussi de proportions finissent par créer une a-temporalité qui fait de cette planche un espace poétique. Dans la planche consacrée (fig. a) ([voir image 3](#)) à la première éducation de Gargantua, le blanc se faisait envahissant autour des personnages, laissant flotter pour ainsi dire Gargantua au premier plan, sans aucun repère. Il

était ainsi métonymique du vide de l'éducation surannée reçue pendant son adolescence par le héros. En revanche dans les planches qui évoquent l'éducation humaniste du géant (fig. b) ([voir image 7](#)), la multiplication du personnage « grignote » sur le blanc et révèle graphiquement son appétit d'apprendre qui déborde la vignette au point de la faire disparaître. Reste que le personnage de *Gargantua* est dupliqué cinq fois ce qui produit aussi un effet de comique de répétition et conduit à une distance par rapport à ce modèle éducatif. Grâce à ce système Battaglia traduit l'effet de composition binaire qui existait déjà chez Rabelais : d'un côté une insistance sur une temporalité trop étirée et de l'autre une condensation extrême des apprentissages sur une journée²¹. Certes à géant éducation de géant, mais tout de même, cette surabondance n'invite-t-elle pas aussi à mettre ce programme humaniste idéal à distance ? Battaglia a semble-t-il compris que Rabelais était avant tout l'auteur d'une création esthétique qui déforme sous le filtre de la fiction les théories éducatives de son époque.

Enfin, je voudrais aborder un dernier exemple d'exploitation originale de l'espace qu'est la planche. La planche où l'on voit Panurge affronter de manière rusée les ennemis de Pantagruel ([voir image 14](#)) illustre parfaitement les efforts de Battaglia pour sortir de l'organisation traditionnelle de la page et pour en exploiter ses possibles. Le dispositif correspond à la définition que Th. Groensteen donne de la marge par rapport à la planche : « l'espace de la marge ne saurait être totalement neutre » dans la mesure où il isole la planche il se constitue en « objet de lecture ». (Groensteen, 1999 : 40) Les recherches autour de la ligne courbe et des effets de symétrie axiale ou centrale semblent organiser cette page, tout comme les effets variés de focalisation. La première image occupe le tiers supérieur de la page et présente un plan général de l'action, Panurge est vu de dos, une ligne de fuite conduit à l'espace maritime situé entre les deux bites d'amarrage. Cette construction est reprise à travers deux plans plus serrés dans le tiers inférieur de la page : la mer n'a plus besoin d'être figurée par un dessin ou par une mise en couleur de l'espace situé entre les deux vignettes. A la légère contre-plongée de la première image qui permettait d'attirer le regard vers la mer se substitue une plongée et une vision en torsion qui souligne la chute des cavaliers avec un angle de 180 degrés. La construction invite à cette analyse tout comme le texte du phylactère (« emportés par la mer tombèrent dans la mer »). Battaglia ne cherche pas à surcharger l'image, il se plait à ce qu'Anita Van Belle appelle « une volupté de l'ascétisme » (Van Belle, 1984 : 34). La construction de la page permet de construire l'espace in absentia et de revenir ainsi à la suggestion qu'établit le texte littéraire. Toute la page devient un espace métaphorique et participe de l'histoire. Il aimait d'ailleurs à dire :

« Le dessinateur est absent, il n'y a ici qu'une fiction et les éléments nécessaires à sa compréhension. Si deux hommes se battent, pourquoi les encadrer et les soutenir avec une colline, un ciel ou une place de village ? Ils se suffisent à eux-mêmes, j'ai lu que deux hommes se battaient et c'est ce que j'ai représenté. » (Van Belle, 1984 : 34)

L'image se poursuit en sollicitant le lecteur. Les changements de point de vue épousent la sinuosité de la corde et créent un point de fuite au centre de l'image qui préfigure ainsi l'encerclement des cavaliers sur la page de droite. L'irruption des cavaliers coupant la corde va dans le même sens. Ainsi, en choisissant d'ouvrir les cadres de ses vignettes voire de la supprimer dans cette page, Battaglia accentue la

solidarité entre toutes les images de la page et contribue à dynamiser l'illustration qui prend du relief grâce aux inversions des points de vue.

L'originalité du dispositif spatio-topique va dans le sens d'une volonté de laisser exister en liberté le texte et l'image. Aucun hypercadre ne vient lier de manière ostentatoire le texte de Rabelais librement adapté dans les phylactères et les bulles avec les dessins. Texte et image semblent parfois flotter sur le blanc de la page qui invite à une rêverie sur le monde Rabelaisien. Sans vouloir exagérer le rôle du blanc, il apparaît comme partie prenante dans l'adaptation, il fait partie à part entière de l'histoire.

Du réalisme grotesque à l'onirisme : un Rabelais mélancolique.

Avant de conclure ces analyses, il me reste à dire quelques mots de l'orientation générale donnée à l'adaptation. Elle propose une vision assez joyeuse de l'oeuvre fondée sur le carnaval et le réalisme grotesque. L'adaptation de Battaglia est ce qu'on pourrait appeler une adaptation bakhtinienne de Rabelais. L'accent est mis sur l'aspect grotesque de l'oeuvre de Rabelais : les scènes de banquets et les propos sur la nourriture occupent une place importante dans le premier volume et notamment dans les passages créés librement par Battaglia. Je me contenterai de citer un exemple. *Gargantua* accompagné de Ponocrates et d'Eudémon part étudier à Paris. C'est l'occasion de traverser plusieurs villages et de visiter quelques auberges. Le texte Rabelaisien reste très elliptique sur ces haltes pourtant nécessaires pendant le voyage, si bien que Battaglia s'amuse à pasticher Rabelais. Il prête les propos suivants à ses héros : « par ma foi ce petit vin était fort bon », ou encore « et la fricassée excellente », « je me demande ce qui peut mettre l'homme en meilleure disposition qu'un bon repas. Avez-vous jamais vu des personnes mauvaises ou de méchante humeur après avoir apprécié un bon plat ? ». Enfin, *Gargantua* forge une maxime « je dis et j'affirme qu'un corps bien nourri élève l'esprit vers de nobles pensées » ou encore « j'affirme qu'avant d'entreprendre toute action importante il est impératif de se mettre à table ». Ces quelques phrases librement adaptées par Battaglia s'intègrent parfaitement dans l'atmosphère de l'oeuvre Rabelaisienne qui ne renie pas les influences du corps sur la vie humaine et qui en fait même l'éloge. Il en résulte une omniprésence du thème de la boisson dans les premières planches de *Gargantua*. C'est le cas lors de :

- la naissance de *Gargantua*, « poupon bachique » selon l'expression d'André Gendre, lors du banquet liminaire où fusent les propos des bienyvres, - son voyage vers Paris, - son séjour à Paris où on voit *Gargantua* préoccupé par la boisson (« s'inquiétant... de quel vin on y buvait »), une chopine à la main ([voir image 20](#)) ou déclarant à son précepteur qu'il va se charger « de découvrir où l'on vend le meilleur vin », - lors du banquet final qui clôt le premier livre sur la victoire de *Gargantua* qui prononce alors un discours plein de magnanimité à l'égard des vaincus, un verre à la main, invitant à boire « à la santé de tous ».

Dans un article consacré au Vin dans *Gargantua*, André Gendre précisait que « le vin donne lieu tout d'abord à quelques tableaux » dans le sens pictural ou cinématographique du terme. (Gendre, 1988 : 171). Le vin participe d'une convivialité tout érasmiennne, il permet de faire circuler la joie entre les personnages, il constitue une force vitale au même titre que la nourriture et permet

une régénérescence du corps grotesque, « un triomphe de la vie sur la mort », pour s'exprimer en termes bakhtiniens. (Bakhtine, 1982 : 282) Reste qu'on ne boit pas n'importe quand ni n'importe comment chez Rabelais. Ainsi, la vignette qui met en scène *Gargantua* accoudé devant deux chopines ([voir image 20](#)) dont l'une sort du cadre de la vignette, créant ainsi un effet de profondeur qui attire le regard sur ces deux récipients, me semble sujette à caution. *Gargantua* apparaît passablement aviné sous le regard de ses maîtres en arrière-plan. On peut donc penser qu'il se serait adonné à la boisson de manière solitaire comme peut le faire un Janotus Bragmardo, plein « d'eau bénite de cave ». Or, le « bon » service du vin passe par sa consommation en collectivité, lors de symposium joyeux. Qui plus est les propos que Battaglia prête à *Gargantua* ne sont pas situés chez Rabelais dans le même contexte. Voici ce que *Gargantua* dans la bulle de Battaglia :

« Pour ce qui est de boire au contraire le mieux est de ne s'arrêter que quand la semelle des pantoufles est gonflée de moitié. » (Battaglia, 2002 : 22)

et voici ce qu'on peut lire chez Rabelais :

« Car il disoit que les metes et bornes de boyre estoient quand la personne beuvant, le liège de ces pantoufles enflloit d'un demy pied. » (G. : 58)

Cette phrase vient conclure le chapitre qui cherche à dénoncer l'éducation que *Gargantua* a « subie » avec ces maîtres Sorbonagres. En passant du récit au discours direct, il apparaît ici que Battaglia détourne le sens originel du texte Rabelaisien, allant jusqu'au faux sens. Le texte est ironique et a pour objectif de dénoncer, de manière certes plaisante, la démesure du régime alimentaire du personnage. Or, est-il besoin de rappeler combien Rabelais a rejeté cette éducation contraire à l'idéal humaniste, laissant l'homme au quasi statut de bête et ne l'élevant pas selon le principe d'Aristote. Cette ivresse parisienne de *Gargantua* n'a pas grand-chose en commun avec celle du « bébé bachique » qu'on voyait au début du livre, dans la mesure où celle-ci permettait de découvrir l'harmonie musicale grâce aux bruits des flacons de « piot » frappés par ses gouvernantes. Les héros doivent apprendre la mesure et l'ensemble des livres va dans ce sens. *Pantagruel* condamnera le « tout pour la trippe » de Gaster, tout comme il regardera à distance la débauche des Andouilles dans le *Quart Livre*. Ainsi, l'adaptation « bakhtinienne » de Battaglia donne à lire un optimisme et une joie de vivre qui sont parfois en décalage avec le message de l'ensemble de l'oeuvre qui va dans le sens paradoxal d'une « mediocritas aurea » promue par des géants.

N'oublions pas que le grotesque n'est pas nécessairement synonyme ou vecteur de rire et de joie. S'il fait souvent rire, c'est souvent parce qu'il cache une forme d'inquiétude provoquée par l'étrangeté dont il se nourrit et dans laquelle il s'incarne. C'est un moyen d'appriivoiser l'insolite par une émancipation du réel tangible. Il n'est donc pas si éloigné que cela de l'onirisme. Au contraire, selon l'expression de Michel Jeanneret (Jeanneret, 2004 : 28), il devient « le comble de la fiction, c'est-à-dire l'hybride fécondé par la raison et le rêve ». Cette définition s'accorde alors bien avec le choix de l'encrage des vignettes fait par Laura Battaglia.

En effet, celui-ci ne va pas nécessairement dans le sens de cette joie exubérante. Les couleurs restent mélancoliques comme Dino peut-être. Dans un article des

Cahiers de la Bande Dessinée on pouvait lire en 1984 cette confession de l'auteur :

« Ma femme dit que mes personnages sont toujours mélancoliques ou que mes histoires sont pleines de mélancolie, peut-être parce que je suis mélancolique, rongé de doutes, j'ai l'impression d'avoir manqué des occasions, j'ai peur de mourir sans avoir rien compris, ce qui du reste est très probable. La mélancolie est un sentiment très doux. » (Van Belle, 1984 : 38)

Ainsi, ce qui se dégage au-delà du comique et du carnavalesque, c'est une appréhension de l'oeuvre Rabelaisienne beaucoup plus onirique grâce au travail du dessin et de sa mise en couleur. Son travail sur le clair obscur, sur l'esquisse des personnages et des décors s'inscrit dans une volonté de suggérer, mais aussi de faire émerger des « abîmes » comme le disent Anita Van Belle et Patrick Delperdange. L'art de Battaglia est un art de contrastes entre les couleurs, bien sûr, mais aussi entre les vignettes au sein d'une même planche, alternant représentations détaillées et vignettes en ombres projetées ou en esquisses. Il construit tout à la fois un univers tangible²² et onirique servi par l'emploi fréquent de la technique du sfumato. Les arrières-plans des vignettes se fondent dans une brume qui les irrealise. Mariadelaide Cuozzo analyse ce contraste comme un moyen d'accentuer l'idée d'illusion qui baigne tout récit de fiction (Cuozzo, 2000 : 132). Cette disparition progressive de la netteté de l'image fait du point de fuite l'entrée dans l'imaginaire, le lieu où s'exerce la réflexion du lecteur appelé à compléter le dessin par sa propre imagination. Par exemple, Battaglia transforme la scène comique où la jument de Gargantua ([voir image 5](#)) se débarrasse des mouches et des frelons qui l'assaillent en « déforestant » de sa queue le bois que la troupe des pantagruélistes traverse :

« Au quel lieu estoit une ample forest de la longueur de trente et cinq lieues et de largeur dix et sept ou environ. Icelle estoit horriblement fertile et copieuse en mousches bovines et freslons, de sorte que c'estoit *une vraye briganderye* pour les pauvres jumens, asnes et chevaux. Mais la jument de *Gargantua vengea honnestement* tous les *oultrages* en icelle perpétrées sur les bestes de son espece, par un tour, duquel ne se doubtoient mie. Car soudain qu'ilz feurent entrez en la dicte forest : et que les freslons luy eurent *livré l'assault*, elle *desguaina* sa queue : et si bien *s'escarmouchant*, les esmoucha, qu'elle en abattit tout le boys, à tord à travers, deçà, delà, par cy, par là, de long, de large, dessus, dessoubz, abatoit boys comme un fauscheur d'herbes. En sorte que depuis n'y eut ne boys ne freslons. Mais feut tout le pays reduict en campagne. » (G. : 47)

Rabelais faisait précéder ce combat comique d'une description de l'horrible jument de *Gargantua* de manière à réunir les éléments nécessaires à préparer un épisode de parodie des romans épiques où les animaux monstrueux étaient légion. Il accumule les traits rhétoriques (en gras dans la citation précédente) appartenant au vocabulaire épique pour le détourner de manière héroï-comique. Le calembour final de *Gargantua*, « Je trouve Beau ce » (G. : 47), offrait une chute comique digne des Grands Rhétoriciens à cet épisode bouffon. Chez Battaglia, la scène reste comique avec la ruade que *Gargantua* subit, mais le travail des couleurs, des ombres lui confère une teinte fantastique plongeant le lecteur dans un univers hors temps. Il

renoue avec les oppositions fortes entre le noir et le blanc (ou le beige) à l'occasion de cette scène de sous-bois traitée de façon très personnelle, notamment dans les vignettes qui reprennent une technique proche du pochoir ce qui a pour effet de donner à voir une impression photographique immobilisée. Cet aspect figé est contrebalancé par les deux vignettes de grande taille dans la diagonale opposée où le mouvement est rendu par la sortie du cadre du cheval se cabrant, puis par sa fuite au galop vers le fond de l'image. Cet entrecroisement de diagonales a pour effet de modifier légèrement l'ordre de lecture qui doit se faire lui aussi en croix pour rétablir la chronologie de la « vengeance comique » de la jument monstrueuse de *Gargantua*. Autre exemple significatif du clair-obscur : la vignette consacrée à la cathédrale de la Roche-Clermaud²³ ([voir image 12](#)). La vignette témoigne d'une sensibilité personnelle aux jeux de lumières accrochés à la pierre. Le portail de l'église chez Battaglia offre un contraste de couleur avec le ciel obscurci sur lequel il se détache. Il s'agit là d'un travail imaginaire sur les couleurs, figurant la bataille, plus que la tombée du soir, à travers le noir et les teintes rougeoyantes du ciel alors que la lumière qui émane de la façade de l'église s'affirme comme le symbole de la victoire du moine Frère Jean désarmant les ennemis et les enfermant dans l'édifice, les replaçant ainsi symboliquement sur le chemin de vertu, selon la mission que *Gargantua* énonçait dans la lettre qu'il envoyait à son fils au début de la guerre picrocholine :

« Dont j'ay congneu que dieu eternel l'a laissé au gouvernail de son franc arbitre et propre sens, qui ne peult estre que meschant sy par grace divine n'est continuellement guidé : et pour le contenit en office et reduire à congnoissance me l'a icy envoyé à molestes enseignes. » (G. : 84)

Le travail du clair-obscur participe d'un traitement poétique du récit beaucoup plus que d'une recherche d'effets de réels qui viendraient marquer les étapes de la journée.

Mais le clair-obscur n'est pas le seul moyen qui plonge le lecteur dans l'onirisme. Battaglia travaille très souvent à des effets d'opposition entre détail et esquisse sur une même image, les renforçant par des contrastes de couleurs et d'application (aplats de couleur plus ou moins dense, surfaces plus ou moins vastes...), qui ne sont pas sans rappeler certaines recherches de Pablo Picasso sur la polarisation et le nivellement de l'image, comme effet dialectique permettant de guider l'œil du spectateur dans la profusion des signes du tableau (Carsten-Peter, 2003 : 102 et sqq.). Le traitement de l'épisode de Frère Jean ([voir image 23](#)) déguisé en chevalier est un exemple brillant de cette technique. Le personnage apparaît dans une série de trois vignettes qui vont du panoramique au gros plan. Ces trois figures témoignent d'une véritable tension entre l'armure gris-bleu et la soutane à peine esquissée dans les tons de marron. Les yeux écarquillés et la bouche grande ouverte ressortent également par un effet d'opposition entre le blanc et le noir. La richesse sémiotique de l'image se voit ainsi grandie et le lecteur doit chercher à comprendre cette multiplication des contrastes. La vignette offre un exemple brillant de la condensation du texte que permet de réaliser le dessin. Ces jeux de contrastes traduisent la véritable hybridation de Frère Jean, moine revêtu d'une armure contre son gré par ses compagnons :

« Après chascun commença soy armer et acoustrer. Et armerent le moyne contre son vouloir, car il ne vouloit autres armes que son froc davant son

estomach, et le baston de la croix en son poing. Toutesfoi à leur plaisir feut armé de pied en cap, et monté sus un bon coursier du royaulme, et un gros braquemart au cousté. » (G. : 114)

La soutane s'efface ainsi, dans l'effet de flou, sous les traits d'une cotte et d'un casque de plus en plus détaillés au fil des vignettes, renforçant l'effet comique du travestissement du moine, pendu dans son arbre. Au delà du comique, le sens sort renforcé : pour Rabelais il doit y avoir une unité entre l'habit et la personne, sans quoi, l'être se voit désuni et conduit à sa perte. La mise en évidence de l'armure dans le dessin de Battaglia peut ainsi se lire comme un indice sémantique que le lecteur doit creuser pour atteindre à un sens plus profond.

Cette adaptation est donc pour le moins réjouissante. Elle met l'accent sur l'aspect carnavalesque de l'oeuvre Rabelaisienne, faisant la part belle aux scènes joyeuses, ponctuant le récit de banquets bien arrosés et répondant ainsi au précepte de Bacbuc : « Boire est le propre de l'homme ». Le texte Rabelaisien s'épanouit en liberté dans des planches qui ne cherchent pas à le figer, pas plus qu'elles n'essaient de contenir tout le gigantisme des héros. L'adaptation se trouve tout autant dans ce que l'on peut lire et voir que dans le blanc des planches qui sont le signe de ce que Battaglia n'a pas voulu représenter comme pour mieux encourager la relecture de Rabelais. C'est avant tout l'aspect dynamique de l'aventure des pantagruélistes qui a retenu son attention. Son pinceau est précis mais le trait reste mobile de manière à ne pas figer outre mesure les personnages. L'adaptation se lit comme une saisie personnelle dans l'univers de Rabelais sans pour autant imposer une vision qui épuise l'imaginaire du lecteur. Le flou tant recherché par Battaglia, les cadres volontiers sélectifs, les décors souvent elliptiques demandent au lecteur une participation active qui laisse la part belle à ses propres réflexions. Bien sûr, un lecteur assidu de Rabelais pourra regretter les simplifications imposées par le format de la bande dessinée, même si l'édition Mosquito fait déjà un effort intéressant pour renouer avec la verdure du texte originel grâce aux nombreux encarts. Le dessin se voit renforcé par ce nouveau dispositif qui ne dénature pas l'oeuvre de Battaglia. Il ouvre au contraire à une recherche de nouvelles significations. En somme le dessin devient lui aussi un nouvel « os à moelle » que le lecteur peut choisir de briser pour accéder à un « plus haut sens ».

Notes

¹  Pour les références de tous ces ouvrages, la bibliographie se trouve à la fin de l'article.

²  En ce qui concerne le texte Rabelaisien lui-même, je tirerai toutes les citations de l'édition complète de l'oeuvre de Rabelais dirigée par Mireille Huchon, pour la collection La Pléiade, chez Gallimard et parue en 1994.

³  Je citerai en italien ses propos au fil du texte.

⁴  Il serait très intéressant d'étudier de manière plus globale le lien qui existe entre les fumetti italiens et la littérature.

⁵  C'est nous qui mettons en gras les traits caractéristiques des personnages de conte. Cette étude pourrait être approfondie à l'aide des travaux de Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*, Points Essais, Seuil, 1970.

⁶  Les éditions Mosquito ont publié l'adaptation mars 2001 dans ce qu'il convient d'appeler une « nouvelle version » selon l'expression même du co-éditeur Michel Jans.

⁷  Laura Battaglia développe cet aspect de la création de son mari dans l'entretien qu'elle a accordé à Mariadelaide Cuzzo. Celui-ci figure à la fin de son ouvrage Dino Battaglia *L'immagine narrante*, p.151-155. Lors de l'échange que j'ai pu avoir avec elle, Laura Battaglia insistait d'ailleurs sur le fait que son mari « aveva una vastissima cultura iconografica e una memoria eccezionale. »

⁸  Cette réponse fait partie de celles que Laura Battaglia a bien voulu me faire parvenir lors de l'élaboration de cet article.

⁹  M. Screech, Rabelais, p. 176. Screech applique cette expression à la structure de *Gargantua*, mais il me semble qu'elle peut être généralisée à la structure des deux premiers volumes qui s'apparentent parfois plus à une tissure de nouvelles plus qu'à une trame narrative uniforme.

¹⁰  Le compissage des parisiens ([voir image 6](#)) fait partie des épisodes que Battaglia a dû censurer dans son adaptation comme le souligne Michel Jans. Pour payer les parisiens de leurs moqueries le bon géant *Gargantua* entreprend de les arroser et même de les disperser de son méat urinaire, se servant de « sa belle mentule » comme d'une arme carnavalesque. Battaglia avait dû se contenter de présenter *Gargantua* agitant son mouchoir contre les parisiens pour les disperser en provoquant une tornade, dans la version italienne. Les éditeurs français revenant au texte originel ont retravaillé l'image pour rendre à l'épisode toute sa verdeur. L'épisode est organisé autour de deux vignettes et d'un extrait du roman encarté par les éditeurs français. La mise en page favorise le comique de la scène dans la mesure où la fig. 1 clôt la planche et le lecteur se voit obligé d'attendre la page suivante pour comprendre l'affirmation de *Gargantua* : « Je vais leur payer à boire mais ce ne sera que par ris. » Un lecteur familier de Rabelais accorderait peut-être alors une place importante, à ce qui n'est à première vue qu'un détail de l'image : le brave géant est assis entre les tours de Notre-Dame, les mains croisées au niveau de sa braguette, à la manière d'un très léger indice sur l'action qui va suivre. La fig. 2 présente un traitement original de l'épisode, à la manière d'une métalepse. Entre les fig. 1 et 2 il y a un jeu volontaire entre « antécédent » et « conséquence », qui se traduit par l'escamotage du compissage. Le lecteur n'est témoin que de la violence du méat au regard des personnages qui semblent tomber en vol, à lui d'en reconstituer les causes. Néanmoins, le traitement graphique de la scène fait figure d'hapax dans l'ensemble de notre adaptation. Il s'agit de la seule vignette continue partagée en deux par un espace blanc. On peut alors se demander dans quelle mesure cet axe ne serait pas un soulignement, in absentia, du méat urinaire de *Gargantua*. Le texte encarté par Michel Jans à côté de l'image

contribue alors à renforcer cette hypothèse, tout en soulignant la richesse du langage graphique de Battaglia, qui réussit une condensation brillante de la veine Rabelaisienne sans plus avoir même recours aux mots.

¹¹  Un peu plus loin, le lecteur est invité à abandonner le cours de la bataille héroïque du clos de Seuillé pour se transporter au château de Grandgousier : « Mais laissons-les là et retournons au vieux bonhomme Grandgousier... » (G. : 40)

¹²  Je renvoie aux commentaires de Mariadelaide Cuozzo sur *Moby Dick*, op. cit. p. 60 et suivantes.

¹³ 

L'édition d'Etienne Dolet (La plaisante et joyeuse histoire du grand géant *Gargantua*) parue en 1542 à Lyon est disponible sur la base Gallica de la Bibliothèque Nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/>).

¹⁴  Les songes drolatiques de *Pantagruel* publiés en 1565 regroupe un série de 120 illustrations dues au graveur Desprez. Ce n'est pas de Rabelais, mais il témoigne de la potentialité graphique que recèle le texte Rabelaisien. Michel Jeanneret a récemment publié une édition de texte chez Droz (cf. Bibliographie)

¹⁵  C'est nous qui soulignons. On remarquera que Battaglia préfère armer son héros d'une large épée plutôt que de le présenter avec un bourdon comme il l'avait fait dans les planches où il détruisait le château de la Roche-Clermaud. Il gomme ainsi légèrement l'un des aspects parodiques de l'épisode. Néanmoins, la contre-plongée rétablit un effet hyperbolique qui traduit de manière graphique l'hyperbole textuelle.

¹⁶  Il faudrait consacrer une étude entière aux nombreux procédés rhétoriques pouvant se prêter à un dialogue des arts pour témoigner du potentiel d'« adaptabilité » de l'oeuvre de Rabelais et reconstruire ainsi ce qui a pu guider les choix de Dino Battaglia lors de sa lecture. Cette enquête dépasse le cadre de cet article et obligerait alors une recherche qui s'appuierait sur les problématiques de la génétique textuelle. Non seulement, il faudrait sonder le texte Rabelaisien, mais également interroger les brouillons de Battaglia pour cerner exactement les procédés rhétoriques auxquels il a été sensible d'emblée et qu'il a choisi de conserver dans la version définitive. La constitution et la lecture de l'avant-texte de la bande dessinée permettrait peut-être alors de saisir « l'inconscient du lecteur[-Battaglia] » selon l'expression de Jean Bellemin Noël. Pour ce qui est la problématique génétique, je renvoie à la terminologie d'Almuth Grésillon dans *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Puf, 1994.

¹⁷  *Quart Livre*, p. 614 : apologue de Physis et Antiphysis proposé sur le modèle de Calcagnini.

¹⁸  Cette affirmation serait peut-être annulée lors d'une consultation du dossier

génétique de la bande dessinée.

19  Il développe cette notion dans les pages 174 à 178 de son ouvrage.

20  On pourra consulter avec profit le numéro 4 du *Téléphonoscope*, la revue publiée par les amis d'Albert Robida, consacré à l'illustration de l'oeuvre de Rabelais (<http://www.Robida.info/telephonoscope.htm>).

21  Voici le rythme de travail du brave géant sous la fêrulle Thubal Holoferne (nous mettons en gras les durées) : « (...) luy aprint la charte si bien qu'il la disoit par cueur au rebours et y fut *cing ans et troys mois*, puis luy leut, Donat, le Facet, Theodolet, et Alanus in parabolis : et y fut *treze ans six moys et deux sepmaines*. » (G. : 43)

22  Dans l'ensemble l'univers spatio-temporel crée par Battaglia respecte celui de Rabelais. Le traitement des costumes permet de donner un effet de vraisemblance à l'époque renaissance dans laquelle est censée se dérouler l'histoire. Sans chercher à proprement parler à multiplier les indices référentiels qui permettraient de créer une fin de Moyen Age ostentatoire, Battaglia dispose des indices symboliques qui soulignent un univers spatio-temporel cohérent, sans effet de proximation (Genette, 1992 : 431) Haut-de-chausses, bonnets à panache, poulaines, fraises, pourpoints à jupe, chaperon, autant de pièces de l'habillement que l'on retrouve esquissées de façon plus ou moins nette dans l'oeuvre. Les barbes témoignent également d'une compilation des représentations picturales de la Renaissance : de la barbe en collier épais et moustache portée par un roi comme François Ier, représenté par Clouet, ou celle des souverains peints par Holbein, à la barbe plus taillée de la Renaissance maniériste, telle que pouvait la porter Henri II, ou telles qu'on peut en voir dans l'oeuvre du flamand Hals.

23  Celle-ci rappelle d'ailleurs la série réalisée sur la Cathédrale de Rouen par Monet dans les années 1890.

Annexe 1 : Le texte rabelaisien en liberté : présence des encarts dans l'édition Mosquito :

| Pages de l'édition Mosquito | Nature du texte ajouté | Statut |
|-----------------------------|--|---|
| 9 | Dizain liminaire adressé aux lecteurs : « Rire est le propre de l'homme » | Rétablit la présence de l'auteur dans l'adaptation |
| 10 | Généalogie de Gargantua (extrait du début des chapitres liminaires de Gargantua) | Sommaire : permet de reprendre le même début que dans le roman Rabelaisien. |
| 12 | Evoque la joie de vivre de Grandgousier et | Sommaire : permet d'introduire et de contextualiser les planchers sur |

| | | |
|-----|--|---|
| | Gargamelle | les biens ivres. Rétablit la verdeur du style Rabelaisien. |
| 14 | L'enfantement de Gargantua par l'oreille | Rétablit un épisode totalement passé sous silence, pour des raisons de morale. |
| 16 | L'enfance de Gargantua | Rétablit la verdeur de l'épisode où Rabelais évoque les jeux des gouvernantes avec la « petite couille bredouille » du héros. |
| 24 | La belle mentule de Gargantua et le compissage des parisiens | Rétablit l'épisode scatologique du compissage des parisiens ! |
| 37 | Frère Jean défend les vignes du seigneur | Rétablit des propos qui auraient pu paraître irrévérencieux à l'égard des moines. Rétablit la vigueur de la satire monacale. |
| 38 | Le gigantesque banquet fait par les héros après la victoire du gué de Vède | Montrer l'exubérance des banquets et du style Rabelaisien. |
| 69 | Prologue de <i>Pantagruel</i> | Rétablit la présence de l'auteur dans l'adaptation |
| 71 | Court extrait relatant la sécheresse qui sévit lors de la naissance de Pantagruel | Effet d'illustration de la vignette. |
| 78 | Panurge chez les Turcs | Le texte vient compléter les illustrations. Il étoffe l'effet de condensation très fort dans cette partie de l'adaptation. |
| 80 | Allusions au voyage de Panurge et Pantagruel | Sommaire |
| 85 | Compissage des ennemis | Rétablit l'épisode scatologique totalement absent de l'adaptation. |
| 88 | Décapitation de Loup-Garrou | Commente l'illustration qui n'est pas accompagnée de phylactère. |
| 92 | Pantagruel chez la Sibylle de Panzoust. | Commente l'illustration qui n'est pas accompagnée de phylactère. |
| 112 | Comment Pantagruel descendit en l'île des Papimanes (extraits des chapitres consacrés à cette île) | Rétablit l'un des passages les plus connus et les plus âpres de la satire contre le Pape et ses admirateurs. |

Annexe 2 : Effets de lettrages

| Page | Texte | Type de lettrage | Rôle |
|------|-------|------------------|------|
|------|-------|------------------|------|

| | | | |
|-----|--|---|---|
| 15 | A boire A boire A boire | Gros lettrage encre en rouge orangé Hors bulle A cheval sur la vignette et l'espace inter-iconique | La parole de Gargantua |
| 36 | Ventre Saint Jacques | Lettrage plus gros que d'habitude, noir Juron préféré de Frère Jean | |
| 42 | Ah ! Ah ! Ah ! 2 fois | Plus gros que d'habitude, mais pas trop épais | Paroles de Pichrocole |
| 43 | Ah ! Ah ! Ah ! | Idem | Idem |
| 44 | Ahah Aha Ahahaha... | Très grosses lettres blanches A l'intérieur de la vignette où on peut voir de profil le personnage de P. | Idem Matérialise l'hybris du personnage, sa démesure Le texte prend autant de place que le personnage Zoom qui le réduit dans la vignette à une parole non communicationnelle ---> matérialise la folie |
| 58 | Boom boom | Onomatopées pour dire le bruit des canons Lettres qui s'estompent // fumées des canons | Dire la guerre Sonoriser le bruit des canons |
| 82 | Allez tirez Lettrage un peu plus haut que les lettrages traditionnels Pas d'épaisseur supérieure | Paroles de Panurge Modalité exclamative | |
| 83 | Mettez le feu aux poudres | Idem | Idem |
| 86 | Bang | Lettres plus larges et plus hautes, encrage en rouge orangé Hors vignette | Bruit de la massue sur la tête de l'ennemi Combat contre Loup-Garou |
| 101 | Feu !! | Lettres plus larges et plus hautes, encrage gris foncé | Combat contre le Physétère |
| | | Grosses lettres dans la | Joie de la victoire |

| | | | |
|-----|----------------|---|-----------------------------------|
| 102 | Evviva hurra | vignette Encrage | contre la baleine |
| 113 | Ba Boom | Les lettres sont créées à partir du paysage | Episodes des paroles gelées |
| 114 | Idem | Idem | Idem |
| 116 | Ding dong | Gros lettrage en blanc dans la vignette | Bruit des cloches |
| 117 | Idem | Gros lettrage en rouge orangé dans un dessin sans cadre | Multiplication des onomatopées |
| 120 | Bong bong bong | Gros lettrage en blanc dans la vignette | Bruit des tambours |

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources premières

Ouvrages de François Rabelais

Rabelais, François 1994 - *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par M. Huchon, avec la collaboration de F. Moreau - NRF, Bibliothèque de la Pléiade.

Ouvrages de Dino Battaglia

Battaglia, Dino 2001 - *Gargantua et Pantagruel*, adaptation en bande dessinée, éditions Mosquito. - 2002 - *Maupassant, adaptation en bande dessinée*, éditions Mosquito. - 2004 - *Le Golem (six récits fantastiques)*, adaptation en bande dessinée, éditions Mosquito. - 2005 - *Histoires, E. A. Poe, adaptation en bande dessinée*, éditions Mosquito.

Sources antiques

Lucien de Samosate 1857 - *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate* - traduction nouvelle par Eugène Talbot - Paris, Hachette (2 volumes).

II. Sources secondes

Sur Rabelais

Bakhtine, Mikhail 1982 - *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Tel, Gallimard.

Demerson, Guy 1999 - *L'esthétique de Rabelais*, collection « Esthétique », CDU SEDES.

Gendre, André 1988 - « *Le vin dans Gargantua* », *Etudes Rabelaisiennes*, tome XXI, Droz, p. 175-183.

Jeanneret, Michel 2004 - *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (postface de

Frédéric Elsig), Droz, Genève.

Ménager, Daniel 1995 - *La Renaissance et le rire*, Presses Universitaires de France.

Rigolot, François 1997 - « *Service divin, service du vin : l'équivoque dionysiaque* », *Rabelais-Dionysos, Vin, Carnaval, Ivresse*, éditions Laffitte. - 2000 - « *La santé des monstres : tératologie et thérapeutique dans le Quart Livre de Rabelais* », *Etudes Rabelaisiennes*, tome XXXIX, Droz, p. 7-22.

Screech, Michael 1992 - *Rabelais* - Paris, Gallimard.

Sur Dino Battaglia

Cuozzo, Mariadelaide 2000 - *L'immagine narrante*, Escola Napoli.

Douvry, Jean-François 2000 - « Cauchemars et fantasmes : Tempo vivace pour un quatuor italien », in *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, la Bibliothèque nationale de France/Seuil.

Maire, Frédéric 2005 - « "Battaglia ou le plaisir de faire peur" », article paru le 23 mars 2005, L'express à Neufchâtel, Suisse.

Van Belle, Anita et Delperdange, Patrick 1984 - « Battaglia le méconnu », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°57, p. 37-40

Bo Doï, avril 2001 - « "Quoi de neuf ? Rabelais !" », Interview de Michel Jans, p. 6-7

Sur la bande dessinée

Barbieri, Daniele 2001 - « "Literature and comics: the less-obvious difference" », in Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada "Estudios Literários / Estudios culturais", Evora. Article disponible sur Internet : <http://www.danielebarbieri.it/def.asp>

Groensteen, Thierry 1990 - « "Bandes désignées : de la réflexivité dans les bandes dessinées" », *Conséquences*, n° 13/14, Contrebandes, p. 132-165. Article consultable sur le site Internet de Thierry Groensteen : <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/sequence1/bdesign.html>- 1998 - « "Fictions sans frontières" » in *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation* (avec André Gaudreault), colloque de Cerisy, Nota-Bene-CNBDI, Québec-Angoulême, p. 9-29.- 1999 - *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, Paris, Formes sémiotiques.- 2005- « "Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaire : comment s'incarnent les fables" », in *Belphegor*, vol. IV, n°2, mai 2005, <http://etc.dal.ca/belphegor/>

Morgan, Harry 2003 - *Principes des littératures dessinées*, éditions de l'An 2.

Peeters, Benoît 1993 - *Case, planche, récit*, Casterman.

Autres ouvrages consultés

Genette, Gérard 1972 - *Figures III*, Seuil. - 1991 - *Fiction et Diction*, Seuil.- 1992

(réed.) - *Palimpsestes*, Points Essais, Seuil.

Grésillon, Almuth 1994 - *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France.

Samoyault, Tiphaine 2000- *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Collection 128, Armand Colin.

ILLUSTRATIONS

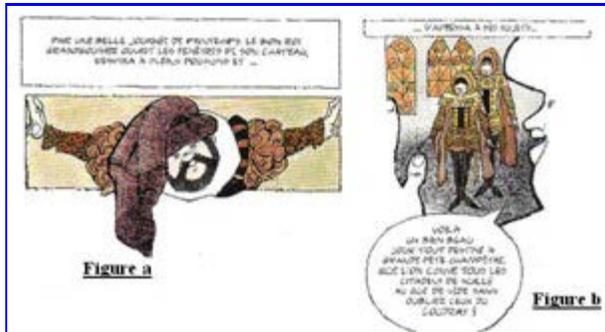


Image 1

Image 2



Image 3



Image 6

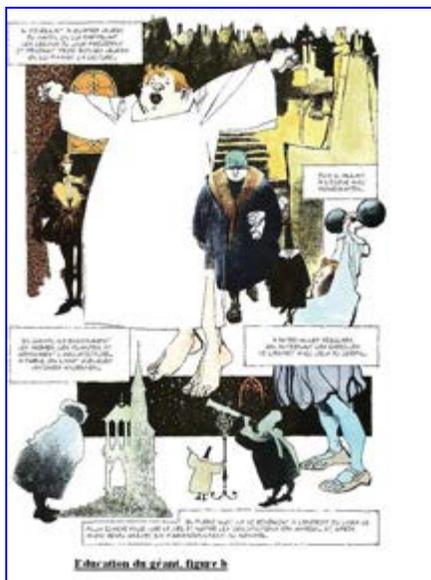


Image 7

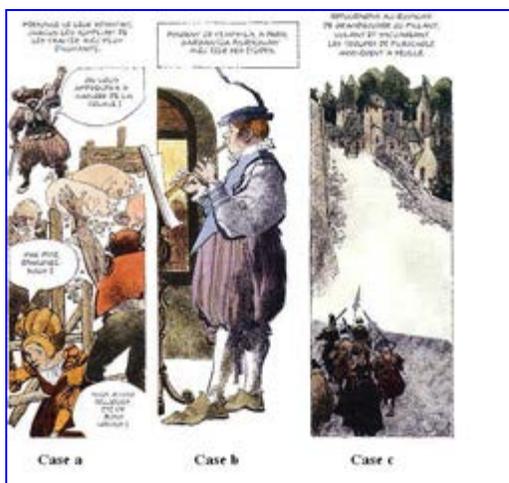


Image 8



Image 9

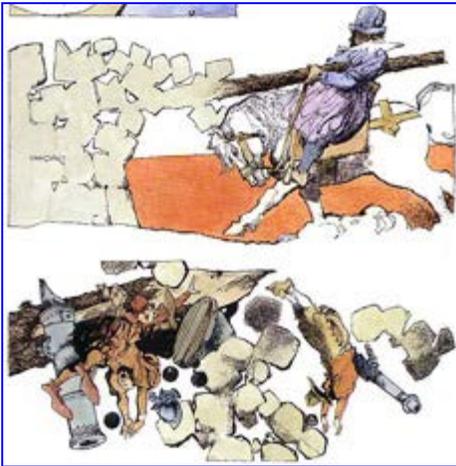


Image 10



Image 11

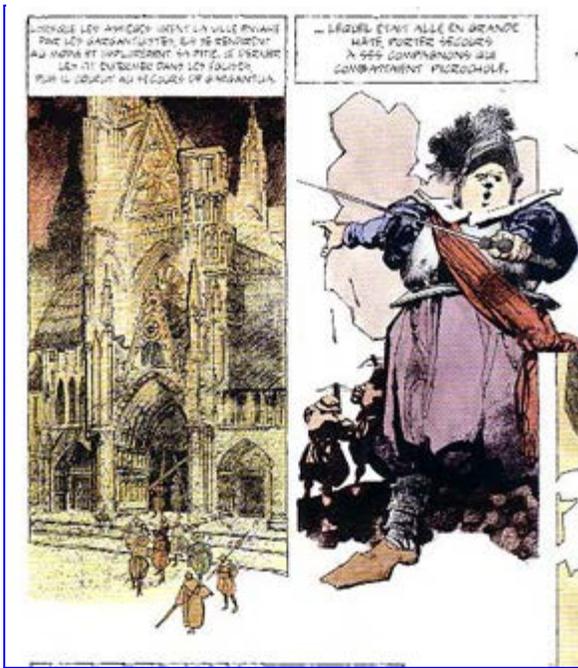


Image 12

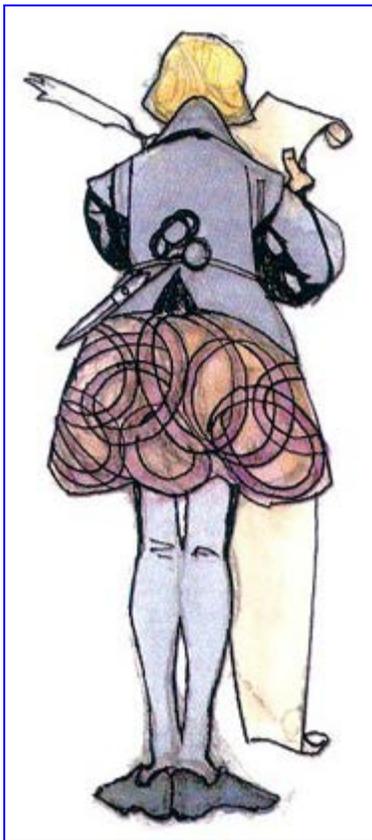


Image 13



Image 14



Image 15



Image 16



Image 19



Image 20



Image 21



Image 22

PARVAINT SEUL UN NIDRE
FIDRE J'EN BIRKOUR
LA TIERRE DE MON
BEAUCOUP DE REIN
RE-PLAISU ENF L'ADRE.



Figure a



Figure b



Figure c

Image 23