

La marginalité de la description chez Rabelais

— la « Lampe admirable »
et la « fontaine fantastique » dans le *Cinquième livre*

IWASHITA-KAJIRO, Aya

Si l'on considère le problème de son authenticité et si l'on se fonde sur son état hybride, le *Cinquième livre* de François Rabelais ¹⁾ serait une œuvre en marge. Concernant la question de l'attribution et de l'authenticité du *Cinquième livre*, Mireille Huchon a proposé une hypothèse convaincante au sujet du brouillon du *Tiers livre* et du *Quart livre*, et du remaniement effectué par les éditeurs ²⁾. Selon son analyse, il existe trois états de texte du prétendu V^e livre : l'édition de l'*Isle Sonante* de 1562, un manuscrit et les éditions du *Cinquième livre* proprement dit parues à partir de 1564. Quant à l'état hybride du texte, son hétérogénéité nous conduit à devoir décrypter l'écriture rabelaisienne – cette question confère d'ailleurs un statut à part au *Cinquième livre*. Nous pouvons y remarquer notamment de nombreuses citations, comme Rabelais le fait souvent dans ses œuvres d'une manière générale, mais, dans le *Cinquième livre*, le mélange des textes est sans doute moins travaillé. Cette relation entre la citation et le texte original pourrait être apparentée à celle qui existe entre le marginal et le central. Dans cette perspective, notre étude de la description se propose d'éclairer les jeux à l'œuvre, du fait des citations, entre le marginal et le central, d'autant plus que la marginalité pourrait être inhérente à la description, puisqu'elle est généralement soumise à la prépondérance de la narration. Ce genre subalterne est au service de la digression et attire l'attention du lecteur sur les marges du

1) Toutes les références à Rabelais proviennent des *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

2) Mireille Huchon, *Rabelais Grammairien, De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981, p. 412 et suiv.

récit.

Nous essayerons ici d'observer différents phénomènes de marginalité et de marginalisation dans les pratiques descriptives du *Cinquiesme livre*, notamment au sujet de la « Lampe admirable » et de la « fontaine fantastique »³⁾. Ces deux épisodes qui se succèdent posent tous deux des questions sur les modalités de l'adaptation et sur la visibilité de la description. Les descriptions de la lampe admirable et de la fontaine fantastique ne concernent pas l'*Isle Sonante*, puisque cet ouvrage ne contient pas les épisodes en question. La datation des textes est variable selon les critiques. Lazare Sainéan envisage une période de composition allant de 1550 à 1553 pour le *Cinquiesme livre*⁴⁾ ; William Francis Smith avance que les transcriptions littérales du *Songe de Poliphile* ont dû être écrites à une époque où Rabelais avait en main cet ouvrage, soit entre les mois d'août 1534 et juillet 1535⁵⁾. Rabelais a dû se référer à l'édition italienne, *Hypnerotomachia Polihili*, de 1499 et de 1545 (publiée à Venise, éditée par Alde Manuce), mais l'affinité provenant de l'emploi de mots identiques prouve qu'il est possible que l'auteur se soit reporté à la traduction française de cette œuvre lors de la rédaction.

En comparant le texte du *Cinquiesme livre* avec celui du *Songe de Poliphile*, notre enquête proposera d'examiner les descriptions sous deux aspects : la marginalité rhétorique et stylistique et la marginalité esthétique.

Le *Cinquiesme livre* privilégie la description des objets d'art, contrairement aux œuvres précédentes, qui contiennent d'autres formes de descriptions⁶⁾. La description de la

3) Sur ce sujet, voir les articles suivants : Didier Kahn, « La lampe du temple de la Dive Bouteille confrontée à son texte-source », *L'Année rabelaisienne*, 2021, n° 5, p. 201–210 ; Gilles Polizzi, « Le 'feu inextinguible' au temple de la Dive. Le *Ve livre* entre *realia* et intertextes », *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 189–202 ; Romain Menini, « Le génie de la lampe », *Inextinguible Rabelais, ibid.*, p. 203–219.

4) Lazare Sainéan, « *Le Cinquième Livre* de Rabelais : son authenticité et ses parties constitutives », *Problèmes littéraires du seizième siècle*, Paris, Boccard, 1927, p. 1–98.

5) William Francis Smith, « Sur le V^e livre », *RER*, IV, p. 235–243.

6) Nous bornons dans cet article à évoquer quelques épisodes du *Quart livre*, et plus précisément, voir notre thèse « L'artifice de description dans le *Tiers livre* et le *Quart livre* de Rabelais », Université de Paris IV, Sorbonne, 2010.

tapisserie du pays de Satin (ch. 29, 30), et celle du temple de la Dive Bouteille et de son *Emblématique* (la mosaïque) (ch. 37–39) sont des exemples de ce genre, appelés « *ekphrasis* » (ou « *ecphrasis* ») pour reprendre le terme critique moderne 7).

Par ailleurs, dans cette œuvre, le verbe « décrire » et ses dérivés sont utilisés neuf fois, un nombre d'occurrences relativement élevé par rapport à d'autres ouvrages ; le *Quart livre*, par exemple, l'emploie quatorze fois, *Gargantua* et le *Tiers livre* cinq fois, et *Pantagruel* ne présente aucune occurrence du verbe 8). L'usage du terme avec la conscience générique suggère que l'auteur a tenté de déployer la description, c'est-à-dire la description rhétorique qui a pour effet de donner à voir. Selon la *Rhétorique à Herennius*, la description est définie ainsi :

La description [*Demonstratio*] consiste à narrer un fait de telle manière que l'action semble se dérouler et l'événement se passer sous nos yeux. [...] Avec de tels récits cette figure est fort utile pour l'amplification et le pathétique. C'est qu'elle met en scène l'événement tout entier et le place presque sous les yeux. 9)

Nous pouvons distinguer cet usage générique du terme à propos de Quaresmeprenant dans le *Quart livre*, et de la « Lampe admirable » du *Cinquième livre*. Si l'on considère le *Quart livre*, qui ne comprend qu'une seule utilisation du verbe « décrit » au sens générique, la prééminence de la description théorique dans le *Cinquième livre* est tout aussi manifeste.

Ces deux phénomènes, la présence de la description des objets d'art et la conscience générique et rhétorique de la description, signifient-ils la volonté de donner à voir de beaux objets décrits dans le *Cinquième livre* ?

La description de la « Lampe admirable » (ch. 40) et celle de la « fontaine fantastique »

7) En rhétorique, on peut utiliser ce mot strictement transcrit du grec dans un sens précis : une *ekphrasis* est une description d'une œuvre d'art. » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1992, p. 121).

8) *Concordance des Œuvres de François Rabelais* préparée par Jack E.G. Dixon de l'Université de Winnipeg avec la collaboration de John L. Dawson de l'Université de Cambridge, Genève, Droz, 1992.

9) *Rhétorique à Herennius*, traduit par Guy Achard, Les Belles Lettres, 1989, Livre IV, 68–69.

(ch. 41–42) se présentent également comme la description des objets d'art, d'autant plus qu'elles sont louées pour leur beauté. Mais elles ne relèvent pas, dans les faits, de la création de Rabelais. Comme le *Cinquiesme livre* le fait dans son ensemble, ces beaux objets semblent s'inspirer, plus directement, de l'édition italienne macaronique du *Songe de Poliphile*, comme le remarque Luis Thuasne¹⁰⁾. Cependant, l'affinité entre le texte de Rabelais et la traduction française proposée par Jean Martin, moins complète que l'original, est non-négligeable, dans la mesure où il existe nombreux mots français identiques entre les deux. Il y a donc une relation de modèle et de copie entre les deux textes.

Notre auteur ne transcrit pas exactement le texte du modèle, et ses découpages aberrants, procédant par antéposition ou postposition, semblent provenir de l'intention de l'auteur. Le texte est réécrit et réinventé selon les exigences de Rabelais¹¹⁾. Quelques remaniements pourraient être observés. Par exemple, le *Cinquiesme livre* mentionne les trois chaînes et les trois anses de la lampe, alors qu'il y en a quatre dans le *Songe de Poliphile* :

Au dessouz d'icelle lame, environ deux pieds et demy, les trois chesnes en leurs figures premieres estoient embouclées en trois anses, lesquelles isoioient d'une grande lampe ronde de Cristalin trespur, ayans en diametre une coudée et demye : [...] ¹²⁾ (*Cinquiesme livre*)

Par ce moyen, il y avait quatre liens et quatre crochets, desquels pendaient quatre chaînes où tenait une lampe merveilleuse dont la platine avait une aune de rondeur, autour de laquelle étaient les pucelles déclinantes en feuillage. [...] à quatre anses près de son ouverture, par lesquelles on l'avait attachée aux chaînes. ¹³⁾ (*Songe de Poliphile*)

Sans doute en est-il ainsi parce que l'auteur l'a décrite en observant la gravure qui ne

10) Luis Thuasne, *Études sur Rabelais*, Paris, 1904 ; éd. 1969, p. 289–314.

11) Gilles Polizzi, « Voyage vers l'oracle ou la dérive des intertextes dans le *Cinquième livre* », *Études rabelaisiennes*, t. XL, Genève, Droz, 2001, p. 577–596.

12) *Cinquiesme livre*, *op. cit.*, p. 822. C'est nous qui soulignons.

13) *Le Songe de Poliphile*, traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), présentation par Gilles Polizzi, Imprimerie nationale Éditions, 1994, p. 198–199.

représente que les trois chaînes et les trois anses. Sont encore mentionnés des mots, comme le « lin abestin ¹⁴⁾ », qu'on ne trouve pas dans la traduction du *Songe de Poliphile* ni dans l'original de 1499. On peut en déduire un lien avec le pantagruélien du *Tiers livre*, dont la caractéristique la plus marquée est l'incombustibilité de l'asbeste.

Pourtant, la description de la lampe du *Cinquiesme livre* est très proche de celle de la traduction française du *Songe de Poliphile*. Il s'agit d'une lampe du temple de la Dive Bouteille, et très éclairante, comme le Soleil. La description commence par mentionner cette clarté de la lumière, puis remarque la forme et la taille de l'anneau d'or et des chaînes qui attachent la lampe à la voûte, celles d'une lame, celles des boules vides portant chacune des pierres précieuses, celles de la lampe de cristal en bas, enfin la décoration en relief autour du corps de la lampe. L'explication n'est pas si complexe. Pour mesurer l'effet visuel, le lecteur pourrait apprécier les couleurs des pierres précieuses et la couleur de l'arc-en-ciel que procure la lumière au marbre. La description de belles couleurs est un procédé habituel pour faire l'éloge d'un objet, comme le fait paradoxalement Rabelais lors de la description du pourceau volant dans le *Quart livre* ¹⁵⁾.

Bien que la lampe soit qualifiée d'« admirable » et qu'elle nous semble être un très bel objet, nous pouvons parallèlement déceler l'emploi d'expressions contradictoires. La forme de « coucourde » (courge) ou d'« urinal ¹⁶⁾ » que le texte attribue à la lampe n'est pas digne d'une belle chose. De surcroît, à proprement parler, la lampe n'est d'ailleurs pas visible, d'après le texte :

Et estoit difficile d'y asseoir ferme et constant regard, comme on ne peut au corps du Soleil, estant la matiere de merveilleuse perspicuité, et l'ouvrage tant diaphane et subtil [...] ¹⁷⁾

Comme l'on ne peut pas regarder directement la lampe, et que la matière est merveilleusement transparente, la lampe serait presque invisible. Les mentions de l'invisibilité sont cependant relativement rares en comparaison, par exemple, de

14) *Cinquiesme livre, op. cit.*, p. 822.

15) Voir notre thèse déjà citée, « L'artifice de description [...] ».

16) *Cinquiesme livre, op. cit.*, p. 822.

17) *Loc. cit.*

Quaresmeprenant qui est complètement invisible et inimaginable, à cause de l'hétérogénéité des qualificatifs utilisés¹⁸⁾. Ceci s'explique probablement parce que la description ne provient pas de la main de Rabelais, mais du *Songe de Poliphile*, le modèle du texte rabelaisien. Une démarche typiquement rabelaisienne peut être ici décelée, mais dans une forme moins efficace dans la mesure où le texte n'est qu'un brouillon.

Après que le narrateur a décrit la lampe admirable, il aborde la description de la fontaine. Cette fois-ci, le verbe « décrire » est employé dans le titre de la traduction française du *Songe de Poliphile* : « Poliphile décrit en ce chapitre le grand et merveilleux artifice de la fontaine de Vénus, [...]»¹⁹⁾. Dans le *Cinquième livre*, au lieu de « décrire », le Pontife Bacbuc « montre » une fontaine fantastique aux Pantagruélistes : « Comment par le Pontife Bacbuc nous fust montré dedans le temple une fontaine fantastique »²⁰⁾.

Contrairement à la description de la lampe, qui est une transcription plutôt simple, la description de la fontaine est composée d'un mélange de deux objets tirés du *Songe de Poliphile*, comme l'a remarqué Gilles Polizzi : la colonnade qui entoure la fontaine de Vénus, au centre de la Cythère (p. 353), et le décor astronomique de la voûte du temple (p. 194)²¹⁾. Dans la description de la fontaine du chapitre XLII, le texte présente d'abord la forme, la composition, les matières et la taille de la fontaine, puis la disposition géométrique des sept colonnes et la méthode de l'heptagone dans un cercle²²⁾, les matières des sept colonnes, la description de leurs décorations, les décorations d'autres parties, la description de la coupole, enfin la description de l'eau.

Il est à noter que la densité des informations et leur caractère scientifique sont presque absents dans le *Songe de Poliphile* ; ils seraient ainsi propres au *Cinquième livre* :

La première colonne, sçavoir est, celle laquelle à l'entrée du temple s'objectoit à nostre veuë, estant de Saphir azuré et celeste. La seconde de Hiacinthe naïvement, la couleur, avec lettres

18) Voir notre thèse « L'artifice de description [...] ».

19) *Le Songe de Poliphile*, op. cit., p. 323.

20) *Cinquième livre*, op. cit., p. 823.

21) Gilles Polizzi, art. cité, 2001, p. 592.

22) Voir K. H. Francis, « Rabelais and mathematics », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 1959, p. 85–97.

Grecques A I en divers lieux, representant de celle fleur en laquelle fut d'Ajax le sang colerique converty. [...]

Qui sont pierres, par les antiques Caldeans attribuées aux sept planettes du ciel. Pour laquelle chose, par plus rude Minerve entendre, sus la premiere de Saphir, estoit au dessus du chapiteau à la vive et centrique ligne perpendiculaire eslevée en plomb Elician bien precieux, l'image de Saturne tenant sa faux, ayant aux pieds une Gruë d'or artificiellement esmaillée selon la competance des couleurs naïvement deuz à l'oiseau Saturnin. Sus la seconde de Hiacinthe, tournant à gausche, estoit Jupiter en estain Jovetian, sus la poitrine un Aigle d'or esmaillé, selon le naturel. [...] ²³⁾

La description est détaillée par l'explicitation des pierres précieuses en tant que matériaux des colonnes, et des ornements des statues de la divinité en métal correspondant à la planète, et accompagné de l'animal. Ce passage pourrait signifier au lecteur la vivacité de la couleur et des objets animés pour mettre la fontaine sous les yeux. En effet, on peut trouver encore la mention de la vue lorsque le narrateur fait référence à l'escarboucle au sommet de la coupole :

Du calice d'icelles sortoit un Carboucle gros comme un œuf d'Autruche, taillé en forme heptagonne (c'est nombre fort aimé de nature) tant prodigieux et admirable que levans nos yeux pour le contempler, peu s'en faillit, que perdissons la veüe ²⁴⁾.

Bien que le problème de la visibilité ne soit pas vraiment mis en avant, le caractère invisible des objets décrit est certainement suggéré.

Ce trait fictif est déjà apparu dans le titre du chapitre. Puisque le terme « fantastique » signifie « qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité », sens attesté dans la seconde moitié du XIV^e siècle ²⁵⁾, le texte présuppose que la fontaine n'existe pas. Elle n'existe que dans la *phantasia*, à la faveur des images mentales, lorsqu'on veut les transmettre aux autres en tant que description ²⁶⁾. Par ailleurs, le problème de l'invisibilité

23) *Cinquiemes livre, op. cit.*, p. 825–826.

24) *Cinquiemes livre, op. cit.*, p. 827.

25) *Trésor de la langue française*, rubrique « fantastique ».

rejoint l'« idée », au sens platonicien du terme, que Rabelais a décrite sous la forme du pourceau volant ou dans l'épisode de Médamothi dans le *Quart livre*. Le sens de l'« idée » est d'ailleurs précisé dans la *Briefve declaration* que Rabelais a ajoutée dans quelques éditions du *Quart livre* 27) : « Idées. Espèces et formes invisibles, imaginées par Platon 28) ». Nous pourrions donc déceler l'esquisse d'une tentative de description de l'invisible dans le mot « fantastique » qui sera développée postérieurement dans le *Quart livre*.

Les descriptions des deux objets d'art font semblant d'être conformes aux normes selon lesquelles la description sert toujours à donner à voir, mais elles s'affranchissent des normes. Cette digression provenant du *Songe de Poliphile* pourrait être mise en exergue par les remaniements de Rabelais.

S'agissant de la marginalité esthétique, les descriptions du *Cinquième livre* peuvent s'inscrire dans certains genres plastiques et on peut remarquer leur inscription dans le texte.

La description est d'ailleurs une digression en marge de la narration. Elle fonctionne à l'origine comme ornement dans le récit. De ce point de vue, il serait possible de relever une affinité entre l'esthétique du *Cinquième livre* et celle des grotesques, qui fourmillent de monstres hybrides. Les grotesques sont des styles d'ornements dont la spécificité consiste en la composition impossible des motifs et en des créatures hybrides. Giorgio Vasari le définit ainsi :

Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artiste : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle [...]29)

26) Quintilien, *De l'institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975–1979, Livre VI, 2, 29–30 : « Ce que les Grecs appellent φαντασία (nous pourrions bien l'appeler *uisio*), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous, quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions ».

27) A propos de l'édition de ce texte, voir Mireille Huchon, *Rabelais grammairien*, *op. cit.*, p. 406–411.

28) *Briefve declaration*, dans les *Ceuvres complètes*, éd. cité, p. 706.

Il s'agit plutôt des figures hybrides telles que Grippe-minaud ³⁰⁾ comparé à Chimère, à Sphinx ou à Cerbère. Mais, d'un autre point de vue, la description de la lampe suggère également une tendance et un goût évoquant les grotesques :

L'invention estoit admirable, mais encores plus admirable, ce me sembloit, que le sculpteur avoit autour de la corpulence d'icelle lampe cristaline engravée, à ouvrage cataglyphe, une prompte et gaillarde bataille de petis enfans nuds, montez sus des petis chevaux de bois, avec lances de virolets, et pavois faits subtilement de grappes de raisins, entrelassez de pampre, avec gestes et efforts pueriles, tant ingenieusement par art exprimez, que nature mieux ne le pourroit. Et ne sembloient engravez dedans la matiere, mais en bosse, ou pour le moins en crottesque apparoissoient enlevez totalement, moyennant la diverse et plaisante lumiere, laquelle dedans contenue ressortissoit par la sculpture ³¹⁾.

Outre l'indication fournie par le terme « crottesque », ancienne orthographe du terme « grotesque », les motifs décrits révèlent le caractère de cet art décoratif : les petits enfants nus suggérant les *putti*, les plantes entrelacées, les grappes de raisin sont des motifs courants des grotesques. Niloufar Sadighi analyse la notion d'ornement des grotesques et du *Cinquiesme livre* en relation avec l'esthétique du « laid » :

C'est la notion d'ornement qui permet d'articuler les deux types de représentations [le Beau et le Laid]. Que l'auteur décrive les arabesques merveilleuses de la lampe ou un monstre hideux, il s'agit toujours d'orner le récit de motif visuel apparemment en marge de la narration, travail d'ornementation qui, en affaiblissant la trame diégétique, contribue d'ailleurs certainement à l'hermétisme du *Cinquième Livre* ³²⁾.

29) Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Actes Sud, 2005, Livre I, « Préface et Introduction technique », la peinture, chapitre XIII, p. 182.

30) « monstre le plus hideux, que jamais fut décrit » (*Cinquiesme livre, op. cit.*, p. 751).

31) *Cinquiesme livre, op. cit.*, p. 823.

32) Niloufar Sadighi, « L'esthétique du laid dans le *Cinquième Livre* », *Études rabelaisiennes*, t. XL, Genève, Droz, p. 309.

Dans la traduction française et dans l'original de 1499 du *Songe de Poliphile*, le terme désignant les grotesques n'apparaît pas, mais c'est juste avant la description de la lampe que la décoration grotesque est présentée avec la gravure d'une harpie ³³⁾. Compte tenu de cette insistance et de l'affirmation de la présence des grotesques dans le texte sur la lampe dans le *Cinquième livre*, il serait possible de penser que Rabelais a voulu mettre en avant la relation nette existant entre la description de la lampe et les grotesques.

Comme la même critique le remarque, les descriptions du *Cinquième livre* doivent également être mises en rapport avec les prémices du maniérisme. Selon Claude-Gilbert Dubois, une interprétation maniériste de l'œuvre de Rabelais procède d'une subversion de l'harmonie classique ³⁴⁾. Elle s'accorde bien à notre thème dans la mesure où le principe de la marginalité réside dans le refus de la conformité aux normes d'un système donné.

En outre, on pourrait remarquer qu'il y a toujours, dans ces descriptions, un problème de concurrence dans la relation entre la création humaine et celle de Dieu. Dans cette perspective, l'opposition, ou l'apposition, de la nature et de l'artifice est aussi significative dans le *Cinquième livre* que dans le *Quart livre*. Rabelais semble faire un emploi croissant des termes « nature » et « art » ou « artifice » dans la description de la lampe, et dans celle de la fontaine. Au sujet de la géométrie de la fontaine fantastique, Gilles Polizzi propose de considérer que « la transparence et le rayonnement de ses matières semblent le signe qu'on est passé d'une "seconde nature" (définie comme artifice) à une *Terza natura* ³⁵⁾ ». Le terme « jardinière », inventé en 1541 par Jacopo Bonfadio (1508 ?–1550) signifie que « La nature, quand elle s'intègre à l'art, est élevée au rang de créatrice qui devient l'égale de l'art et [...] l'union des deux engendre une troisième nature (*terza natura*), que je ne sais comment nommer ³⁶⁾ ». À ce sujet, Danièle Duport propose

33) *Songe de Poliphile*, *op. cit.*, p. 198 : « A la clef de la voûte, au milieu du rond de feuilles, était figurée de la même fonte et matière, la tête de Méduse, ouverte comme si elle eût voulu crier par grande rage. Du fond de sa gueule, sortait un crochet auquel pendait une chaîne faite à nœuds, répondante à plomb de l'ouverture de la citerne. [...] sur le tour de laquelle posaient quatre pucelles monstrueuses, les cheveux liés à l'entour du front. [...] Leurs ailes de harpies étendues vers une chaînette attachée en leurs épaules, au lieu où les feuillages se rencontraient. [...] »

34) Claude-Gilbert Dubois, *La Poésie du XVIe siècle en toutes lettres*, Paris, Bordas, p. 20 et suiv., 1989.

35) Gilles Polizzi, *art. cité*, 2001, p. 594.

l'explication suivante :

Il [Bonfadio] entend le jardin traduit les proportions mathématiques et musicales du cosmos en figures d'architecture et de géométrie, dont le *Songe de Poliphile* a donné une version littéraire prégnante. On peut considérer aussi que le jardin définit une troisième nature par rapport au premier degré de la nature originelle et au deuxième degré constitué par les arts de la mimésis peinture et littérature ³⁷).

Ainsi, en mettant à profit la transcription du *Songe de Poliphile*, l'auteur du *Cinquième livre* tenterait de dépasser la limite de la « deuxième nature » de la description. La troisième nature est « l'idéal dépassement de l'antagonisme du modèle et de la copie ³⁸ ». Ce thème sera développé dans le *Quart livre*. Ici, on pourrait observer la tentative d'un entrelacs du central et du marginal.

Le *Cinquième livre* est un lieu où se réunissent des formes de marginalité à plusieurs niveaux. D'une part, l'œuvre est hors de la série pantagruéline, en considération de l'état éditorial où se mélangent les brouillons de l'auteur et les remaniements des éditeurs. On voit cependant que l'essence de la technique rabelaisienne bourgeoise dans ces textes précoces, où l'on pourrait déceler des idées appelées à devenir centrales dans la poétique de l'auteur. D'autre part, des occasions de digression prolifèrent en raison de l'abondance de la description dans l'œuvre, ce qui permet de concevoir une œuvre à partir de l'accumulation des épisodes ; autrement dit, la compagnie de Pantagruel erre toujours aux marges du récit d'où le centre est absent. Il en va de même pour le *Tiers livre* et le *Quart livre*, qui ont la même structure. Du point de vue rhétorique et stylistique, il existe plusieurs descriptions semblant être conformes aux normes ou dans un état brut de la description. Mais elles échappent habilement au modèle et à la normalisation, ce qui pourrait manifester la

36) Cité par John Dixon Hunt, *L'Art du jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Travaux du Collège de France », 1996, p. 26.

37) Danièle Dupont, *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 114.

38) Gilles Polizzi, *op. cit.*, 2001, p. 594.

technique en herbe de Rabelais. Il met en avant des figures, des styles et des genres marginaux pour les rendre centraux dans son univers diégétique. Le texte est ainsi en mouvement entre le centre et la marge.