

**In compliance with the
Canadian Privacy Legislation
some supporting forms
may have been removed from
this dissertation.**

**While these forms may be included
in the document page count,
their removal does not represent
any loss of content from the dissertation.**

Le Gargantua de Rabelais
réécrit pour les enfants

par

Julie Boileau

Mémoire de maîtrise soumis au
Décanat des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Août 2002

© Julie Boileau, 2002



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisisitons et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-612-88621-2

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-612-88621-2

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Canada

RÉSUMÉ

L'œuvre de François Rabelais est certainement, parmi tous les ouvrages que le canon littéraire consacre comme «classiques», l'une de celles qui fut la plus, sinon sur la plus longue période de temps, censurée et transformée par ses adaptateurs et commentateurs.

La littérature pour la jeunesse, cet ensemble de textes dont les frontières sont délimitées par son public cible, est une véritable «petite industrie» qui ne cesse de croître depuis 1945 – la littérature jeunesse ayant connu un essor manifeste après la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, la pratique d'adapter des ouvrages classiques pour les rendre «accessibles» aux enfants est courante depuis le XIX^e siècle.

Au croisement de ces deux phénomènes : les adaptations jeunesse du *Gargantua* de Rabelais. La censure ne s'exerce plus aujourd'hui comme au temps de ce père des lettres françaises. Néanmoins, adapter pour les enfants consiste encore à supprimer des passages dans le texte, à modifier sa structure narrative, à ajouter un paratexte important. Elle peut aussi simplifier le langage, en censurer les écarts, transformer le point de vue du narrateur, etc.

Ce sont ces modifications, importantes, que nous avons analysées dans quatre versions du *Gargantua* adaptées pour les jeunes, afin de dégager les objectifs ayant présidé à la réécriture de ce texte. Nous en avons dénombré trois : le «souci d'amuser et de distraire l'enfant», le «souci d'éduquer» et la «préservation de l'innocence». Enfin, nous avons identifié cinq moyens mis en œuvre dans l'objectif de ces modifications :

«l'ajout d'un paratexte», «l'abrègement du texte», «l'épuration du langage», «la simplification de la voix narrative», «la simplification de la langue».

ABSTRACT

Among all the works that the literary canon designates as “classics,” the works of François Rabelais are certainly among those that were most, and for the longest time, censored and transformed by adapters and commentators.

Literature for young readers, an ensemble of texts whose boundaries are defined by the target readership, is a veritable small industry which, having received a boost right after the Second World War, has not stopped growing since 1945. Nonetheless, the practice of adapting classical works in order to make them “accessible” for children has been current since the 19th century.

The adaptations for young readers of Rabelais’s *Gargantua* have been at the intersection of these two phenomena. Censorship is not practiced today like it was at the time of this father of French letters. Nevertheless, the process of adapting a literary work for young readers still consists of suppressing passages in the text, modifying the narrative structure, and adding a significant paratext. Adaptation may also simplify the language, eliminate discrepancies, transform the narrator’s point of view, etc.

We have, thus, analyzed significant modifications in four versions of *Gargantua* adapted for young readers, in order to identify the goals that led to the rewriting of the text. In particular, we have turned our attention to three of these goals : “concern for the young reader’s amusement and distraction”, “concern for the young reader’s education” and “preservation of the young reader’s innocence”. We have found that five means have been used in order to reach these goals: “adding a paratext”, “abridgement of the text”, “purification of the language”, “simplification of the narrative voice” and “simplification of the language”.

REMERCIEMENTS

Je remercie très sincèrement ma directrice de mémoire, le professeur Diane DESROSIERS-BONIN qui, après m'avoir fait mordre dans l'œuvre de François Rabelais, m'a permis de travailler sur ses textes avec un angle bien particulier. Elle m'a aussi prodigué de précieux conseils avec beaucoup de générosité, de patience et de rigueur.

Je remercie également mes parents, Andrée Armstrong et Jean-Marc Boileau, pour l'amour des mots qu'ils m'ont transmis dès mes premiers jours.

Enfin, ces pages n'auraient pu être écrites sans l'aide irremplaçable et la confiance de toute heure de mon compagnon devant l'Éternel, Étienne.

À eux tous, je dédie ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iv
REMERCIEMENTS	v
INTRODUCTION	1
LES LIVRES POUR ENFANTS À LA RENCONTRE DE RABELAIS	4
PREMIÈRE SECTION	8
1- GARGANTUA, POUR LES ENFANTS ?	9
2- QUI SONT LES ENFANTS À L'ÉPOQUE DE RABELAIS	12
A) LA NOTION D'ÂGE	12
B) L'IMPUDEUR AU XVIIÈ SIÈCLE	14
C) LA SCOLARISATION ET SES RÉPERCUSSIONS	19
3- L'ÉDITION POUR LA JEUNESSE. BREF HISTORIQUE	22
A) QUESTION DE FRONTIÈRES	22
B) IL ÉTAIT UNE FOIS	27
C) LA RECHERCHE LITTÉRAIRE SPÉCIALISÉE POUR LES ENFANTS	39
D) LA CENSURE EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE	40
4- RABELAIS ADAPTÉ À TRAVERS LES ÂGES	44
SECONDE SECTION	50
1- PRÉSENTATION GÉNÉRALE ET MATÉRIELLE DES QUATRE ADAPTATIONS	53
2- ANALYSE COMPARATIVE DU CONTENU DES ADAPTATIONS ET DE L'ŒUVRE ORIGINALE	60
A) STRUCTURE ET CHAPITRES	60
B) GRIVOISERIES CENSURÉES	72
C) LES PASSAGES SCATOLOGIQUES : ON EN PREND ET ON EN LAISSE	74
D) CHANGEMENTS DU POINT DE VUE DU STYLE ET DE LA LANGUE	80
CONCLUSION	86

BIBLIOGRAPHIE	93
ANNEXES	101
A) TABLEAU DES CHAPITRES	103
B) PREMIÈRES DE COUVERTURE (PHOTOCOPIES EN COULEUR)	115

INTRODUCTION

Depuis plus de quatre cents ans, les livres de François Rabelais suscitent diverses lectures et interprétations critiques. Par contre, Rabelais n'a pas toujours été reçu de la même manière depuis la Renaissance. La plupart des auteurs du XVI^e siècle ont célébré le «maître du rire», tandis que ceux de l'ère classique ont plutôt été choqués par ce que La Bruyère qualifie de «sale corruption». Cependant, l'époque romantique le réhabilitera et les éloges en plus des analyses littéraires se feront de plus en plus nombreux jusqu'à aujourd'hui, où l'intérêt pour Rabelais ne se dément plus. Non seulement ces cinq siècles ont-ils été traversés par plusieurs courants critiques et modes de lecture, mais encore par toutes sortes de censures. C'est sur cette pratique de la censure dans les adaptations pour la jeunesse de l'œuvre rabelaisienne que nous nous pencherons dans ce mémoire.

En effet, dès 1545, dans le privilège du *Tiers Livre*, Rabelais lui-même se plaint au roi que les imprimeurs «auroient iceulx livres [*Pantagruel et Gargantua*, parus en 1542 en version expurgée] corrompu et perverty en plusieurs endroitz, au grand déplaisir et detrimement dudict suppliant et praejudice des lecteurs¹». Et cela sans compter

¹ F. Rabelais, *Tiers Livre des faitz et dictz Heroiques du noble Pantagruel*, Paris, C. Wechel, 1546, f.a2., cité dans *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, Paul J. Smith (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi,

la mise à l'index de certains de ses livres, dès leur parution. Les siècles suivants ont vu paraître diverses versions abrégées et expurgées des œuvres rabelaisiennes².

En 1697, Jean Bernier fait paraître *Le Véritable Rabelais réformé* où le *Gargantua* reçoit une attention toute particulière : pour n'être que «folâtreries», «sornettes» et même «ordures», certains chapitres y sont complètement supprimés. En 1752, deux abbés publient chacun une version adaptée dans le but de plaire au goût de l'époque et, surtout, d'éviter de le choquer : François-Marie de Marsy procure *Le Rabelais moderne*, l'abbé Gabriel-Louis Calabre Pérau, les *Œuvres choisies de M. François Rabelais*. Les deux abbés ont procédé à l'élimination de quelques «grossieretés révoltantes». Plus tard, en 1860, Eugène Noël fait paraître le *Rabelais de poche* où l'on trouve une liste des chapitres que les dames devraient s'abstenir de lire. En 1883, Alfred Talandier publie deux versions destinées à deux publics différents : le *Rabelais classique* et le *Rabelais populaire*, toutes deux remaniées au goût de l'adaptateur.

Aujourd'hui encore, on donne à lire un Rabelais tripatouillé. De nos jours encore, on l'adapte et on le censure. Malgré tous les articles et ouvrages d'exégèse littéraire portant sur les livres de Rabelais, aucune étude n'a jamais été entreprise sur les adaptations qui ont été faites pour la jeunesse et sur le type de censure qui les caractérise. Ce ne sont pourtant pas les éléments qui manquent, *Pantagruel*, *Gargantua*, *Le Tiers Livre* et *Le Quart Livre* ayant été réécrits pour les enfants à plusieurs reprises et donnant lieu à des cas d'adaptation divers.

En effet, plusieurs maisons d'éditions pour la jeunesse offrent différentes versions, raccourcies et «adoucies» du *Gargantua* et des autres livres. Ce mémoire

1997 p. 220.

² Voir l'article de Richard Cooper «Le véritable Rabelais déformé», dans *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, *op cit.*, pp. 195-220, dont les exemples et citations des prochains paragraphes sont tirés.

cherche à analyser le type particulier de censure pratiqué dans les adaptations de Rabelais pour les enfants. Le cas qui nous intéresse plus spécialement est celui du *Gargantua*. C'est le livre qu'on a le plus adapté et c'est celui-là que l'on retrouve en plus grand nombre dans les rayons jeunesse des bibliothèques et librairies.

Les livres pour enfants à la rencontre de Rabelais

Le plus souvent, dans le cas de la littérature enfantine, les éditeurs choisissent d'adapter un classique de la littérature universelle qu'ils tentent de rendre accessible à un public, jeune, auquel il n'était pas originellement destiné. Jusqu'où l'adaptation pour la jeunesse se permet-elle d'aller dans les interventions opérées sur le classique qu'elle prétend restituer ? Comment s'articule la censure lorsqu'elle veut faire le pont entre le lecteur adulte et le lecteur enfant ? Telles seront les deux questions centrales du mémoire qui, pour tenter d'y répondre, s'articulera autour de l'hypothèse suivante: le *Gargantua* n'est pas écrit pour un lectorat enfant et sa lecture s'avère difficile pour celui-ci ; or, comme on veut à tout prix donner à lire ce classique de la littérature à l'enfant, on ne peut s'empêcher d'y apposer une marque de contrôle, plutôt que de faire confiance aux processus de lecture (manière de comprendre et de «filtrer» l'information) propres aux jeunes lecteurs.

L'industrie du livre pour enfants, bien installée au XIX^e siècle, encore plus solidement au XX^e, procède par sélection et contrôle éditoriaux. Les maisons d'édition offrent souvent aux enfants les ouvrages qui forment le canon de l'institution littéraire, mais les leur servent remaniés, rendus le plus souvent conformes à la *doxa*, adaptés. L'adaptation est une pratique très courante dans le domaine de la littérature enfantine. Il

ne s'agit pas ici de la juger comme étant bonne ou mauvaise, mais plutôt d'en mesurer les impacts, à la fois sur l'œuvre rabelaisienne et sur la manière de lire des enfants.

Cette étude se situe donc sur la ligne de rencontre de deux domaines de recherche, aussi vastes que distincts : l'étude des œuvres de Rabelais et celle de la littérature pour la jeunesse. Il s'agira, dans la première partie du mémoire, d'identifier le processus de glissement du *Gargantua* que les éditeurs et les adaptateurs font passer des mains du public adulte du XVI^e siècle à celles du public enfantin d'aujourd'hui. Nous tenterons de retracer les moments-clés de l'histoire de l'édition du *Gargantua* afin de connaître le public auquel il était d'abord adressé et le public qui s'y intéressa au cours des siècles suivants. Ce rapide parcours de la réception publique et critique de l'œuvre permettra de pressentir l'intérêt qu'auront les maisons d'édition à publier et à adapter pour les enfants cette histoire de géants, devenue entre-temps un «classique» (ou chef-d'œuvre) de la littérature universelle. Dans un même temps, nous observerons l'évolution du sentiment de l'enfance depuis la Renaissance française jusqu'à aujourd'hui. Nous nous pencherons sur l'apparition et les premiers balbutiements de la littérature de jeunesse en France en nous questionnant sur la place qu'y occupe l'idée de classique littéraire.

En seconde partie, nous procéderons à l'analyse textuelle où nous comparerons les adaptations du *Gargantua* pour enfants avec le texte original³. Nous tenterons de voir comment les interventions éditoriales s'y organisent et à quoi plus précisément elles ont trait. Que supprime-t-on ? Les longues énumérations, les passages plus scabreux ? Qu'ajoute-t-on ? Des éléments paratextuels appartenant à l'édition enfantine : des

³ L'édition privilégiée est ici celle de Mireille Huchon (F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), Paris, Gallimard, 1994, «Bibliothèque de la Pléiade»).

illustrations, des jeux, des questionnaires, etc. ? Que déplace-t-on ? L'action, les chapitres, etc. ?

Après Richard Cooper qui a étudié quelques cas d'adaptation des livres de Rabelais, nous tenterons d'appliquer une méthode d'analyse plus systématique⁴, et ce, pour les seules éditions ayant pour lectorat cible les enfants et les adolescents. Dans *Le Roman pour la jeunesse. Approches, définitions, techniques narratives*, Ganna Ottevaere-van Praag analyse les dispositions narratives des romans susceptibles de capter l'intérêt des jeunes lecteurs. Elle étudie à la fin de son ouvrage des cas d'adaptation de classiques⁵, qui lui permettent d'identifier les paramètres narratologiques qui sont mis en œuvre par les éditeurs et les adaptateurs (ainsi que tous ceux qui participent de cette petite industrie qu'est le livre pour les enfants⁶) en vue de plaire aux jeunes. Nous nous inspirerons donc de l'ouvrage d'Ottevaere-van Praag pour l'étude des adaptations du *Gargantua* pour la jeunesse. Plusieurs théoriciennes et théoriciens de la littérature enfantine ont mentionné le cas de l'adaptation de *Gargantua*, qui pose problème sur le plan de la moralité. Toutefois, aucun n'en a étudié les modalités, ni les enjeux textuels et éditoriaux posés par la pratique de la censure en littérature de jeunesse.

En analysant les modifications textuelles pratiquées sur les adaptations jeunesse

⁴ R. Cooper énumère des cas d'adaptation et identifie les motifs qui les ont commandés. Il mentionne très rapidement les suppressions et les ajouts qui y sont effectués. Ce que nous tenterons d'opérer, à l'aide de critères fixes, c'est une analyse narrative textuelle comparative systématisée.

⁵ G. Ottevaere-van Praag étudie quatre cas d'adaptation : les tragédies et les comédies de Shakespeare transformées en contes pour enfants ; *Casse-Noisette* adapté par Dumas père ; le *Décameron* adapté pour les jeunes ; le *Pinocchio* de Walt Disney. Voir G. Ottevaere-van Praag, *Le Roman pour la jeunesse. Approches, définitions, techniques narratives*, Berne/Berlin/Francfort/New York/Paris/Vienne, Peter Lang, 1997, 296 p.

⁶ Dans *l'Histoire de la littérature enfantine en France*, l'auteur, François Caradec, considère que, dans les expressions « littérature enfantine » ou « littérature de jeunesse », le mot « littérature » n'est qu'un alibi. Pour lui, on devrait plutôt parler de « livres pour les enfants » - ou pour les jeunes - puisqu'il est d'abord et avant tout un produit, un objet de consommation. F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, 271 p.

de *Gargantua*, nous posons la question de la censure, de ses motifs et de ses effets. Cette étude se veut aussi un lieu de réflexion sur les relations entre adultes et enfants à travers la littérature et sur les frontières, parfois floues, entre deux littératures s'adressant à deux publics qu'on veut trop souvent séparer.

En conclusion, nous évaluerons l'importance des transformations apportées à l'œuvre et tenterons d'identifier les motifs y ayant prévalu. À ce moment se posera enfin la question du «respect» de l'œuvre originale et des conséquences de lecture de l'adaptation. Nous pourrions alors nous demander si les adaptations du *Gargantua* laissent intacte une œuvre originale, que les enfants ne lisent qu'en version censurée.

PREMIÈRE SECTION

1- *Gargantua*, pour les enfants?

Vers 1534, près d'un siècle après l'avènement de l'imprimerie en Europe, les Français de la Renaissance ont accès à un second livre de François Rabelais publié sous le pseudonyme-anagramme d'Alcofribas Nasier. Cet ouvrage a pour titre *La Vie très horricque du grand Gargantua, père de Pantagruel*.

Même si elles paraissent deux ans après *Pantagruel, Roy des Dipsodes, restitué à son naturel, avec ses faictz et prouesses espoventables*, les aventures de Gargantua, père de Pantagruel, constituent le livre I du cycle rabelaisien. Il est question, dans *Gargantua*, paru en 1534 ou 1535, de la vie du géant Gargantua – de même que de sa généalogie et de sa genèse – depuis sa naissance jusqu'à la construction d'une abbaye qu'il offre à son ami, Frère Jean. Après avoir souffert l'éducation de précepteurs sophistes avec qui il perdait son temps, le jeune Gargantua est placé sous la tutelle de Ponocrates, un éducateur qui le fait travailler plus sérieusement. Devenu adulte et fort de son instruction humaniste, Gargantua joue un rôle important lors de l'épisode de la « guerre picrocholine », auprès de son père Grandgousier et de ses amis, dont Frère Jean.

Entre autres faits de guerre, il démolit un château, assiège l'ennemi et défait son armée. Enfin, il tient un discours généreux aux vaincus et récompense les vainqueurs. Le récit se termine sur la construction de l'abbaye de Thélème que Gargantua offre au Frère Jean pour saluer sa bravoure. Dans ses fondations, on y découvre une plaque de bronze sur laquelle est inscrite une énigme, venant clore le récit.

On comprend qu'un peu moins de cinq siècles plus tard, les divers éléments du *Gargantua* aient pu intéresser plusieurs éditeurs pour la jeunesse. L'histoire d'un personnage coloré vivant diverses aventures et mésaventures à l'école, et participant à une guerre qui se termine par un discours favorisant l'harmonie et le dialogue... on croirait lire le résumé d'un roman d'aujourd'hui écrit expressément pour les jeunes. Pourtant, cette histoire, Rabelais n'aurait pu l'écrire pour des enfants ou des adolescents. En effet, en premier lieu, aucun récit strictement destiné aux enfants ne sera publié avant la fin du XVII^e siècle (le *Télémaque* de Fénelon est le premier spécimen¹). En second lieu : au XVI^e siècle, on ne distingue pas encore aussi nettement que de nos jours l'enfant de l'adulte et on ne s'occupe pas tellement des lectures des jeunes, ceux-ci étant considérés comme des adultes en miniature et en plus faibles. Ce que l'historien Philippe Ariès nomme «le sentiment de l'enfance²» n'en est qu'à ses balbutiements à l'époque où

¹ Selon Denise Escarpit, «[c]'est un dessein pédagogique et didactique qui fut à l'origine du premier roman d'aventures destiné à un enfant, *Les aventures de Télémaque*, que Fénelon écrivit dès 1694 pour son élève, le duc de Bourgogne», D. Escarpit, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, Paris, Presses universitaires de France, «Que sais-je ?», 1981, p. 51.

J.-P. Gourévitch précise que «[p]our la première fois au cours des âges, un enfant aura entre les mains avec les *Fables*, les *Dialogues des morts*, le *Télémaque*, des œuvres écrites pour lui, dans sa langue, et des œuvres qui proposent de l'instruire en l'amusant», J.-P. Gourévitch, *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970). Anthologie de textes de référence*, Créteil, CRDP de l'Académie de Créteil, 1998, p. 17.

² Dans *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973, coll. «Histoire», Philippe Ariès définit en ces termes le *sentiment de l'enfance* : «Dans la société médiévale, que nous prenons pour point de départ, le sentiment de l'enfance n'existait pas ; cela ne signifie pas que les enfants étaient négligés, abandonnés, ou méprisés. Le sentiment de l'enfance ne se confond pas avec l'affection des enfants : il correspond à une conscience de la particularité enfantine, cette particularité qui distingue essentiellement

Rabelais fait paraître son *Gargantua*. C'est dire qu'on ne se soucie pas vraiment de ce que lisent les enfants, lorsqu'ils savent lire, et très peu encore de ce qu'ils ne doivent pas lire. Sous l'Ancien Régime, l'enfant n'est donc pas du tout perçu comme il l'est à notre époque. Nous y reviendrons plus loin. Retenons seulement à ce stade-ci que, si un enfant a lu ou a entendu lire le *Gargantua* au moment de sa parution, ce n'est pas parce qu'il lui était spécifiquement adressé.

À qui alors était destiné ce texte si riche et si complexe ? Malgré qu'elles soient inspirées de récits populaires – les romans de chevalerie ou les parodies chevaleresques comme *Les Chroniques gargantuines* –, les œuvres de Rabelais ne s'adressaient pas au peuple³, mais aux lecteurs dotés d'une certaine culture et prêts surtout à y chercher «la substantifique moelle⁴». Si la langue et la matière du *Gargantua* rebutent plus d'un lecteur à l'aube du XXI^e siècle, même cultivé et averti, nous ne devons pas croire qu'il en allait autrement au XVI^e. Déjà, Rabelais avait rencontré des problèmes de réception et d'interprétation avec son *Pantagruel*, ces résistances provenant, selon Floyd Gray, «en grande partie du caractère bigarré de son écriture⁵.» Mais plus encore, le caractère hybride et métissé de ses textes les plaçait en situation de rupture avec ce qui s'écrivait habituellement à son époque. De plus, au XVI^e siècle, de façon générale, les écrits qui se conformaient à des modèles antiques ou médiévaux étaient mieux reçus que les innovations. Les compositions s'écartant de l'autorité des textes anciens devenaient

l'enfant de l'adulte même jeune», p. 177. Ce sentiment de l'enfance «affleure [...] dans les couches supérieures de la société, aux XVI^e et XVII^e siècles», p. 178.

³ «Nous savons que le «peuple» ne lisait pas au temps de Rabelais et que son livre n'était pas écrit pour un public inculte ou illettré», Floyd Gray, «Préface», dans *Pantagruel. Édition critique sur le texte de l'édition publiée à Lyon en 1542 par François Juste*, F. Gray (éd.), Paris, Honoré Champion, 1997, p. 20.

⁴ F. Rabelais, «Prologue de l'auteur», dans *Gargantua, Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), Paris, Gallimard, 1994, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 7.

⁵ F. Gray, «Préface», dans *Pantagruel. Édition critique sur le texte de l'édition publiée à Lyon en 1542 par François Juste*, *op. cit.*, p. 21.

suspectes et risquaient fort d'être mal accueillies. Dans les années 1530, les ouvrages de Rabelais ne répondaient donc à aucun modèle strict, à aucune classification précise, à aucun genre donné.

2- Qui sont les enfants à l'époque de Rabelais ?

Si la notion d'«enfant» n'existe pas aussi distinctement et fortement en 1534 qu'aujourd'hui, quelles traces avons-nous gardées de ce qu'ont pu être ses lectures ? Avant de se demander ce que lisaient les enfants au XVI^e siècle, il importe d'envisager une première interrogation : qui étaient alors les enfants? Afin de jeter un éclairage sur l'évolution de la notion d'enfance – nécessaire dans le cadre de cette étude sur l'adaptation d'une œuvre de la Renaissance proposée aux enfants du XXI^e siècle –, nous nous emploierons en premier lieu à brosser un tableau général de la manière dont on envisage l'âge et l'enfance sous l'Ancien Régime. Nous nous pencherons en deuxième lieu sur le rapport de l'enfance avec l'impudeur et les grivoiseries, puisqu'elles sont nombreuses dans les livres de Rabelais, pour en arriver, en troisième lieu, à observer le contexte de développement de la scolarisation, étape marquante dans la constitution du *sentiment de l'enfance*. Notons d'emblée que nos propos seront largement inspirés de l'étude de Philippe Ariès sur *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, qui fait encore autorité dans le domaine.

a) La notion d'âge

Jusqu'au XII^e siècle environ, l'art iconographique ne porte pas de trace de la représentation de l'enfance tel qu'on l'imagine aujourd'hui. Les enfants sont plutôt peints

avec des corps d'adultes déformés ou miniaturisés. En littérature aussi, les petits possèdent les mêmes qualités que les adultes : comme eux, ils paraissent braves et forts physiquement. Cela revient à dire que l'enfance n'existe pas encore vraiment. Philippe Ariès croit même que «[c]ela laisse à penser aussi que dans le domaine des mœurs vécues, et non plus seulement dans celui d'une transposition esthétique, l'enfance était un temps de transition, vite passé, et dont on perdait aussi vite le souvenir⁶.» Vers le XIII^e siècle enfin, l'enfance commence à être représentée dans des tableaux sous les traits de clergeons (sorte d'anges), d'enfants nus ou encore de l'enfant Jésus. Mais ce n'est qu'au XVI^e siècle que seront peints des portraits de vrais enfants.

Jusqu'à la fin du Moyen Âge, les enfants joignent le monde des adultes vers l'âge de sept ans environ⁷. L'exemple de Louis XIII, qui a sept ans en 1608 est assez intéressant. Peu avant cet âge, le petit dauphin troque son habit d'enfant pour un habit d'homme et, fait plus probant encore, on veut qu'il cesse de s'amuser avec ses poupées : «Il ne vous faut plus amuser à ces petits jeux [...], vous êtes grand maintenant, vous n'êtes plus un enfant⁸.» Mais Ariès met les choses au clair : si c'est généralement à sept ans que l'enfant entre dans la vie et à l'école, il ne faut pas croire que c'est la règle et que les enfantillages disparaissent aussitôt. D'ailleurs, Louis XIII, tout «grand» qu'il soit, est

⁶ P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 55.

⁷ En 1556, le traducteur du *Grand Propriétaire de toutes choses* souligne l'impossibilité de traduire les sept termes latins pour nommer les âges de la vie. En effet, il ne leur trouve que trois équivalents en français : enfance, jeunesse et vieillesse. De plus, une ambiguïté entre enfance et adolescence demeure jusqu'au XVIII^e siècle, où la figure littéraire du Chérubin et la figure sociale du conscrit font naître l'idée d'un être qui n'est plus tout à fait un enfant ni encore tout à fait un adulte. Enfin, on doit attendre jusqu'au XIX^e siècle pour nommer le tout jeune enfant d'après le mot «bébé», d'ailleurs emprunté à la langue anglaise. Cette problématique du vocabulaire servant à identifier les âges de la vie démontre à elle seule le flou entourant, notamment, l'enfance. Soulignons d'ailleurs que, selon Mireille Huchon, lorsque Grandgousier se prépare «au nouvel advenement de son *poupom*», il s'agit en fait de la première attestation du mot en français.

⁸ Heroard, *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, cité par P. Ariès, *ibid.*, p. 95.

encore puni et il lui arrive encore de s'amuser à des jeux, même après son septième anniversaire.

En effet, «partout où on travaillait, partout aussi où on s'amusait, même dans les tavernes mal famées, les enfants étaient mêlés aux adultes⁹». De leur côté, les enfants du peuple continuent toutefois de porter le même costume, celui des adultes. Et ils sont vite assimilés au monde des plus vieux, dont ils doivent emprunter les manières et les occupations. Même s'il arrive encore que des enfants de tous âges ainsi que des adultes en mal d'instruction se retrouvent dans les mêmes classes d'école, le mélange des âges et l'indifférenciation de l'enfance tendent à s'estomper au XVI^e siècle. À partir de la fin du XVI^e siècle, l'enfant de classe plus aisée est affublé d'un costume bien à lui qui le distingue désormais de l'adulte¹⁰. Pour Ariès, cette date et ce phénomène sont cruciaux dans la formation du sentiment de l'enfance.

D'abord assez flou et surtout palpable dans les hautes sphères de la société, ce sentiment, qui apparaît donc au XVI^e siècle, ressemble très peu au sentiment de l'enfance moderne, à l'égard surtout – nous le verrons – du rapport à la pudeur¹¹.

b) L'impudeur au XVI^e siècle

Le Gargantua est-il trop indécent pour la jeunesse ? Certains théoriciens de la littérature de jeunesse affirment qu'il était lu par (ou pour) des enfants au XVI^e siècle¹².

⁹ P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 258.

¹⁰ Voir entre autres Louise Gagnon, *L'Apparition des modes enfantines au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992.

¹¹ «L'une des lois non écrites de notre morale contemporaine, la plus impérieuse et la mieux respectée, exige que les adultes s'abstiennent devant les enfants de toute allusion, surtout plaisante, aux choses sexuelles. Ce sentiment était bien étranger à l'ancienne société», P. Ariès, *ibid.*, p. 140.

¹² François Caradec affirme que les petits nobles au milieu du XVI^e siècle lisaient «les grands récits mythologiques populaires [tels] *Gargantua*, *Till l'Espiègle* et *Fortunas*», F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, p. 38. Denise Escarpit ajoute que «le *Gargantua*

Quoi qu'il en soit, à partir du XVII^e, le récit de Rabelais a été expurgé et réécrit, d'abord pour des lecteurs adultes, et ce, au nom de la décence¹³. Aujourd'hui, les passages grivois du *Gargantua* adapté pour les enfants sont, spécialement et presque toujours, gommés. Nous observerons ce phénomène dans le second chapitre de ce travail.

Pour l'instant, attardons-nous sur les allusions et les comportements gaillards que se permettaient les adultes devant les enfants du XVI^e siècle. Jusqu'au début du XVII^e, on trouve dans les mœurs françaises la trace de plaisanteries échangées entre adultes et enfants qui feraient rougir les parents d'aujourd'hui – peut-être même aussi leurs enfants ! Observons par exemple les allusions ou les blagues qu'échangent les adultes avec le tout jeune Louis XIII, relevées dans le journal du médecin Heroard (et que cite Ariès). Alors qu'il n'a pas encore un an, le dauphin «rit à plein poumon quand la remueuse lui branle du bout des doigts sa guillery¹⁴.» L'historien rapporte également que «[p]endant ses trois premières années, personne ne répugne ou ne voit de mal à toucher, par plaisanterie, les parties sexuelles de cet enfant [...] C'est [de plus] une plaisanterie classique, qu'on répète souvent, de lui dire : "Monsieur, vous n'avez pas de guillery" ; "il répond : Hé la véla ti pas, gaiement, la soulevant du doigt¹⁵."» Ses premières érections sont également remarquées : «Éveillé à 8 heures, il appelle Mille Bethouzay et lui dit : "Zezai, ma guillery fait le pont-levis ; le vela levé, le vela baissé". C'est qu'il la levait et

de Rabelais [...], depuis le XVI^e siècle, fait partie, sous des formes parfois méconnaissables, de la littérature populaire. Encore de nos jours, il ne se passe guère d'année sans qu'une édition de *Gargantua* présente aux jeunes lecteurs tel ou tel épisode du récit», D. Escarpit, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, op. cit., p. 19-20.

¹³ L'auteur de l'article «Le Véritable Rabelais déformé» énumère des titres d'adaptations parues entre les XVII^e et XIX^e siècles : *Le Rabelais réformé par les ministres*, *Le Rabelais ressuscité*, *Le véritable Rabelais réformé*, *Le Rabelais moderne*, *Le Rabelais populaire* ou *Le Rabelais classique* (Richard Cooper, «Le Véritable Rabelais déformé», *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, Paul J. Smith (éd.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 195).

¹⁴ Heroard, *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, cité par P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 141.

¹⁵ P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit. et Heroard, *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, cité par P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 142.

la baissait¹⁶.» Ensuite, vers l'âge de cinq ou six ans, «on cesse de s'amuser de ses parties sexuelles : c'est lui qui commence à s'amuser de celles des autres¹⁷.»

Ces passages rappellent l'épisode du chapitre X du *Gargantua* où le protagoniste, entre l'âge de trois et cinq ans, plaisante avec ses gouvernantes et où celles-ci s'amuse à donner des surnoms à sa *guillery*.

[...] ce petit paillard tousjours tastoit ses gouvernantes cen dessus dessoubz, cen devant derriere, hary bourriquet : et desjà commençoit exercer sa braguette. Laquelle un chascun jour ses gouvernantes ornoyent de beaulx bouquets, de beaulx rubans, de belles fleurs, de beaulx flocquars : et passoient leur temps à la faire revenir entre leurs mains, comme un magdaleon d'entraict. Puis s'esclaffoient de rire quand elle levoit les aureilles, comme si le jeu leurs eust pleu.

L'une la nommoit «ma petite dille», l'autre «ma pine», l'autre «ma branche de coural», l'autre «mon bondon, mon bouchon, mon vibrequin, mon possouer, ma teriere, ma pendilloche, mon rude esbat roidde et bas, mon dressouoir, petite andoille vermeille, ma petite couille bredouille.

– Elle est à moy disoit l'une.

– C'est la mienne, disoit l'autre.

– Moy, (disoit l'autre) n'y auray je rien ? par ma foy je la couperay doncques.

– Ha couper, (disoit l'autre) vous luy feriez mal ma dame, coupez vous la chose aux enfants, il seroyt monsieur sans queue¹⁸.»

Ni l'entourage fictif de *Gargantua* ni la cour et les proches de Louis XIII ne semblent se formaliser de ce que l'enfant ait, si jeune, un rapport aussi direct avec ses parties sexuelles (et celles des autres) ainsi qu'avec l'idée du sexe. La censure de l'époque ne se situe pas là où on la soupçonne aujourd'hui en lisant certaines éditions du *Gargantua* pour enfants (ou adolescents). Jusqu'au début du XVII^e siècle, les adultes

¹⁶ Heroard, *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, cité par P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁸ F. Rabelais, *Oeuvres complètes*, M. Huchon (éd.), op. cit., p. 35.

croient, selon Philippe Ariès, à une certaine indifférence du jeune enfant à l'égard du sexe, ce qui explique qu'ils se permettent plus facilement de faire des allusions, celles-ci leur apparaissant neutres ou inoffensives. Pour Ariès,

[...] le sentiment n'existait pas encore que les références aux choses sexuelles même dépouillées pratiquement d'arrière-pensées équivoques, pouvaient souiller l'innocence enfantine, en fait ou dans l'opinion qu'on s'en faisait : on n'avait pas l'idée que cette innocence existât vraiment¹⁹.

Toutefois, au début de l'ère classique, les normes de décence commencent à se resserrer à l'égard de la jeunesse. Lorsque l'enfant atteint l'âge de la puberté, on cesse généralement d'aborder directement ses parties sexuelles. En effet, dès que le dauphin atteint «l'âge de raison», on ne fait pas que lui enlever ses jouets : on cesse aussi les plaisanteries salaces et on lui apprend la décence. Rappelons qu'à sept ans, l'enfant est déjà considéré comme appartenant au monde des adultes, donc presque comme un adulte en soi.

Au XVII^e siècle, penseurs et pédagogues se montrent plus stricts quant aux questions d'ordre sexuel. Les collèges développent une discipline qui vise à contrôler, à contenir et à contraindre les élans physiques des pupilles. Mais c'est assez tard, au XVIII^e siècle seulement, que cette discipline s'installe véritablement. Dès la fin du XVI^e siècle, on remarque les premiers indices de pudeur chez certains éducateurs qui cherchaient à surveiller et à contrôler les lectures des jeunes. C'est d'ailleurs à l'époque classique que l'on voit paraître les premiers classiques adaptés à l'usage de l'enfance. À Port-Royal, par exemple, Ariès relève une «édition très expurgée de Térence» intitulée : *Comédies de*

¹⁹ P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 148.

*Térence rendues très honnêtes en y changeant fort peu de choses*²⁰». On cherche à préserver et à protéger l'innocence des enfants. On s'occupe plus sérieusement des mœurs enfantines, plusieurs pédagogues importants écrivent leurs traités et prodiguent leurs conseils en matière d'éducation : pensons par exemple aux ouvrages de Comenius, écrivain et humaniste tchèque qui a la réputation en Europe d'être un réformateur de la pédagogie (*Orbis Pictus*, 1654 ; *La Grande Didactique*, 1657), au *Traité de l'éducation des filles* (1687) de Fénelon, dont les idées pédagogiques étaient très modernes dans leur contexte, ainsi qu'au philosophe John Locke qui publia *Some Thoughts Concerning Education* (1693), ouvrage dont s'inspira Jean-Jacques Rousseau quelques décennies plus tard, lorsqu'il écrivit son *Émile ou De l'éducation* (1762)²¹.

Au cours du XVII^e siècle, l'éducation est incontestablement au cœur des préoccupations des penseurs. Jésuites, oratoriens et jansénistes contribuent à l'essor de l'éducation et à la multiplication d'établissements scolaires, collèges et écoles. Les moralistes du XVII^e siècle voient les enfants comme «de fragiles créatures de Dieu qu'il [faut] à la fois préserver et assagir²²». Selon Ariès, le sentiment de l'enfance se transforme progressivement entre les XVI^e et XVII^e siècles. On passe d'un sentiment d'attendrissement un peu douceâtre – le «mignotage²³» – à un sentiment plus grave avec lequel on regarde le petit comme un être précieux à éduquer et à former, même contre son gré. On doit désormais lui épargner certaines réalités, comme le sexe, dans le but de le

²⁰ *Ibid.*, p. 153.

²¹ Selon Denise Escarpit, «[l']apport fondamental du pédagogue Comenius (1592-1670) est la reconnaissance de l'enfant en tant qu'individu. Pour Locke (1632-1704), l'enseignement doit tenir compte des aptitudes et intérêts particuliers de l'enfant. Il faudra attendre l'*Émile* (1762) de Rousseau pour trouver des principes d'éducation qui tiennent compte de la nature particulière de l'enfant» D. Escarpit, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, op. cit., p. 5.

²² P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, op. cit., p. 185.

²³ Selon Ariès, le mignotage est «un sentiment [...] où l'enfant devient par sa naïveté, sa gentillesse et sa drôlerie, une source d'amusement et de détente pour l'adulte [...] C'est à l'origine un sentiment de femmes, de femmes chargées du soin des enfants, mères ou nourrices», *ibid.*, p. 179.

garder droit et pur autant et aussi longtemps que possible. Nous remarquerons que la scolarisation tendra aussi à aller dans ce sens.

Le sens de l'innocence enfantine aboutit donc à une double attitude morale à l'égard de l'enfance : la préserver des souillures de la vie, en partie de la sexualité tolérée, sinon admise, chez les adultes; la fortifier en développant le caractère et la raison. On peut trouver qu'il y a là une contradiction, car d'un côté on conserve l'enfance, et de l'autre on la vieillit; mais la contradiction n'existe que pour nous, hommes du XX^e siècle²⁴.

c) La scolarisation et ses répercussions

L'étude du développement de la scolarisation sera utile pour faire le pont entre l'idée de la pudeur enfantine à protéger et l'apparition d'une littérature spécifique. Selon Philippe Ariès, le collège d'Ancien Régime, celui qui s'installe entre le XV^e et le XVII^e siècles, ressemble déjà davantage à un collège français d'aujourd'hui qu'à celui des XIII^e et XIV^e siècles pour élèves sans fortune. Au XVI^e siècle, le collège devient plus démocratique puisqu'il s'ouvre aux laïques, aux bourgeois, aux nobles et même parfois au peuple. Déjà, il devient une institution centrale dans la société où l'on forme, le plus souvent avec une main de fer, les jeunesses qui constituent l'élite de demain. En effet, c'est aussi aux XVI^e et XVII^e siècles que l'on commence à voir l'enfance comme une relève à former.

Qui a accès à l'enseignement à la Renaissance? D'abord, la scolarisation s'est étendue à ce que l'on nommerait aujourd'hui la classe moyenne de la société. La très grande noblesse est formée par des précepteurs tandis que les artisans mettent leurs enfants au service de gens de métiers, en tant qu'apprentis. Cependant, d'un côté les

²⁴ *Ibid.*, p. 165.

nobles ne sont pas tous scolarisés et de l'autre il arrive parfois qu'on puisse retrouver des paysans dans les classes des collèges. Certains hommes des Lumières – Condorcet faisant exception : il a une conception de l'enseignement qui doit être universel – ont voulu séparer l'enseignement dispensé aux enfants selon leur appartenance à une classe sociale donnée. L'accès à un enseignement long et classique est alors devenu exclusif à une classe de bourgeois et d'aristocrates, tandis que le peuple devait se contenter d'un enseignement pratique et «de seconde zone».

On peut par ailleurs difficilement connaître l'âge des écoliers du Moyen Âge. Ce flou entourant les âges dure jusqu'au XVII^e siècle. Les écoles médiévales comptent parmi leurs classes des élèves de tous âges confondus. Cette particularité ne s'estompe que graduellement au cours des siècles. Par exemple, vers 1517, l'humaniste suisse Thomas Platter entre à l'école âgé de dix-huit ans, prenant place au milieu de petits enfants. Mais Ariès prévient le lecteur qu'il ne faut pas voir dans cette anecdote une généralité. «Il y avait parfois coïncidence entre l'âge et le degré, mais pas toujours, et quand il y avait contradiction, on s'en étonnait juste un peu, souvent aussi, pas du tout²⁵.» Jusqu'au XVIII^e siècle, il arrive qu'une même classe soit constituée d'enfants dont l'âge varie entre dix et quatorze ans, ou entre quinze à dix-huit ans ou encore entre dix-neuf à vingt-cinq ans. L'adolescence est confondue avec l'enfance tardive jusqu'au XIX^e siècle. À cette époque, on commence finalement à faire correspondre les classes avec l'âge que doivent avoir les élèves pour y entrer.

Retenons pour notre propos que la différenciation de la masse scolaire et des âges de l'enfance n'ayant pas encore été clairement établie à l'époque de Rabelais, on peut encore croire à l'existence de failles dans le système de contrôle des lectures

²⁵ *Ibid.*, p. 195.

enfantines. Aussi, comme la pédagogie humaniste ne distingue pas nettement l'enfant de l'homme adulte, certains enfants ont sûrement pu lire *Gargantua* ou d'autres textes contenant des scènes grivoises sans que l'on pense à les leur interdire.

Le développement des institutions scolaires a contribué à différencier les âges et à faire naître plus clairement la notion d'enfance et enfin de censure. À partir de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, les garçons commencent à fréquenter plus assidûment les collèges. Les filles, elles, doivent attendre la fin du XVII^e siècle pour que Madame de Maintenon mette à leur disposition la fameuse école de Saint-Cyr. Mais la véritable extension de la scolarité aux filles ne s'opère qu'au siècle suivant, voire même, réellement, qu'au début du XIX^e siècle.

Ce qui distingue l'école du Moyen Âge et le collège à partir de la Renaissance, c'est l'introduction de la discipline. À partir du XV^e siècle, un système de règles se met en place dans les collèges et devient de plus en plus rigoureux et humiliant jusqu'au XVII^e siècle. Au siècle suivant, les méthodes s'adoucissent. On cherche davantage à responsabiliser l'enfant en faisant naître en lui des sentiments de droiture. Le régime disciplinaire scolastique est supprimé vers 1763, alors qu'on réorganise le système scolaire. Au XIX^e siècle, l'éducation ressemble déjà plus à ce qu'elle est devenue au XX^e : on veut inculquer à l'enfant des valeurs qu'on souhaite le voir appliquer ensuite de sa propre initiative.

En résumé, les écoles qui voient le jour à partir de la Renaissance servent à former la jeunesse. Grâce à elles, on commence à distinguer les enfants selon des catégories d'âge et à différencier l'enfance du monde adulte. On commence aussi à inculquer de la pudeur aux jeunes, à tenter de les éloigner de lectures trop peu sérieuses

ou même «dangereuses». À travers les traités de civilité, on montre à l'enfant à bien se tenir et se comporter dans le monde. Le premier manuel de civilité est celui d'Érasme; les suivants s'en inspirent ou l'imitent. Ces ouvrages sont les ancêtres des manuels d'éducation : on y trouve des conseils pour la tenue et la discipline des enfants. De plus, ces traités transmettent des règles de conduite qu'on n'apprend pas dans les écoles. Toutefois, ils sont liés à l'instruction, puisque avec eux, les enfants apprennent aussi à lire et à écrire. Ils sont également parmi les premières lectures enfantines depuis l'invention de l'imprimerie. Ces écrits contribuent à l'instauration de normes précises quant à ce que doit devenir un enfant et enfin à ce qu'il doit lire. Nous y reviendrons.

3- L'édition pour la jeunesse. Bref historique

D'abord, pour mieux comprendre les enjeux éditoriaux des adaptations pour la jeunesse des œuvres de Rabelais au moment où nous les analyserons dans la seconde section, nous proposons de retracer les grandes lignes historiques du développement d'une *littérature spécifique à l'enfance*. Mais tentons juste avant d'en définir le corpus, d'en dessiner les contours et d'en distinguer les frontières avec les autres genres littéraires.

a) Question de frontières

Charles Perrault est l'un des premiers écrivains français à s'adresser nommément aux enfants à travers ses écrits. Et avant lui, La Fontaine dédiait ses *Fables* au jeune dauphin et au duc de Bourgogne. Toutefois, ces deux œuvres majeures de la littérature française ne désignent pas leurs destinataires de façon exclusive. On ne peut

clairement affirmer, par exemple, qu'ils sont écrits pour des enfants ni même pour des adultes uniquement. Le public de ces œuvres est double et, même plus, il est indéterminé. Nous pouvons toutefois spécifier que, depuis leurs parutions respectives, les ouvrages de Perrault et de La Fontaine ont été lus, et beaucoup, par des enfants. Pour cette raison, les historiens de la littérature enfantine jugent bon d'inclure les *Contes* et les *Fables* dans leur corpus en les désignant même sous l'appellation d'« ouvrages pionniers²⁶».

La question du destinataire est primordiale en littérature de jeunesse puisque c'est l'identité du lectorat qui constitue le critère principal de distinction de ce genre littéraire. Par exemple, lorsqu'on aborde la littérature policière ou les romans d'aventures, la question du public ou du destinataire n'est pas aussi déterminante qu'en littérature enfantine. Cette dernière, finalement, n'est pas autre chose qu'un groupe de textes lus par des jeunes; le public et le destinataire sont pleinement constitutifs du genre.

Par contre, les textes qui la composent doivent-ils avoir été écrits spécifiquement pour eux ? Les auteurs, que ce soit ceux dont les œuvres sont classées dans la section de la littérature générale ou dans celle de la littérature pour les jeunes, n'écrivent pas nécessairement pour un public bien déterminé. Certaines maisons d'édition spécialisées dans la littérature enfantine offrent bien sûr des textes d'auteurs composés spécialement pour les enfants (pensons au Québec aux éditions de La courte échelle).

²⁶ Voici comment les historiens D. Escarpit, F. Caradec et J.-P. Gourévitch qualifient les œuvres de Perrault et de La Fontaine : «On considère généralement que la littérature d'enfance et de jeunesse débute avec la publication des *Histoires ou Contes du temps passé avec Moralités* de Charles Perrault en 1697», (D. Escarpit, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, op. cit., p. 37) ; «C'est à La Fontaine d'abord que nous sommes redevables de toute une littérature enfantine» et «Savoir qui a écrit les *Contes*, du père ou du fils, peut sembler de peu d'importance. Et pourtant qui est donc l'«inventeur» de la littérature enfantine ?», (F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 53 et p. 77) ; «Ceux qui considèrent qu'il n'y a de littérature qu'à partir du moment où il y a un lectorat s'arrêtent plus volontiers aux *Fables* de La Fontaine (1668) aux *Contes* de Perrault (1697) [...]», (J.-P. Gourévitch, *La littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970). Anthologie de textes de référence*, op. cit., p. 18).

Mais qu'en est-il d'œuvres comme *Les Aventures de Tom Sawyer* de Mark Twain ou *Le Baron perché* d'Italo Calvino ? Elles n'ont pas été écrites pour les enfants au départ. Et elles sont pourtant lues par tous aujourd'hui, petits et grands. L'intention de l'auteur n'y serait-elle que pour si peu ? Qu'on écrive pour les uns ou pour les autres, seul le résultat semble compter, c'est-à-dire qu'un enfant lise telle œuvre plutôt que telle autre.

Toutefois, les enfants ne sont pas toujours libres de lire ce qu'ils veulent. Le plus souvent, les prescripteurs – parents, enseignants, bibliothécaires, etc. – leur mettent entre les mains les textes qu'ils considèrent bons pour eux ou étant susceptibles de les intéresser²⁷.

Beaucoup d'œuvres écrites pour les adultes font maintenant partie de la bibliothèque enfantine, et ce pour deux raisons. La première est que les enfants se les sont appropriées ; la seconde, que les éditeurs les ont remâchées pour eux, dans l'idée de leur donner accès aux classiques. La deuxième raison découle souvent de la première : les éditeurs, voyant qu'un texte suscite l'adhésion des jeunes, décident de le rééditer, la plupart du temps avec quelques modifications. Par exemple, très tôt, les enfants se sont intéressés aux *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift ainsi qu'au *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. Les éditeurs les ont ensuite adaptés, remaniés, abrégés. Comme l'écrit François Caradec, auteur de *l'Histoire de la littérature enfantine en France*,

[l]'histoire du livre pour enfants nous montre que c'est la littérature écrite des adultes qui a d'abord été adoptée par les jeunes, faute de mieux, avant que se crée au XIX^e siècle la petite industrie du livre pour enfants. Trouvaient-ils dans cette littérature autre chose que ce qu'y

²⁷ Pour Denise Escarpit, auteure de *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, «[c]'est en ce sens que pourrait être admise l'appellation de sous-littérature : il ne s'agit pas d'une littérature s'adressant à un public indifférencié, mais d'une littérature qui se met à la mesure de son public», *op. cit.*, p. 125-126.

cherchaient les adultes? C'est en tout cas ce qu'on a sincèrement cru en adaptant à leur intention, dans une écriture correspondant à des «classes d'âge» de lecture, les thèmes, les épisodes dramatiques, sentimentaux, moraux, que l'on pensait qu'ils comprenaient et qu'ils aimaient²⁸.

Par conséquent, toute personne qui choisit d'aborder le domaine de la littérature pour enfants et adolescents doit nécessairement se pencher sur la question de ses frontières avec la littérature générale. Sandra L. Beckett, dans *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, aborde cette relation de façon éclairante. En s'interrogeant sur les liens entre les deux corpus littéraires, elle soulève le fait que l'un et l'autre gagneraient à être étudiés côte à côte et à être comparés dans les écoles et les universités. Beckett s'étonne même que personne avant elle n'ait pensé à proposer une étude de «textes des auteurs qui refusent de se borner à écrire pour les uns ou les autres et qui s'engagent dans un va-et-vient entre un public adulte et un public enfantin, traversant, voire transgressant, avec une aise parfois déconcertante, toute «frontière» dans leurs écrits²⁹».

La critique et la théorie de la littérature enfantine sont en plein essor depuis plusieurs années et la question des frontières reste toujours d'actualité. Sandra L. Beckett précise :

En même temps, les éditeurs créent des catégories de lecteurs de plus en plus spécifiques, et les bibliothécaires et les éducateurs s'efforcent de déterminer, de façon de plus en plus précise, l'âge auquel se destine tel ou tel livre d'enfants. On s'imaginerait donc que les frontières entre

²⁸ F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 14-15.

²⁹ S. L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal/Grenoble, Les Presses de l'Université de Montréal/Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1997, p. 14. Dans son ouvrage, elle traite des œuvres d'Henri Bosco, Jean Giono, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar et J.-M. Le Clézio.

la littérature pour adultes et la littérature pour enfants doivent déjà se dessiner avec une certaine netteté. En réalité, cette frontière reste, pour beaucoup de gens, extrêmement floue³⁰.

Certains théoriciens croient qu'on ne devrait pas «tracer des lignes de démarcation absolues entre textes pour adultes et textes pour enfants³¹.» Pour François Caradec, on devrait même troquer le mot « littérature » pour celui de «livres» pour enfants. À ses yeux, ce que l'on appelle aveuglément et trop généreusement de la «littérature de jeunesse» n'est en fait qu'un ensemble de produits de consommation industrialisés. Il qualifie presque cet ensemble de sous-produit :

Les mots «littérature pour la jeunesse» couvrent à la fois une marchandise et un classement bibliographique ; le mot «littérature» a ici le sens que lui donnent, par exemple, les fabricants de «littérature féminine», c'est-à-dire d'un produit adapté à une catégorie ou à une classe de la société jugée incapable de goûter une forme plus élevée réservée à une élite dont vous et moi faisons évidemment partie³².

Dans son ouvrage, l'historien de la littérature décrit plus en détails les impératifs commerciaux liés à ce secteur de la littérature. Beaucoup d'autres critiques et théoriciens de la «littérature de jeunesse» hésitent aussi à la nommer comme tel. En effet, on peut s'interroger à savoir si l'on peut parler d'art – de littérature – lorsque l'objet en question est un produit commercial adapté pour un public cible. Certains, selon Sandra L. Beckett,

³⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 13-14.

«iraient jusqu'à dire que les barrières qu'on prétend ériger entre la fiction pour adultes et la fiction pour enfants sont imaginaires³³.»

Beaucoup des auteurs dont traite François Caradec dans son ouvrage historique sur la littérature enfantine française sont de grands écrivains reconnus comme tel : La Fontaine, Racine, Perrault, Fénelon, Lewis Carroll, jusqu'à Ionesco. Fait notable, tous ces auteurs se sont adressés à un public universel, c'est-à-dire à des adultes comme à des enfants. Serait-ce qu'une bonne littérature s'adresse à tous et à chacun sans distinction ou même à tour de rôle ? Serait-ce qu'on ne devrait pas laisser les éditeurs «réécrire» les classiques pour les plus jeunes ?

Ces questions seront abordées plus directement dans la conclusion. Pour l'instant, remontons le fil du temps et tendons l'oreille afin d'entendre les balbutiements d'une littérature pour les enfants en train de naître.

b) Il était une fois...

Pour Jean-Paul Gourévitch, auteur de *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970). Anthologie de textes de référence*, publié en 1998, le premier texte s'adressant aux enfants est le traité d'Érasme³⁴. Selon Gourévitch,

les premiers ouvrages qui désignent nommément l'enfant comme destinataire sont des ouvrages d'éducation. Ainsi les manuels de civilité puérile, destinés en fait aux parents, véhiculent essentiellement des préceptes de bonne conduite et de politesse, codifiés dans une

³³ S. L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op. cit., p. 14.

³⁴ En 1529, Érasme fait publier sa *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, un des premiers ouvrages qui s'intéresse à l'art d'instruire l'enfance, qu'on traduit hâtivement par *L'Institution des enfants* et dont il reprend les principes dans sa *Civilité puérile*, J.-P. Gourévitch, *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970). Anthologie de textes de référence*, op. cit., p. 19.

*typographie spécifique. Celui d'Érasme, paru à Anvers en 1530, eut beaucoup d'imitateurs et d'adaptations*³⁵.

Les auteurs ou les éditeurs qui choisissent les caractères lors de l'impression des traités de civilité tiennent compte de ce qu'ils seront imités par les enfants qui les étudient. L'usage pédagogique des traités de civilité, nous l'évoquions plus tôt, ne se limite donc pas aux bonnes manières à apprendre. Toutefois, il est assez difficile de dire si un traité s'adresse aux adultes ou aux enfants. Une seule exception : la *Civilité puérile et honnête pour l'instruction des enfants [...]*, rédigée en 1753 par un missionnaire et directement destinée aux enfants.

Cette même confusion quant aux destinataires des ouvrages renaissants devait régner sur l'ensemble de la littérature. Il n'y a pas vraiment encore à cette époque de livres édités spécialement pour les enfants ni de livres qui leur soient clairement interdits. Comme on l'a vu précédemment, les enfants, dès sept ans, font partie du monde des adultes, en tant que petits-adultes. On ne leur reconnaît donc pas encore de besoins spécifiques.

Pendant très longtemps, jusqu'au XVII^e siècle, les enfants apprennent le latin et le grec en lisant des vers attribués à l'auteur Caton. Vers la fin du XVI^e siècle, ils ont aussi droit à des quatrains de Pibrac³⁶ ainsi qu'à la Bible : ils peuvent lire des scènes de crucifixion et de martyrs. C'est au XVII^e siècle que l'on commence à adapter des Bibles à l'usage des enfants. À l'âge de trois ans, on note que Louis XIII s'adonne à la lecture

³⁵ *Ibid.* p. 55.

³⁶ «Toutefois les quatrains de Pibrac ne remplacèrent pas le pseudo-Caton, mais s'y ajoutèrent jusqu'au XIX^e siècle : les dernières éditions scolaires contiennent encore les deux textes. Le pseudo-Caton et aussi Pibrac tomberont [ensuite] ensemble dans l'oubli», P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 168. (Caton est un homme politique de la Rome antique qui a laissé comme œuvre littéraire quelques discours, des fragments d'une histoire romaine et un traité d'agriculture tandis que Pibrac fut un magistrat et poète français presque contemporain de Rabelais (1529-1584)).

d'un livre de figures de la Bible. Il peut réciter par cœur des quatrains de Pibrac et des règles de civilité. Lorsqu'il a quatre ans, il reçoit des leçons d'écriture et apprend des bribes de latin. On lui raconte aussi des histoires, les contes de Mélusine par exemple et autres contes de fées³⁷.

Du milieu du XVI^e à la fin du XVII^e siècle, on trouve en librairie des textes s'adressant aux enfants tels que des ouvrages d'apprentissage (comme les *Éléments ou Premières Instructions à la jeunesse* d'Étienne de Blégnay, 1691), des abrégés du catéchisme, des exercices scolaires et des méthodes pour apprendre le latin et le français, ainsi que des traités d'éducation (comme ceux de Guyot, de l'abbé Fleury et de l'abbé Bordelon, ou de Nicole, un des maîtres d'études de Port-Royal).

Au XVII^e siècle, deux types de livres sont lus par des enfants : ceux issus de la tradition écrite des légendes médiévales et les autres, plus près de la tradition orale des «histoires de vieilles». François Caradec énumère ces œuvres susceptibles d'être tombées entre de petites mains de nobles au XVI^e siècle : *Lancelot du Lac*, *Amadis*, *Huon de Bordeaux*, les *Métamorphoses* d'Ovide (que Montaigne a lues étant enfant). De l'avis de Caradec, les enfants avaient aussi accès à *Gargantua* :

On peut ajouter qu'ils lisent aussi les romans de Mélusine, des Quatre Fils Aymon, de Geoffroy à la Grande Dent, de Valentin et Ourson, de Perceforest, de Fierabras et tant d'autres romans de chevalerie, sans compter les grands récits mythologiques populaires, Gargantua, Till l'Espiegle et Fortunatus, dont la force physique ou la ruse et la liberté de langage sont autant de revanches des petits et des faibles sur les grands de ce monde et les instruments du pouvoir, clergé, justice, armée³⁸.

³⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁸ F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, *op. cit.*, p. 38.

N'oublions pas que la littérature de colportage, bien qu'elle s'adressât à un public moins populaire que ce qu'ont pu laisser croire certains commentateurs³⁹, a tout de même diffusé jusqu'au XVIII^e siècle des almanachs, abécédaires et livres religieux qui ont servi autant de livres de lecture pour les adultes que de livres d'apprentissage pour les plus jeunes. Les ouvrages de colportage ont aussi servi à diffuser des récits et légendes populaires ainsi que les contes en prose de Perrault.

Nous en arrivons aux premières œuvres de fiction majeures qui ont intéressé les enfants. À la fin du XVII^e siècle, des auteurs tels que La Fontaine (1621-1695), Charles Perrault (1628-1703), Madame d'Aulnoy (1650-1705) et Fénelon (1651-1715) donneront aux enfants mille et une bonnes raisons de voyager dans leur imaginaire. Revenons-y. Les premières *Fables* (1668) de Jean de La Fontaine sont dédiées au jeune dauphin Louis, alors âgé de six ans. Ses dernières (1694) s'adressent au duc de Bourgogne, alors élève de Fénelon. Ces dédicaces ne signifient pas que les fables sont strictement destinées aux enfants, mais il est certain qu'elles s'adressent entre autres à eux. «Vous êtes en un âge où l'amusement et les jeux sont permis aux princes; mais en même temps vous devez donner quelques-unes de vos pensées à des réflexions sérieuses⁴⁰», écrit La Fontaine au dauphin. Si les *Fables* de La Fontaines font encore le régal des enfants d'aujourd'hui (malgré qu'elles soient souvent imposées à l'école), c'est sûrement à cause de leur caractère oral : ces fables sont rythmées et on prend plaisir à les réciter, comme des

³⁹ «Était-ce le «peuple» qui lisait – s'il savait lire ? On peut supposer au contraire sans grand risque d'erreur que les colporteurs qui vont de village en village, se rendent seulement de château en château. Le châtelain, propriétaire des terres, est seul à pouvoir se payer ce luxe superflu d'acheter un ou des livres; dans nos campagnes, la petite noblesse et la bourgeoisie sont aussi les seules à savoir lire», *ibid.*, p. 37-38.

⁴⁰ Cité par F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, *op. cit.*, p. 55.

chansons, des poèmes ou des formulettes. De plus, le genre est court, ce qu'apprécient généralement les enfants⁴¹.

François de Salignac de La Mothe-Fénelon a lui aussi composé des fables. Publiées après la mort de leur auteur, elles s'inspirent sûrement de celles de La Fontaine, mais il va sans dire qu'elles n'ont pas autant marqué la postérité. Devenu prêtre en 1675, Fénelon s'intéresse de près à l'éducation, notamment à celle des filles. Il compose un *Traité de l'éducation des filles* en 1687 avant de devenir le précepteur du duc de Bourgogne, de 1689 à 1694, pour lequel il écrit ses *Fables* en prose (1690), les *Dialogues des morts* (publiées en 1712) ainsi que *Les Aventures de Télémaque* (1694; publiées en 1699). Ce qu'il y a de nouveau avec le *Télémaque* de Fénelon, c'est qu'il est rédigé en français plutôt qu'en grec. Pour un ouvrage didactique, ce choix relève presque du geste politique. Fénelon démontre ainsi que le français est une langue assez riche pour l'édification. De plus, *Télémaque* a connu un succès immense : il fut, selon Caradec, «le roman le plus lu et le plus traduit de notre littérature⁴².»

Quelques années seulement avant le tournant du siècle, l'univers du merveilleux et ses contes font leur apparition dans la littérature écrite française. Les contes merveilleux apparaissent dans les salons et ce sont surtout les femmes qui les rendent à la mode. Citons entre autres Mme d'Aulnoy, Mlle Lhéritier et Mme Bernard. Puisqu'il s'agit d'un phénomène très rapide et bouillonnant, il est difficile de savoir qui a rédigé les premiers contes. Certains accordent ce privilège à Mme d'Aulnoy (*L'Oiseau bleu*, *Gracieuse et Percinet*, *La Chatte blanche*). Ses *Contes*, avec ceux de Charles Perrault,

⁴¹ «Avec les *Fables* de La Fontaine est née la poésie à l'usage des enfants. Si La Fontaine est un «classique» de l'enfance, c'est parce que ses *Fables* touchent la sensibilité des enfants du XX^e siècle comme elles charmaient déjà ceux du XVII^e : ce sont eux, plus que les *Fables*, qui semblent n'avoir pas changé», *ibid.*, p. 58.

⁴² *Ibid.*, p. 65.

sont les seuls qu'adoptent les enfants. Mais c'est sans conteste ce dernier qui a le plus marqué l'histoire de la littérature ainsi que les lecteurs d'alors et d'aujourd'hui, adultes et enfants. Pour François Caradec, c'est Perrault qui, « involontairement ou non, [...] dote les enfants d'une littérature qui leur est propre⁴³. » En effet, on désigne généralement Perrault comme étant le père de la littérature enfantine française.

Les sources des contes sont multiples et impossibles à distinguer clairement. L'académicien tire ses sources des contes de vieilles et de nourrices, ce que nous nommons la littérature orale, des légendes de bonnes femmes, etc. Ses histoires, quoique souvent fort cruelles (*Barbe Bleue*, *Le Petit Chaperon rouge*), plaisent énormément aux enfants. Par contre, il est presque impossible de se prononcer avec certitude sur la véritable intention de Perrault quant au public auquel il s'adresse. Avant ses *Contes* en prose, Perrault publie, dès 1691, trois contes en vers (*La Patience de Grisélidis*, *Peau d'Âne* et *Les Souhais ridicules*). En 1697 sont publiées ses *Histoires ou Contes du temps passé*. Parue sans nom d'auteur, cette œuvre pose un problème d'attribution. Aujourd'hui encore, on se demande si elle a été composée par le fils de Charles Perrault, Pierre Darmancour, alors âgé de 19 ans, ou par le vieil académicien de près de 70 ans. Marc Soriano, l'un des auteurs les plus importants à s'être penché sur l'histoire de la littérature de jeunesse au XX^e siècle, a consacré tout un dossier au cas Perrault. Il avance l'hypothèse d'une collaboration entre le père et le fils en ce qui a trait aux *Contes* en prose. Selon Soriano, il existe en effet entre les contes et leurs moralités un écart de style et de vocabulaire. Les contes semblent convenir aux enfants alors que les moralités s'adresseraient plutôt aux dames ou aux adultes. Soriano en conclut que

⁴³ F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 40.

[m]algré le scepticisme de tant de pédagogues et de critiques, ne faudrait-il pas admettre que ce recueil est un vrai livre pour enfants, que la littérature enfantine à ses débuts a été favorisée par une sorte de miracle, définissant une fois pour toutes le chef-d'œuvre et le modèle des créations à venir⁴⁴?

La littérature enfantine apparaît donc au XVII^e siècle, même si on ne la désigne pas encore comme tel⁴⁵ et même si son public est incontestablement double.

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une « vraie » littérature pour enfants émerge : des auteurs tels que Madame Leprince de Beaumont (*La Belle et la bête* – 1757; le *Magasin de Enfants*, 1757; le *Magasin des Adolescents*, 1760), Arnaud Berquin (*L'Ami des enfants* – revue mensuelle – 1782-1785), Stéphanie de Genlis (*Les Veillées du Château* – 1784) et Jean-Nicolas Bouilly (*Contes à ma fille* – 1809) écrivent des récits et des historiettes expressément destinés aux enfants. Mais ces textes sont très moralisateurs et leur valeur littéraire est bien pauvre⁴⁶. Pour François Caradec, il s'agit d'une période de décadence. Il n'empêche que c'est à partir de ce moment-là que sont publiés les premiers magazines jeunesse et que commence à exister une édition qui s'adresse exclusivement aux jeunes.

C'est aussi au cours du XVIII^e siècle que paraissent *Robinson Cruséo* (1719) et *Gulliver's Travels* (1726). Chacun de ces récits est traduit en français l'année suivant sa parution en Angleterre. L'œuvre de Daniel De Foe et celle de Jonathan Swift n'ont pas été écrites pour les enfants. Toutefois, elles ont, dès leurs débuts, été adoptées par eux.

⁴⁴ M. Soriano que cite F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 78.

⁴⁵ «Personne, au XVII^e siècle, ne parle de littérature pour la jeunesse. C'est un fait. Mais ce fait ne signifie certes pas que cette littérature n'existe pas. Il indique seulement que la critique ne considère pas encore cette littérature comme une littérature et aussi, peut-être, que cette littérature prend des formes qui ne sont pas encore considérées comme littéraires», M. Soriano, *ibid.*, p. 78.

⁴⁶ Quelques années plus tard, Paul Hazard écrira : «On croit entendre, en lisant Berquin, un chant très vieillot et toujours faux; rien n'est simple, rien n'est naturel, rien n'est vrai», P. Hazard, que cite F. Caradec, *ibid.*, p. 106.

Les éditeurs les ont remaniées, adaptées et ce, jusqu'à aujourd'hui. Voici ce qu'en pense

Caradec :

Déjà tripatouillés dès la première traduction française de l'abbé Desfontaines parue un an après l'original, les Voyages de Gulliver n'ont cessé d'être édulcorés. La plus belle édition française reste celle qu'illustra Grandville en 1840, mais c'est la traduction intégrale qu'il faut donner à lire aux enfants⁴⁷.

Quant à l'aventure de Robinson sur son île, elle a non seulement été réduite et transformée, mais elle a en plus suscité maintes imitations⁴⁸. D'une tout autre manière, Michel Tournier a transposé le mythe (de l'homme seul sur une île déserte) pour écrire son *Vendredi ou la vie sauvage* (1971), réécriture pour les enfants de son *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, composé en 1967 pour les adultes. Plus tôt, l'écrivain et philosophe Jean-Jacques Rousseau avait même déclaré dans l'*Émile* que le roman de De Foe était le seul digne d'être lu par son pupille.

En 1750, John Newberry ouvre la première librairie au monde destinée aux enfants. C'est à Londres qu'il publie, au moins jusqu'en 1770, des petits livres réunissant des contes, formulettes et *nursery rhymes*, sous la bannière des *Little Pretty Pocket Books*. Newberry profite aussi des activités de sa librairie pour publier des versions abrégées et adaptées des *Fables* d'Ésope, de *Robinson Crusoé* et des *Voyages de*

⁴⁷ F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 90.

⁴⁸ «La première édition abrégée [du *Robinson Crusoé*, Defoe, 1719] fut publiée en Angleterre dès 1719 et elle connut de très nombreuses réimpressions. Deux traductions allemandes parurent en 1720. En France, *Robinson* entra immédiatement dans la littérature populaire de colportage ; mais, élagué de ses longues descriptions, des longueurs de l'intrigue, il ne resta qu'un récit d'aventures et le mythe de l'île déserte. C'est ce récit, fait de réalisme et de fiction, que récupérèrent les enfants et qui donna une longue descendance de romans connus sous le nom de «robinsonnades», D. Escarpit, *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, op. cit., p. 55.

Gulliver. Il s'agit en quelque sorte du coup d'envoi de l'industrie du livre pour enfants, qui roule plus que jamais de nos jours, notamment au Québec.

En France, il faut attendre le XIX^e siècle pour assister à la véritable montée de l'édition enfantine et à l'apparition du livre pour enfants dans les librairies. Hetzel et Hachette en seront les chefs de file. En effet, en 1843, Pierre-Jules Hetzel lance *Le Nouveau Magasin des Enfants*, collection pour le succès de laquelle il mise sur la qualité des textes et la notoriété des écrivains (comme Fénelon, Florian, La Fontaine et même Balzac). En 1845, il est le premier éditeur qui choisit d'intercaler des illustrations dans le cadre d'un texte. En 1860, il fonde la *Bibliothèque illustrée des familles* qui devient en 1864 la *Bibliothèque d'éducation et de récréation*. Hetzel publie aussi les *Contes* de Perrault avec des illustrations de Gustave Doré.

Pour sa part, Louis Hachette édite des ouvrages scolaires dès les années 1830 ainsi que des œuvres de Victor Hugo, George Sand, Théophile Gautier, Charles Dickens ou Cervantes. Chacun des deux éditeurs parisiens possède sa collection qui le démarque : pour Hetzel, il s'agit des «Voyages extraordinaires⁴⁹» écrits par Jules Verne, tandis que pour Hachette, il s'agit de la «Bibliothèque Rose» dans laquelle on retrouve les récits de la comtesse de Ségur⁵⁰. La comtesse de Ségur signe son premier contrat avec Hachette en 1855 : elle a cinquante-six ans. Jusqu'en 1871, elle publie à l'intention des enfants vingt romans en plus de trois livres de morale chrétienne. Jules Verne démarre l'ambitieux

⁴⁹ «Hetzel qui «sponsorise» Jules Verne pousse celui-ci à explorer tout l'espace du possible depuis le fond des mers jusqu'aux abords de la lune en rendant le merveilleux scientifique vraisemblable par la précision des informations dispensées et la qualité documentaire de l'illustration pour laquelle il fait appel non à des artistes illustreurs mais à de véritables reporters de la gravure [...]», J.-P. Gourévitch, *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970). Anthologie de textes de référence, op. cit.*, p. 126.

⁵⁰ «Quand Hachette reçoit en manuscrit *Les Nouveaux Contes de fées pour les petits enfants* inspiré [sic] des *Contes* de Mme d'Aulnoy et du Cabinet des fées, d'un auteur peu connu de cinquante-six ans qui signe Comtesse de Ségur, il n'imagine sans doute pas qu'il vient de découvrir avec cette grand-mère le filon d'or de la littérature enfantine», *ibid.*, p. 125-126.

projet de rédiger le «roman de la science» en 1862 avec, comme premier titre, *Cinq semaines en ballon*. Les «Voyages extraordinaires» compteront rien de moins que soixante-trois romans et dix-huit nouvelles. N'oublions pas cependant que l'ensemble de l'œuvre de Verne est revendiquée par le roman populaire et la science-fiction autant que par la littérature enfantine.

De grands noms marquent donc l'univers de l'édition de la littérature de jeunesse qui se trouve en pleine expansion à partir du milieu du XIX^e siècle et les personnalités se situent autant du côté des écrivains que de celui des éditeurs. Ce siècle constitue sans conteste un véritable âge d'or dans l'histoire de la littérature de jeunesse.

Celle-ci se transforme rapidement. En 1860, Rodolphe Töpffer publie des albums qui ressemblent à des bandes dessinées. Töpffer était apparemment un grand lecteur de Rabelais. Il n'est alors pas étonnant que Caradec qualifie ainsi son style : «à l'apparente liberté du trait répondent une feinte gaucherie, des archaïsmes savoureux, une langue à la fois populaire et savante. Derrière ces tournures inhabituelles et ces incorrections précieuses, on discerne bien sûr la langue du XVI^e siècle⁵¹.»

De l'Angleterre, n'oublions surtout pas Lewis Carroll, qui propose deux volumes (1883 et 1871) des aventures d'Alice. *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* révolutionnent le rapport au merveilleux dans les livres d'enfance, en le mêlant à l'humour et à l'absurde. Pour Dominique Demers, spécialiste au Québec de la littérature enfantine et auteure de récits pour jeunes, avec Lewis Carroll,

un grand vent de liberté et de folie souffle sur la littérature pour la jeunesse anglaise et toute cette fantaisie ne sert pas à enrober des leçons de morale. On accorde enfin aux enfants le droit de simplement

⁵¹ F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 134.

se divertir. Carroll [crée] des mondes imaginaires aussi impossibles que cohérents à mille lieues du réalisme pur et dur mis à la mode deux siècles plus tôt parmi les puritains⁵².

L'industrialisation de l'édition enfantine se poursuit au XX^e siècle. D'autres grands noms paraissent : Jean de Brunhoff publie chez Hachette les aventures de Babar pour son fils Laurent. À la fin des années soixante, le gentil éléphant est transposé au petit écran. Traduit en une quinzaine de langues, l'œuvre de Brunhoff est ensuite adoptée par les enfants des États-Unis.

En 1912, Louis Pergaud fait paraître *La Guerre des boutons*. Même si ce récit ne s'adresse pas aux enfants, ceux-ci prennent l'habitude de le lire. François Caradec qualifie cette œuvre de «roman épique de l'enfance paysanne». Le vocabulaire des enfants y est transcrit et l'auteur s'amuse à faire une peinture réaliste et crue des habitudes – surtout mauvaises – des garçons du temps. D'ailleurs, Louis Pergaud évoque directement Rabelais dans sa préface :

[...] j'ai voulu faire un livre sain, qui fût à la fois gaulois, épique et rabelaisien; un livre où coulât la sève, la vie, l'enthousiasme; et ce rire, ce grand rire joyeux qui devait secouer les tripes de nos pères : buveurs très illustres ou goutteux très précieux.

Aussi n'ai-je point craint l'expression crue, à condition qu'elle fût savoureuse, ni le geste lesté pourvu qu'il fût épique.

J'ai voulu restituer un instant de ma vie d'enfant, de notre vie enthousiaste et brutale de vigoureux sauvageons dans ce qu'elle eut de franc et d'héroïque, c'est-à-dire libérée des hypocrisies de la famille et de l'école.

On conçoit qu'il eût été impossible, pour un tel sujet, de s'en tenir au seul vocabulaire de Racine⁵³.

⁵² D. Demers, *Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1983, p. 110.

⁵³ L. Pergaud, *La Guerre des boutons*, Paris, Messidor, 1990, p. 53-54.

De son côté, l'écrivain Marcel Aymé refuse d'établir des frontières trop nettes entre une littérature qui s'adresserait aux adultes et une autre aux enfants. Pour lui, trois caractéristiques servent à qualifier le livre écrit pour les enfants : la bêtise, le mensonge et l'hypocrisie⁵⁴. Les aventures de ses attachantes héroïnes, Delphine et Marinette, paraissent à partir de 1939 : *Contes du chat perché* (1939) ; *Autres contes du chat perché* (1950) ; *Derniers contes du chat perché* (1958) ; et enfin, les *Contes bleus du chat perché* et les *Contes roses du chat perché* (1963). Pour Aymé, il n'y a pas à séparer une écriture qui serait pour les adultes et une autre qui se mettrait au niveau de les enfants. Il défend cette position en ces mots :

En écrivant ces contes (...) je ne savais pas encore, sauf pour le dernier, qu'ils seraient des contes d'enfant. Je les écrivais pour reposer mes lecteurs éventuels de leurs tristes aventures où l'amour et l'argent sont si bien entremêlés qu'on les prend à chaque instant l'un pour l'autre, ce qui est forcément fatigant. Mes histoires sont donc des histoires simples, sans amour et sans argent. Plusieurs grandes personnes qui les ont lues m'ont dit qu'elles ne les avaient pas plus ennuyées que n'importe quoi d'autre. J'en suis très content aujourd'hui, car un livre assommant pour les gens d'âge mûr l'est aussi pour les enfants⁵⁵.

En 1943, c'est à New York qu'Antoine de Saint-Exupéry publie *Le Petit Prince*, à la fois pour les adultes et pour les enfants, comme le suggère d'ailleurs la dédicace :

Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. J'ai une excuse sérieuse : cette grande personne est le meilleur ami que j'ai eu au monde. J'ai une autre excuse : cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants. J'ai une troisième excuse : cette grande personne habite la France où elle a faim et froid. Elle a bien besoin d'être consolée. Si toutes ces excuses

⁵⁴ M. Aymé cité dans F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, op. cit., p. 218.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 218-219.

ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l'enfant qu'a été autrefois cette grande personne. Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. (Mais peu d'entre elles s'en souviennent.) Je corrige donc ma dédicace : à Léon Werth quand il était petit garçon⁵⁶.

On connaît la popularité qu'a connu le récit du célèbre aviateur auprès des enfants. En 1944, le poète Robert Desnos compose de la poésie enfantine : *Trente Chantefables pour les enfants sages* et en 1952 *Chantefables et Chantefleurs*. Même Eugène Ionesco publie des contes pour les enfants.

Bref, beaucoup d'auteurs du XX^e siècle écrivent pour les deux publics. Sandra L. Beckett, dans son article «Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes» (publié dans un récent numéro de la revue *Tangence* portant sur la littérature enfantine), rappelle que ce phénomène n'est pas récent puisque, déjà, des livres comme *Alice au pays des merveilles*, et même les *Contes de Perrault*, étaient destinés à un double lectorat. Cependant, comme l'écrit Beckett,

[I]e nombre d'auteurs célèbres qui ont écrit pour les enfants en France au XX^e siècle est impressionnant : Michel Butor, Marguerite Duras, Jean Giono, Max Jacob, Eugène Ionesco, Jean-Marie Le Clézio, Jacques Prévert, Claude Roy, Marguerite Yourcenar, etc⁵⁷.

c) La recherche littéraire spécialisée pour les enfants

C'est également au XX^e siècle qu'apparaît une histoire de la littérature pour les enfants. Avec son ouvrage *La Littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, publié en 1924, Marie-Thérèse Latzarus devient la première historienne de ce champ littéraire. Selon Jean-Paul Gourévitch, son ouvrage marque «le début d'une

⁵⁶ A. de Saint-Exupéry, *Le Petit prince*, Paris, Gallimard, 1993, p. 33.

⁵⁷ S. L. Beckett, «Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes», *Tangence*, Claire Le Brun et Monique Noël-Gaudreault (dir.), n° 67, automne 2001, p. 9.

réflexion soutenue sur la production éditoriale pour la jeunesse⁵⁸». Ensuite, Marc Soriano oriente ses recherches vers une épistémologie de la littérature de jeunesse. Il dirige également la revue *Enfance* pendant les années cinquante. Son *Guide de la littérature pour la jeunesse* (1975) a d'ailleurs été réédité à plusieurs reprises. Viennent ensuite les Denise Escarpit, Isabelle Jan et plusieurs autres. Récemment, Maria Nikolajeva et Ganna Ottevaere-van Praag ont contribué à la mise au point d'une analyse sémiotique des romans pour les jeunes⁵⁹. L'histoire de la littérature de jeunesse est également très vivante au Québec comme les ouvrages d'Édith Madore, Dominique Demers et quelques autres en font foi⁶⁰. En fait, il est impossible de répertorier ici l'ensemble des études sur la littérature de jeunesse, car, comme le précise Gourévitch dans son anthologie de textes de référence, si la documentation sur le sujet pouvait tenir sur une étagère peu de temps avant les années soixante-dix, une maison ne suffirait plus à tout contenir trente ans plus tard. C'est dire que ce champ littéraire est de plus en plus vaste et qu'il suscite des intérêts de plus en plus pointus et variés (on fait des lectures psychanalytiques, sociologiques et désormais sémiotiques des livres pour enfants).

d) La censure en littérature de jeunesse

Il est généralement admis que les tabous sexuels reflétés en littérature ont été levés dans les années soixante-dix. Qu'en est-il dans le domaine de la littérature de jeunesse, quatre siècles après la publication du *Gargantua* ?

⁵⁸ J.-P. Gourévitch, *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970). Anthologie de textes de référence*, op. cit., p. 23.

⁵⁹ M. Nikolajeva, *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, New-York/Londres, Garland Publishing, 1996, "Children's Literature and Culture", 239 p., et G. Ottevaere-van Praag, *Le Roman pour la jeunesse. Approches, définitions, techniques narratives*, Berne/Berlin/Francfort/New York/Paris/Vienne, Peter Lang, 1997, 296 p.

⁶⁰ Voir la bibliographie.

Selon Dominique Demers, le personnage enfant dans les romans jeunesse emprunte, depuis le XX^e siècle, de plus en plus les traits de l'adulte. Cette confusion entre l'enfant et l'adulte nous ramène à la conception médiévale de l'enfant indifférencié de l'adulte. Dans sa thèse de doctorat portant sur les représentations de l'enfance dans la littérature enfantine, Demers souligne que «[l]es sociétés médiévales croyaient que tout pouvait être dit aux enfants ; c'est lorsqu'on a décidé de leur taire certaines réalités qu'il a fallu inventer des livres pour les enfants⁶¹.» Comme elle le rappelle, les livres de jeunesse sont parsemés de tabous divers qui se déplacent au gré de l'histoire. Au XVIII^e siècle, la littérature pour enfants est sérieuse, le plaisir en est presque toujours écarté : pensons aux écrits moralisateurs de Mme de Genlis, Berquin et les autres.

Ensuite, dans les années de guerre au début du XX^e siècle, la littérature enfantine s'est révélée plus gaie qu'à l'accoutumée. Il semble que les livres d'enfance racontent la joie et l'insouciance plus spécialement en temps de crise, voulant peut-être ainsi protéger les enfants en leur cachant la terreur sociale ambiante. Notons au cours de cette période la naissance de la bibliothèque de l'Heure Joyeuse à Paris en 1924 et la publication de la série des *Martine*⁶², plus tard dans les années cinquante. Aussi bien, l'éléphant Babar n'est-il pas un personnage sécurisant ? Seules les *Mary Poppins* (de Mary Travers) et *Fifi Brindassier* – ou *Pippi Langstrump* – (d'Astrid Lindgren) se démarquent au cours de cette période par leur spontanéité et leur imagination folichonne. Dans *Nos livres d'enfants ont menti*⁶³, Alfred Brauner explique que le livre pour enfant

⁶¹ D. Demers, *Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse*, op. cit., p. 28.

⁶² «En littérature jeunesse, les années cinquante et le début des années soixante de notre siècle sont celles du calme d'avant la tempête. La série *Martine*, des albums de Gilbert Delahaye, illustrés par Marcel Marlier et parus en Belgique, rend bien compte du climat de cette époque : style pseudo-réaliste optimiste où tout ce qui pourrait ternir le portrait idyllique de l'enfance, de la famille et de la société est occulté. [...] *Martine* est la poupée *Barbie* de la littérature jeunesse», *ibid.*, p. 165.

⁶³ A. Brauner, *Nos livres d'enfants ont menti. Une base de discussion*, Paris, S.A.B.R.I., 1951.

est différent de celui pour adulte en ce qu'il cache plus ou moins certains problèmes et facettes de la réalité. Selon lui, les livres d'enfants offrent donc une représentation édulcorée de la réalité.

Mais cela se produit juste avant l'apparition dans les années soixante et soixante-dix d'un nouveau genre américain appelé le *problem novel*. Les auteurs de ce courant de la littérature réaliste s'efforcent de tout révéler, d'aborder tous les sujets ouvertement – la sexualité, la violence, l'argent, la mort, la guerre, le suicide, la drogue, l'homosexualité et la prostitution. Par exemple, dans *Forever* (1977), Judy Blume décrit avec force détails des relations sexuelles entre jeunes. Ce livre a été un véritable succès. Ce n'est qu'un peu plus tard que les pays européens emboîteront le pas aux États-Unis en proposant des récits plus durs et plus crus qu'auparavant, ce qui a fait dire à Marie Winn, dans *Enfants sans enfance* :

[[I]a nouvelle génération agit selon la certitude que les enfants doivent être exposés très tôt à l'expérience adulte pour qu'ils puissent survivre dans un monde de plus en plus compliqué et incontrôlable. L'âge de la protection est terminé. Une époque préparatoire est amorcée⁶⁴.

Toutefois, les tabous n'ont pas complètement disparu. Ils se sont déplacés : Dominique Demers raconte qu'elle se réjouissait, au début de ses recherches, d'une littérature enfantine qui abordait enfin les sujets délicats comme la mort et la sexualité, jusqu'à ce qu'elle remarque un thème sur lequel on ne semblait plus oser écrire : la spiritualité. À sa grande surprise, la question de Dieu était de façon générale évitée dans les livres d'enfance. Cette constatation l'a amenée à se demander si Dieu était devenu un tabou moderne en littérature de jeunesse? Les découvertes et interrogations de l'écrivaine

⁶⁴ M. Winn, *Enfants sans enfance*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 1985, p. 19.

québécoise quant à la censure toujours présente en littérature de jeunesse ont contribué à alimenter notre désir d'aller enquêter sur un terrain bien précis (les adaptations du *Gargantua* pour les enfants) afin de voir jusqu'où va la censure et comment elle fonctionne⁶⁵.

Le survol de l'histoire de l'enfance et de la littérature enfantine que nous venons d'effectuer est rapide mais nous a néanmoins permis de comprendre le mouvement qui a doté l'enfance de livres s'adressant expressément à elle. Si on s'entend généralement pour reconnaître en Charles Perrault le premier auteur dont les œuvres de fiction ont été lues (et relues) par le public enfantin et que ses *Contes* figurent aujourd'hui dans la bibliothèque des classiques pour la jeunesse, on ne peut pas dire qu'ils aient été composés exprès pour eux. Les enfants ont toujours mis la main sur ce que lisaient les adultes et c'est d'abord ainsi qu'ils se sont appropriés une littérature. Ensuite, l'industrie de l'édition jeunesse a peu à peu exploité ce filon en adaptant de grandes œuvres classiques pour les jeunes. Ce sont les résultats de cette pratique que nous questionnerons en seconde partie, ainsi que les motifs qui semblent avoir sous-tendu les différents projets d'adaptation.

Pourquoi choisir d'adapter un récit de Rabelais pour les enfants : une œuvre qui date de plus de quatre siècles, difficile à lire, même pour les adultes de l'époque et ceux

⁶⁵ Voici ce qu'écrit Dominique Demers concernant l'évolution du sentiment de l'enfance en lien avec la censure découlant d'une attitude protectionniste généralisée : «Pendant des siècles, l'enfance et l'âge adulte se sont fondus dans un même univers. Les petits de l'homme ne jouissaient pas d'un statut particulier et on ne leur attribuait pas une nature spécifique. L'histoire de l'enfance est celle d'une différenciation progressive qui a mené, dans la première moitié du vingtième siècle, à une véritable obsession. Le sentiment d'enfance est lié à une volonté de protéger, de tenir l'enfance à l'écart de certaines réalités. [...] La levée de l'écran de protection, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, mène à des attitudes et des statuts d'adulte-enfant et d'enfant-adulte. [...] Relégués dans un monde autre, plus que jamais coupés des adultes, ces enfants-adultes sont inondés de produits conçus spécifiquement pour eux. Cette industrie autour de l'enfance et de l'adolescence masque et maquille une situation d'abandon et d'aliénation», D. Demers, *Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse*, op. cit., p. 78-79.

d'aujourd'hui ? Sans doute parce que l'institution a consacré ce grand auteur «père des lettres françaises» et parce que le *Gargantua* est l'un des plus grands classiques en France. Nous nous pencherons donc sur la manière dont ces adaptations ont été conçues et réalisées. Mais auparavant, voyons un peu les premiers cas d'œuvres rabelaisiennes adaptées pour les adultes.

4- Rabelais adapté à travers les âges

En 1542, le *Pantagruel* et le *Gargantua* sont une fois de plus interdits – ils l'avaient été dès leur parution – par la Faculté de théologie de l'Université de Paris et apparaissent dans le *Catalogue des ouvrages visités*⁶⁶. C'est le début d'une suite de censures des œuvres rabelaisiennes : au cours des siècles suivants, Rabelais est d'abord méprisé et rejeté par les écrivains de l'ère classique tels que La Bruyère et Voltaire, pour ne citer qu'eux. À partir du XIX^e siècle, certains hommes de lettres – notamment Victor Hugo – commencent à regarder au-delà des grivoiseries et « ordures » contenues dans les écrits rabelaisiens qui avaient tant choqué le goût délicat des lettrés de l'ère classique et des Lumières.

Voltaire croyait que si l'on coupait les passages inacceptables dans Rabelais, son œuvre en serait «réduit[e] tout au plus à un demi-quart⁶⁷». À partir du XVII^e siècle, on a donc publié des versions adaptées, réduites et expurgées des récits rabelaisiens. Par exemple : *Le Rabelais réformé par les ministres*⁶⁸, *Le Rabelais ressuscité*⁶⁹ ou *Le*

⁶⁶ J. M. de Bujanda, *Thésaurus de la littérature interdite au XVI^e siècle : auteurs, ouvrages, éditions avec addenda et corrigenda*, Sherbrooke, Québec, Centre d'études de la Renaissance, 1996.

⁶⁷ Voltaire que cite R. Cooper, «Le véritable Rabelais déformé», *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, Paul J. Smith (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 196.

⁶⁸ F. Garasse, *Le Rabelais réformé par les ministres*, Bruxelles, C. Girard, 1619, 8°.

⁶⁹ N. Horry, *Le Rabelais ressuscité*, Rouen, J. Petit, 1611, 12°.

*Véritable Rabelais réformé*⁷⁰. Comme le rapporte Richard Cooper dans son article «Le véritable Rabelais déformé», Rabelais a été, de plusieurs façons au cours des XVII^e-XIX^e siècles, «mis à jour», «abrégé», «discipliné», «expurgé», «purgé» ou mis sous anthologie, c'est-à-dire découpé en morceaux choisis : tout cela au nom de la décence. Le premier à s'être adonné à cette tâche est Jean Bernier.

Jean Bernier était un médecin, comme Rabelais. En 1697, il publie *Jugement et nouvelles observations. Le Véritable Rabelais réformé*. Selon lui, «Rabelais étoit un bel esprit et un sçavant homme pour son tems, qui écrivoit bien et qui avoit du manège de Ville et de Cour, mais qui a faict un fort mauvais usage de ses talens.» Et l'œuvre de l'écrivain est pour Bernier une «marchandise mêlée, du bon et du mauvais, qu'on ne doit par consequent lire qu'avec dispense, dans la nécessité, avec précaution⁷¹.» Dans sa version abrégée des cinq livres, accompagnée de digressions personnelles, Jean Bernier accorde un plus grand nombre de pages au *Gargantua*, dont il écarte toutefois certains chapitres jugés n'être que «fôlatreries», «sornettes» ou «ordures». Bernier note au passage que «ce qu'il y a d'extravagant vient de quelques heures où l'Auteur n'étoit pas à jeun⁷².»

Environ un quart de siècle plus tard, en 1752, deux éditions de Rabelais paraissent, avec pour fonction première de rendre le texte lisible par les contemporains. François-Marie de Marsy, ex-abbé parisien, publie à Amsterdam *Le Rabelais Moderne*. Le titre complet est digne de mention dans le cadre de cette recherche : *Le Rabelais Moderne ou les Œuvres de Maître Fr. Rabelais mises à la portée de la plupart des Lecteurs, avec des Éclaircissements pour l'intelligence des allégories contenues dans le*

⁷⁰ J. Bernier, *Le Véritable Rabelais réformé* (notice incomplète chez R. Cooper qui le cite).

⁷¹ J. Bernier que cite R. Cooper, *loc. cit.*, p. 203.

⁷² *Ibid.*, p. 204.

Gargantua et le Pantagruel. Il s'agit d'un projet plutôt ambitieux, ne comptant pas moins de six volumes, dans lequel de Marsy opère des «changements légers et presque imperceptibles», supprimant ainsi «quelques expressions [...] non seulement obscures, mais rudes et barbares, choquantes pour notre siècle et souvent même vicieuses pour le siècle de Rabelais⁷³.» Par contre, toutes les obscénités ne sont pas purement gommées ; elles se retrouvent plutôt au bas de la page, intitulée *texte ancien*. Ce procédé d'adaptation par déplacement paraît plutôt risible et nous pouvons bien sûr nous interroger sur la véritable utilité d'un tel labeur!

La seconde version expurgée des textes rabelaisiens à paraître en 1752 a pour titre *Œuvres choisies de M. François Rabelais* et elle est l'œuvre d'un autre abbé parisien, Gabriel-Louis Calabre Pérau. Dans les trois volumes qu'il propose, il ne manque pas de couper les épisodes impudiques, tels le second poème du passage du Torcheкул, l'aventure de Panurge avec les Turcs, la reconstruction du mur de Paris et la longueur des lieues en France. Mais le «Rabelais sans obstacles» de Pérau semble avoir rencontré peu de succès. Un éditeur de 1789 croit que les versions de De Marsy et de Pérau n'étaient pas suffisamment nettoyées et contenaient malheureusement encore trop d'«ordures». Comme quoi l'adaptation est un art difficile!

Quelque vingt ans plus tard, la *Bibliothèque universelle des Romans* emprunte une autre voie de l'adaptation en fournissant de courts synopsis des cinq livres plutôt qu'un texte édulcoré. Encore une fois, une plus grande place est accordée au *Gargantua*, résumé toutefois en seulement seize pages, parmi lesquelles on retrouve la généalogie du géant, un extrait des Fanfreluches, une allusion à la naissance par l'oreille ainsi qu'une partie de l'épisode de la jument. Le discours de Janotus n'est pas complètement rapporté

⁷³ F.-M. de Marsy que cite R. Cooper, *ibid.*, p. 206.

et le système d'éducation de Ponocrates est réduit à deux lignes. Mentionnons finalement que *Pantagruel* y est résumé en sept pages, le *Tiers Livre* en trois, le *Quart Livre* en six tandis que six épisodes du *Cinquième Livre* sont comprimés afin de tenir sur une seule page.

Au tournant du XIX^e siècle, Rabelais jouissait d'une réputation déjà plus positive qu'aux siècles précédents. Néanmoins, des adaptations tronquées ont continué à voir le jour tout au long de ce siècle, même sous la plume d'auteurs le qualifiant de «plus grand monument de notre littérature», comme Eugène Noël. C'est en 1860 que Noël publie, à Alençon, *Le Rabelais de poche*, consistant en un recueil de morceaux choisis⁷⁴ dans lequel il fournit une liste des passages à éviter par le lecteur délicat, en particulier par les demoiselles, liste dans laquelle on retrouve : «Ane, Anneau de Hans Carvel, Avignon, Bergerottes, Chanson, Diable de Papefiguière, Femme, Lieues de France», etc. Pourquoi avoir effectué une adaptation avec un procédé dont même l'auteur doute de l'efficacité et de l'utilité : «Mais le dirai-je ? je crains que ces passages soient précisément ceux qu'on lira le plus⁷⁵.» ? Ce commentaire révèle à lui seul un des paradoxes les plus évidents et intéressants de la censure et de la mise à l'Index, d'ailleurs évoqué par Rabelais lorsque sont exposées les règles et la manière de vivre des Thélémites à la fin du *Gargantua* : «Car nous entreprenons tousjours choses defendues et convoitons ce que nous est denié⁷⁶.» En d'autres termes, le paradoxe de la censure réside dans le fait qu'elle amène souvent le public à porter davantage d'attention sur ce qu'elle devait camoufler.

⁷⁴ Il est pertinent dans le cadre de cette recherche de souligner au passage ces paroles d'Eugène Noël, «Rabelais, quoi qu'on fasse, sera toujours Rabelais, et [...] l'on ne tirera jamais de ses œuvres un livre pour l'éducation des demoiselles», E. Noël que cite R. Cooper, *loc. cit.*, p. 216.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁶ F. Rabelais, *Oeuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 149.

Plutôt que de se contenter d'une seule version censurée, l'auteur Alfred Talandier, en 1883, en propose deux, soit *Le Rabelais classique* et *Le Rabelais populaire* :

[...] l'une expurgée pour les lycées de filles aussi bien que les lycées de garçons; l'autre pour tous ceux qui ne veulent être privés d'aucun propos torchecultatif, d'aucune critique des rêveurs mathérologiens [sic] du tems jadis, d'aucun baritonnement du cul ou emburelucoquement de l'esprit⁷⁷ [...].

De plus, pour Talandier, «[i]l n'est pas possible de laisser plus longtemps un pareil livre ignoré des femmes et des enfants. Ce livre est une Bible, un livre par excellence, et nous le devons à nos filles aussi bien qu'à nos garçons⁷⁸». *Le Rabelais classique, édition modernisée et expurgée à l'usage des écolières et écoliers* ne contient que le *Gargantua*. Les références aux excréments ont été éliminées, les énumérations sacrifiées, la plupart des poèmes – comme les *Fanfreluches* et certaines rimes du *Torchecul* – évacués. Mais l'épisode du torchecul n'y est pas complètement gommé et d'autres épisodes pourtant assez salés demeurent.

Enfin, beaucoup plus près de nous, en 1961, Lagarde et Michard ont, eux aussi, adapté Rabelais. Par contre, leurs suppressions ne sont pas faites ouvertement. Dans le prologue, la liste des ouvrages écrits par Alcofribas est incomplète : *Fessepinte* et *La dignité des braguettes* n'y figurent plus. Dans le chapitre où Gargantua bénéficie d'une première éducation, les allusions aux fonctions du corps sont supprimées. Enfin, les mots *con*, *braguette* et *couillon* disparaissent mystérieusement du texte rabelaisien.

⁷⁷ A. Talandier que cite R. Cooper, *op. cit.*, p. 218.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 217.

Les sept exemples d'adaptation que nous venons d'évoquer semblent être le fruit de ce que Richard Cooper nomme «the hostility of *bien-pensant* taste» et du «desire of admirers to make the text accessible⁷⁹». Ces deux attitudes opposées – frilosité et admiration – sont aussi celles qui prédominent dans le champ de la littérature de jeunesse en matière d'adaptation d'œuvres classiques. Bref, la question de la censure, aux confins de l'histoire de l'édition rabelaisienne et de l'histoire de la littérature de jeunesse, est ce qui nous occupera plus particulièrement dans la section qui suit.

⁷⁹ R. Cooper, «Le Vritable Rabelais déformé», *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 220.

SECONDE SECTION

Depuis 1542, l'incompréhension et la censure ont fait partie de l'histoire de l'édition et de la critique rabelaisiennes. En outre, depuis ses débuts au XVIII^e siècle, la littérature jeunesse se développe à l'intérieur d'un cadre tissé de contraintes morales protectionnistes. Ces contraintes se sont transformées au cours des siècles et elle semblent presque s'être évanouies depuis les années soixante et soixante-dix. Cependant, nous le verrons ici, on préfère tout de même éviter aux enfants les scènes à caractère sexuel que l'on efface tout simplement des classiques adaptés. Ces choix éditoriaux – qui vont du sujet abordé au paratexte, en passant par la structure du récit, la voix narrative, le ton et le style – nous éclairent sur une certaine conception de l'enfance à une époque donnée. Pour Dominique Demers,

le paratexte lui-même, par exemple, reflète une certaine vision de l'enfance. Le simple fait de réduire la dimension de l'objet livre afin de mieux l'adapter aux petites mains des lecteurs témoigne d'une

reconnaissance de certaines particularités de l'enfance de même que d'un effort pour mieux rejoindre ce public cible¹.

Outre les paramètres paratextuels facilement identifiables que sont la dimension du livre, le recours à l'illustration, l'ajout de jeux, questionnaires et dictionnaires, quelles sont les principales caractéristiques narratives propres aux œuvres enfantines telles que définies par les tenants d'une poétique de la littérature enfantine²? Les principales techniques narratives adoptées par les auteurs pour la jeunesse et, par extension, les adaptateurs consistent en un essentiel souci de la brièveté, l'utilisation d'une syntaxe et d'un vocabulaire accessibles, une importance accrue de l'action au détriment de la longue description ainsi que le recours à des personnages colorés auxquels le jeune lecteur peut facilement s'identifier³.

Ces caractéristiques sont toutes mises en œuvre dans les adaptations que nous nous apprêtons à analyser. C'est en leur nom qu'est modifié le *Gargantua* qui, rappelons-le, n'est pas écrit spécifiquement pour les enfants. Les longues descriptions et les énumérations, les allusions aux auteurs et aux textes antiques, les passages grivois et

¹ D. Demers, *Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1983, p. 15.

² Rappelons que la critique et la théorie de la littérature enfantine sont, depuis quelques dizaines d'années, en plein essor. La théorie de ce secteur de la littérature débute obligatoirement avec cette question : la littérature de jeunesse existe-t-elle ? Certains spécialistes tentent de distinguer les caractéristiques spécifiques des textes destinés aux enfants, cherchant ainsi à établir une poétique de la littérature jeunesse, tandis que d'autres nient plutôt toute frontière entre la littérature universelle et une supposée littérature pour les enfants, voyant dans cette vision ségrégationniste un danger de subdiviser inutilement deux bibliothèques, contribuant ainsi à l'isolement d'un pan de la littérature au grand détriment de l'une comme de l'autre.

Ces deux façons de questionner l'existence de la littérature sont pertinentes et éclairantes dans le cadre de la présente analyse en ce qu'elles démontrent la difficulté de définir clairement ce qu'est un «texte pour les enfants». En effet, si la définition de la littérature jeunesse et la notion de frontières entre les deux littératures demeurent floues, le phénomène de l'adaptation pour les enfants n'en constitue-t-il pas une illustration ?

³ G. Ottevaere-van Praag, *Le Roman pour la jeunesse. Approches, définitions, techniques narratives*, Berne/Berlin/Francfort/New York/Paris/Vienne, Peter Lang, 1997.

scatologiques ne correspondent pas du tout au projet des éditeurs spécialisés dans les livres pour l'enfance, depuis le XVIII^e siècle à aujourd'hui. Toutefois, on trouve plusieurs dizaines d'adaptations de ce texte sur le marché. Beaucoup d'entre elles modifient le texte de façon radicale, le rendant parfois même méconnaissable.

En quoi ces adaptations jeunesse sont-elles différentes du *Gargantua* original ?

Voilà ce que nous analyserons dans la présente section, en portant une attention particulière à la manière dont les adaptateurs et les éditeurs écartent les énumérations et les passages jugés choquants pour les enfants. Les questions de «dénaturation» du texte et de censure seront soulevées à l'occasion d'une étude minutieuse d'éditions du *Gargantua* «revues et corrigées» pour la jeunesse. Les quatre adaptations françaises du *Gargantua* que nous avons choisies, publiées entre 1972 et 2001, comportent assez de différences les unes avec les autres pour que l'analyse puisse être fructueuse et elles présentent suffisamment de points communs pour que nous puissions déceler certaines tendances de la pratique de l'adaptation pour les enfants des grands classiques.

1- La présentation générale et matérielle des quatre adaptations

Avant d'entreprendre l'analyse textuelle des quatre adaptations, nous procéderons ici à leur présentation générale et matérielle. Précisons d'abord que les quatre adaptations ont en commun l'accompagnement du texte par l'illustration, toujours très colorée et dépeignant Gargantua sous les traits d'un gros bonhomme joufflu un peu clownesque. Par ailleurs, chacune des éditions a ses particularités qui donnent déjà le ton ou annoncent le projet éditorial. Les quatre formats diffèrent : l'adaptation de Giraud a adopté celui de l'album (elle mesure 25 X 32,5 centimètres), l'édition de Maspépain se

situe entre le format album et celui du livre de poche, soit 17,5 X 24,5 centimètres. Les deux dernières, adaptations préparées par Miribel et par Giorda, se présentent sous l'aspect d'un livre de poche (11,5 X 18 centimètres). Observons séparément et d'un peu plus près le cas de chacun de ces *Gargantua* restitués.

a) Paru en 1972 aux éditions Delagrave, le *Gargantua* de H. Giraud fait partie d'une série intitulée «Les Albums de Samivel». C'est ici l'illustration qui prime ; le texte lui est subordonné. En effet, en plus de modifier le style et le récit de Rabelais, cette adaptation offre peu à lire. Les caractères sont deux fois plus gros que dans les trois autres adaptations et les images occupent un peu plus de 35% des pages par rapport au texte, alors que Jacques Miribel pour Larousse et André Massepain pour Bordas n'y ont octroyé que 20% de l'espace. La première de couverture de l'album «écrit» par Giraud n'est ornée que d'une grande représentation en couleurs du personnage principal et du titre de l'œuvre⁴. À l'intérieur, il n'y a qu'une table des matières, le texte et les illustrations. Aucun autre paratexte expliquant le projet éditorial ou présentant l'œuvre et son auteur n'est fourni. L'usage préconisé est peut-être celui de l'album qui, habituellement, se lit assez rapidement et se relit à l'occasion, pour le plaisir surtout de regarder les images. H. Giraud a opéré un changement de rythme par rapport au texte original : certains épisodes occupent une place bien plus importante, tandis que beaucoup d'autres ont été éliminés. Nous y reviendrons.

b) Réalisée par André Massepain et l'illustratrice Isabel Gautray, la deuxième adaptation que nous avons choisie paraît chez Bordas en 1981. Le nom de la collection, «Contes gais de tous les temps», est disposé tout en haut de la première de couverture, suivi du nom «Rabelais» et du titre, *Gargantua*, tous deux aussi gros l'un que l'autre si

⁴ Voir en annexe les premières de couverture des quatre adaptations.

bien que l'enfant pourrait facilement confondre le nom de l'auteur et celui de son personnage. Plus bas, apparaissent les noms de l'adaptateur et de l'illustratrice. Seules deux de nos *Gargantua* adaptés comportent cette information sur la première de couverture. Sur la dernière de couverture, on trouve également un résumé du récit. Fait assez rare dans le domaine des adaptations de classiques pour la jeunesse, celle d'André Massepain est munie d'un paratexte expliquant la visée éditoriale et fournissant des informations utiles sur l'œuvre originale et son auteur. Voici ce qui se lit en avant-propos :

Né à la charnière du XV^e et du XVI^e siècle (en 1494?), mort en 1553, François Rabelais est un homme de transition entre le Moyen Âge et ce qu'il est convenu d'appeler la Renaissance. Aussi assume-t-il toutes les contradictions de son temps. Moine, et plus tard curé de Meudon, il raille les superstitions et la bigoterie d'une église sclérosée. [...]
[D]ans Gargantua, où les bons rois géants et mythiques font si bon ménage avec le petit peuple des bergers, des vigneronns et des boulangers, la satire jaillit de la joie de vivre. [...]
En adaptant Gargantua à l'intention de cette collection, nous nous sommes efforcés de sauvegarder la «sustantificque mouelle» chère à Rabelais, mais aussi la verve, la truculence, voire la verdeur du langage⁵.

Le *Gargantua* de Massepain est plus complet que les autres. Il est le seul à conserver les épisodes du torchecul et de l'abbaye de Thélème. Il s'avère aussi des plus fidèles en ce qu'il conserve l'ordre de certaines énumérations et plusieurs passages assez crus. Par contre, des éléments de plusieurs chapitres sont comprimés à l'intérieur d'un seul chapitre, assez long, s'écartant ainsi du découpage plus net de Rabelais qui faisait d'un événement un chapitre.

⁵ F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), illustrations d'Isabel Gautray, Paris, Bordas, 1981, p. 3.

c) La troisième adaptation fait partie de la collection «Classiques juniors» de Larousse. Remaniée par Jacques Miribel et parue en 1988, cette version jeunesse du *Gargantua* est munie d'un arsenal didactique plus important que dans les trois autres cas. Effectivement, le paratexte, assez imposant, se veut ludique, mais surtout éducatif et léger. Les deux premières de couvertures sont moins avares d'informations que celles de l'adaptation de Giraud. Outre une illustration, plutôt lourde et manquant quelque peu de finesse, la première de couverture est ornée du titre tout en haut, du nom complet de l'auteur un peu plus bas et en caractères plus petits et enfin, des noms de la collection et de la maison d'édition tout en bas. À l'endos de la couverture, plus qu'un résumé, on trouve une invitation à la lecture qui se lit comme suit : «Devine combien il faut traire de vaches pour nourrir le petit Gargantua ? Dix mille neuf cent treize!... Quand on est un géant, il vous faut tout en grand, même si on n'est encore qu'un bébé...». Au bas de la page, une pancarte tenue par un castor sur laquelle celui-ci aurait tracé les mots suivants à l'aide d'un pinceau, reprend le même ton publicitaire : «En plus : un petit dictionnaire à la fin du volume». Le castor réapparaît à quelques occasions à l'intérieur du livre pour annoncer certaines parties du paratexte, comme un questionnaire et le dictionnaire. À l'intérieur du livre, les éléments paratextuels sont également très nombreux : une carte des environs de La Devinière, trois pages d'illustrations des personnages, une liste des principaux personnages avec définitions étymologiques (par exemple : Ponocrates : «qui installe le pouvoir» ; Jobelin : «petit imbécile», etc.), un dictionnaire de treize pages (exemples de mots définis : «alliance : accord, union entre deux personnes, deux groupes ou deux pays ; collation (nom féminin) : repas léger que l'on sert entre les principaux

repas»), une table des matières et, enfin, un questionnaire de trois pages à l'ouverture du livre dont voici un extrait :

1. Désires-tu connaître l'histoire d'un géant?

Si oui, passe à 4

Sinon, passe à 2

2. Préfères-tu lire une histoire drôle?

Si oui, passe à 5

Sinon, passe à 3

3. Aimes-tu jouer avec les mots?

Si oui, passe à 9

Sinon, passe à 12

[...]

12. Dans ce cas, ta lecture est terminée ; mais réfléchis tout de même un peu avant de refermer définitivement ce livre...

Ce questionnaire introductif emprunte la même formule que les «livres dont vous êtes le héros», type d'ouvrage qui a connu une grande popularité auprès des jeunes. Le ton du paratexte de cette édition est plus incitatif qu'informatif. On fait lire un classique de la littérature universelle à des enfants, mais ils ne doivent pas trop s'en rendre compte. Ils doivent s'amuser, d'abord et avant tout. Sur le plan du contenu narratif, les tendances de cette version du *Gargantua* se situent entre celles des deux adaptations présentées ci-haut. Pas tout à fait fidèle du point de vue du ton et du contenu, cette adaptation a toutefois le mérite de conserver le rythme du texte original en reprenant *grosso modo* la même structure de chapitres.

d) La quatrième adaptation, publiée en 2001 chez Hatier, dans la collection «Ratus poche⁶», doit être analysée différemment des trois autres puisqu'elle ne reprend qu'un épisode du *Gargantua*. Le titre précis est *Gargantua et les cloches de Notre-Dame*. Sur la couverture, on précise clairement qu'il ne s'agit pas du texte écrit de la main de Rabelais : «D'après Rabelais. Un récit de Giorda illustré par Volker Theinhardt». Un court résumé apparaît également en bas d'une illustration de Gargantua sur sa jument : «Le géant Gargantua se rend à Paris sur son énorme jument. Quel voyage! Et que de soucis pour les Parisiens.» Au dos de la couverture, un second résumé apparaît à côté d'une série de mots-clés servant à éclairer le lecteur sur le contenu de l'histoire : «Rires ; Exploits ; Aventure ; Malice ; Émotion ; Amitié». Faisant partie de la série «Les Histoires de toujours⁷», cette adaptation s'adresse aux lecteurs de 7 à 8 ans. À l'intérieur, une double page illustrée sert à la présentation des personnages. Le paratexte de cette adaptation ressemble à celui du *Gargantua* repris chez Larousse. Il est didactique, ludique et occupe beaucoup de place. Sur quarante-cinq pages, neuf sont consacrées à des questions illustrées situées à l'intérieur des cinq chapitres. À la première interrogation, «Comment la jument de Gargantua est-elle venue de Numidie?», sont proposés trois choix de réponses illustrées. Sur la première image, la jument est soulevée par deux colombes, sur la deuxième, on voit la jument transportée par plusieurs bateaux attachés ensemble et, sur la troisième, la jument s'apprête à monter sur un grand bateau avec des voiles. Les réponses aux questions figurent à la toute fin du livre, immédiatement après

⁶ Sur la dernière de couverture, à côté d'une tête de rat verte, figure une brève présentation de la collection : «Ratus poche, les romans qu'on dévore! Des histoires pour tous les âges, avec un lexique et des questions illustrées».

⁷ Notons au passage d'autres titres de la série «Les histoires de toujours» : *Icare, l'homme-oiseau* ; *Les aventures du chat botté* ; *Les moutons de Panurge* (autre épisode tiré de l'œuvre rabelaisienne), *Le cheval de Troie* ; *L'extraordinaire voyage d'Ulysse*.

un lexique de vingt-quatre mots, parmi lesquels on retrouve : «un page», «la Numidie», «un hennissement» et «prudemment». L'épisode des cloches, se déployant sur quatre chapitres dans l'édition originale, s'étale dans ce cas-ci sur cinq chapitres, simplement numérotés. Mais il n'y a pas que le découpage qui diffère du texte rabelaisien dans l'adaptation de Giorda, le ton est assez éloigné de la verve rabelaisienne. C'est ce que nous verrons plus loin.

Cette rapide étude de l'aspect matériel et des éléments paratextuels des quatre adaptations permet déjà de pressentir le projet des éditeurs et adaptateurs respectifs : tandis que l'adaptation de Giraud se présente davantage comme un album où le texte de l'œuvre de Rabelais est secondaire par opposition à l'illustration, celle de Maspéain répond davantage à sa volonté annoncée de «sauvegarder la «sustantifique mouelle» [de l'œuvre] chère à Rabelais». Pour sa part, le paratexte de l'adaptation de Miribel chez Larousse sert à charmer le lecteur en présentant le récit de manière amusante afin de ne pas l'effrayer avec un «classique». Enfin, le *Gargantua et les cloches de Notre-Dame* est tout désigné pour une consommation rapide et vite oubliée.

Mais, puisque «par telle legiereté ne convient estimer les œuvres des humains [car] vous mesmes dictes, que l'habit ne faict poinct le moine⁸», nous allons «ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est deduict⁹». Nous examinerons donc, au cours des prochaines étapes de l'analyse, le contenu des Silènes («petites boites telles que voyons de present es bouticques des apothecaires¹⁰») pour voir en quoi il correspond à ce qu'annonçait leur aspect.

⁸ F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), Paris, Gallimard, 1994, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 6.

⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

2- Analyse comparative du contenu des adaptations et de l'œuvre originale

Comment Giraud, Massepain, Miribel et Giorda ont-ils procédé pour donner à lire à des enfants un texte si rempli au départ de longues descriptions, de références savantes et de passages à caractère scatologique et grivois ? Qu'ont-ils fait du traitement rabelaisien de la langue, si constitutif de l'œuvre et déterminant quant à son inscription dans le contexte de l'époque renaissante ? Après avoir porté notre attention sur les ajouts paratextuels des adaptations, concentrons-nous à présent sur les suppressions de passages «gênants» parce que trop longs, trop savants ou trop grivois.

a) Structure et chapitres

L'œuvre de Rabelais compte cinquante-huit chapitres, dont quatre presque entièrement constituées de vers : ««Les Fanfreluches antidotées» trouvées en un monument antique» ; «Comment Grandgousier cogneut l'esperit merveilleux de Gargantua à l'invention d'un torchecul» ; l'«Inscription mise sus la grande porte de Theleme» et l'«Enigme en prophetie». Aucun des passages en vers n'est restitué dans les quatre adaptations jeunesse. De plus, sur cinquante-huit chapitres, H. Giraud en a écarté vingt-cinq, Jacques Miribel vingt-huit et André Massepain neuf. Quant à l'adaptation de Giorda, elle ne reprend que cinq chapitres de l'original¹¹.

En observant la structure de l'œuvre, nous avons remarqué que les chapitres du *Gargantua* peuvent être regroupés selon six séquences : 1- les préliminaires (l'avis «Aux lecteurs», le «Prologue de l'auteur») ; 2- la généalogie de Gargantua, sa naissance, sa

¹¹ On se reportera, pour cette section de l'analyse, au tableau en annexe.

première éducation ; 3- son départ pour Paris, l'épisode des cloches de Notre-Dame et la harangue de Janotus ; 4- la comparaison entre son ancienne éducation et celle de Ponocrates ; 5- la guerre microcholine ; 6- la construction de l'abbaye de Thélème. Généralement, les adaptations que nous avons étudiées écartent la première et la dernière séquence de chapitres tandis que l'accent est mis sur les troisième, quatrième et cinquième séquences. Certaines parties de l'histoire disparaissent complètement. Seuls les épisodes contenant davantage d'action sont récupérés. Et, comme en littérature de jeunesse la brièveté est l'une des règles d'or, on raccourcit les chapitres trop longs en élaguant les descriptions et les répétitions. On en profite également pour écarter les passages un peu salés et toutes les allusions quelque peu vulgaires. La langue de Rabelais n'est pas rendue dans toute sa splendeur puisqu'on réécrit la plupart des phrases en y ajoutant même un vocabulaire simplifié et plus moderne. Avant de comparer la langue de Rabelais et des adaptateurs, considérons de plus près les suppressions.

Séquence 1 (les préliminaires du narrateur)

D'abord, l'avis *Aux lecteurs* ainsi que le *Prologue de l'Auteur* ne sont restitués dans aucune des quatre adaptations. On a peut-être craint que l'intrusion du narrateur Alcofribas vienne ajouter une difficulté de compréhension à la lecture d'une œuvre déjà très polyphonique pour un enfant. Les adaptateurs optant pour la clarté, l'avis et le prologue sont ainsi les premiers éléments évincés à l'unanimité. De même, le chapitre V, «Les propos des bienyvres», éminemment polyphonique, n'est repris dans aucune des quatre éditions. Par contre, dans l'adaptation de Massepain, de loin la plus complète et la

seule à reprendre le premier chapitre de l'édition originale où sont expliquées les origines de Gargantua, le narrateur risque une apparition :

Et pour ne citer que moi, qui vous parle, je pense être le descendant de quelque riche roi ou prince des temps jadis, car vous ne rencontrerez pas d'homme plus désireux que moi d'être riche et roi, de faire bonne chère, de ne pas travailler, de ne pas avoir de soucis et de pouvoir être agréable à ses amis¹².

Toutefois, il s'agira de la seule participation du narrateur dans toute cette adaptation. On peut noter, dans ce passage, une libre adaptation du vocabulaire rabelaisien («désireux d'être riche et roi» au lieu de «grande affection d'estre roy et riche» et «pouvoir être agréable à mes amis» au lieu de «bien enrichir mes amys») et, bien sûr, la compression des phrases.

Séquence 2 (la jeunesse de Gargantua)

Le deuxième chapitre du *Gargantua* de Rabelais, intitulé *Les Fanfreluches antidotées*, est, comme nous le mentionnions précédemment, lui aussi écarté dans les quatre adaptations, tout comme *l'Énigme en prophétie*, qui constitue pourtant le dernier chapitre du récit rabelaisien. Ces deux chapitres en vers se seraient sans doute avérés très obscurs pour des enfants. De plus, ils ne font nullement avancer l'action. Les adaptateurs les traitent donc comme deux longues parenthèses plutôt incompréhensibles, voire ennuyeuses à éliminer. Et surtout, l'action dans le *Gargantua* débute juste après «Les Fanfreluches» : pourquoi donc ne pas y arriver le plus tôt possible ?!

¹² F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), Paris, Bordas, 1981, p. 9.

En effet, Giraud et Miribel font commencer leur *Gargantua* par le troisième chapitre de l'œuvre de Rabelais, intitulé *Comment Gargantua fut unze mois porté ou ventre de sa mère*. Pour sa part, Giraud passe rapidement sur ce chapitre : il n'en conserve que deux phrases, suffisamment pour présenter les géants, Grandgousier et Gargamelle. Voici comment débute son adaptation :

C'était à l'époque où vivaient des géants, mangeant fort et buvant bien. Grandgousier, dont l'appétit était bon et le nom prédestiné, avait épousé Gargamelle, la fille du Roi des Parpailles. Ils eurent tous deux un fils qui, dès qu'il fut au monde, se mit à crier : « À boire, à boire, à boire¹³ ! »

En trois phrases, on passe ici, fort rapidement, du 3^e au 6^e chapitre du *Gargantua* de Rabelais. En tout et pour tout, le chapitre I de la version de Giraud ne compte que deux pages. Giraud s'est contenté de quelques éléments des chapitres 3, 4, 7 et 8 du *Gargantua* initial. Ainsi, six chapitres disparaissent en fumée, éclipsant plusieurs détails essentiels de l'histoire tels : la rencontre entre Grandgousier et Gargamelle, la conception de Gargantua, plusieurs exemples de grossesses de onze mois avec citations d'auteurs et d'ouvrages à l'appui, le festin que se permit Gargamelle étant enceinte, la discussion entre les époux avant l'accouchement, l'explication de la naissance de Gargantua par l'oreille de sa mère, etc. Donc, en plus de supprimer des passages ou des chapitres entiers de l'œuvre d'origine, l'adaptateur pratique l'art de la compression.

Par contre, chez Larousse, on conserve davantage d'éléments de l'original. En effet, Jacques Miribel, qui commence son adaptation au même endroit que Giraud (au chapitre 3 de l'œuvre), présente plus longuement le personnage de Grandgousier. Il fait

¹³ F. Rabelais, *Gargantua*, H. Giraud (adapt.), Paris, Delagrave, 1972, p. 5.

allusion à la rencontre entre celui-ci et Gargamelle, aborde la grossesse de onze mois et surtout il consacre plusieurs lignes à la gourmandise de la mère en matière de tripes. Tout cela dans le chapitre I qu'il a intitulé «Comment Gargantua fut porté onze mois par sa mère». Évidemment, plusieurs éléments disparaissent aussi chez lui, dont les passages plus paillards, ce sur quoi nous reviendrons ultérieurement.

De son côté, Massepain a concocté un premier chapitre beaucoup plus long, comme son titre l'illustre : «Les origines de Gargantua, sa naissance et son enfance. Comment Grandgousier reconnut, à l'invention d'un torchecul, la merveilleuse intelligence de son fils». Massepain inclut ainsi les éléments du premier jusqu'au quinzième chapitre de l'original, à l'exclusion de cinq d'entre eux. Avant d'analyser le traitement que réserve Massepain à l'épisode du torchecul – les autres ne le traitant tout simplement pas –, poursuivons le survol analytique et chronologique de la structure des adaptations.

Séquence 3 (le séjour de Gargantua à Paris)

L'adaptateur André Massepain consacrait son premier chapitre à ce que nous avons désigné comme la séquence 2 ; son deuxième chapitre englobe quant à lui la séquence 3. Sont repris dans sa version de cette séquence tous les éléments essentiels des cinq chapitres rabelaisiens composant l'épisode des cloches avec l'intervention de Janotus. Par contre, la harangue du vieux sophiste, très réduite évidemment, est exempte des latinismes dont usait le personnage. Ainsi, entre autres, «toute cloche clochable clochant dans un clocher, en clochant fait clocher par le clochatif ceux qui clochent

clochablement¹⁴» remplace le fameux «Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochatiuo clochare facit clochabiliter clochantes¹⁵» de Rabelais, que Giraud, au contraire, reprend tout en latin.

Dans la version qu'il donne du discours de Janotus, Giraud conserve à ce passage son efficacité d'origine. Par ailleurs, il divise les cinq chapitres de cette séquence en 3 parties : 1- le départ pour Paris avec la jument ; 2- l'emprunt des cloches de Notre-Dame pour mettre au cou de sa jument ; 3- l'intervention de Janotus tandis que Rabelais consacrait trois chapitres distincts à la visite de Janotus.

Il n'y a en fait que Miribel qui reprend la même structure de chapitres que Rabelais pour cette séquence. Ses chapitres VII à XII correspondent aux chapitres 16 à 20 de l'original. Enfin, à part Miribel (et Giorda bien sûr), les adaptations accordent toutes un plus petit nombre de pages à la troisième séquence qu'à la deuxième, ce qui est conforme à la proportion du récit rabelaisien. Par contre, on n'est pas en mesure de saisir ici tout le ridicule du personnage du vieux sophiste, car il manque ses toussotements alliés aux phrases en latin et à ses nombreuses hésitations et maladresses. Toutefois, l'adaptation de Miribel ne saurait être plus éloignée de l'original que ce qu'en donne Giorda, dans sa version de l'épisode de Gargantua à Paris.

En effet, dans l'adaptation de Giorda, l'accent est mis sur la sagesse que le jeune géant est venu acquérir à Paris. Une morale simpliste et assez peu subtile y est tout bonnement insérée. (- Et vous espérez que ce voyage le rendra plus sage? [...] – Je compte sur vous pour conseiller mon fils, et pour le guider, ajouta Grandgousier. Par exemple, expliquez-lui qu'on ne tire pas la queue d'un cheval, parce que cela lui fait mal.

¹⁴ F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), Paris, Bordas, 1981, p. 25.

¹⁵ F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 52.

Apprenez-lui à juger de tout avec bon sens. Dans le fond, c'est tout ce que je vous demande¹⁶!» ou encore «Décidément [...], son père a eu une bonne idée en le faisant venir à Paris. Gargantua devient plus sage¹⁷ [...], etc.) Du point de vue stylistique, on a affaire à un texte très éloigné de celui de Rabelais. Les dialogues occupent toute la place, les phrases sont complètement réécrites, contrairement aux trois autres cas analysés qui alternent entre phrases du cru de l'auteur et réécritures de l'adaptateur. Voyons l'effet produit par la technique de transformation de Giorda dans le cas de la harangue de «Maître Janot de la Berludière» :

GIORDA

- Hem!... Hem!... Hehem!... Huumum!
Commença-t-il en se grattant longuement la gorge. Messire... Heu!... Noble et noble messire... Pardon! Je voulais dire «Noble et grand messire»... Car vous êtes grand, n'est-ce pas? Très grand, même!

- Un tout petit peu, répondit Gargantua avec un sourire.

Il avait toutes les peines du monde à ne pas rire, car ce vieux maître-là parlait d'une façon vraiment bizarre.

- Monsieur le géant, il faut rendre tout de suite... non, immédiatement... ou plutôt, sans tarder... ou sans aucun délai, si vous préférez... enfin, il faut rendre illico presto toutes ces cloches, que vous avez volées au chapelain de Notre-Dame ici présent.

Gargantua avait de plus en plus de mal à se retenir en voyant la mine inquiète de maître Janot de la Berludière. Lui ferait-il peur à ce point, lui qui n'était qu'un enfant?

F. Rabelais, *Gargantua*, Giorda (adapt.), op. cit., p. 31-33.

RABELAIS

- Ehen, hen, hen. Mna dies Monsieur, Mna dies. Et uobis messieurs. Ce ne seroyt que bon que nous rendissiez noz cloches. Car elles nous font bien besoing. Hen, hen, hasch. Nous en avions bien aultrefois refusé de bon argent de ceulx de Londres en Cahors, sy avions nous de ceulx de Bourdeaux en Brye, qui les vouloient achapter pour la substantifique qualité de la complexion elementaire, que est intronifiée en la terresteité de leur nature quidditative pour extraneizer les halotz et les turbines suz nos vignes, vrayement non pas nostres, mais d'icy auprès. Car si nous perdons le piot nous perdons tout et sens et loy. Si vous nous les rendez à ma requeste, je y guaigneray six pans de saulcices, et une bonne paire de chausses, que me feront grant bien à mes jambes, ou ilz ne me tiendront pas promesse. Ho par Dieu domine, une pair de chausses est bon. Et uir sapiens non abhorrebit eam. Ha, ha. Il n'a pas pair de chausses qui veult. Je le sçay bien quant est de moy. Advisez domine, il y a dix huyt jours que je suis à matagraboliser ceste belle harangue. Reddite que sunt Cesaris Cesari, et que sunt dei deo. Ibi iacet lepus.

F. Rabelais, *(Œuvres complètes, M. Huchon (éd.), op. cit., p. 51.*

¹⁶ F. Rabelais, *Gargantua*, Giorda (adapt.), Paris, Hatier, 2001, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

Donc, au lieu de demeurer un monologue dans lequel le personnage s'empêtré, ce passage devient un dialogue entre «Monsieur le géant» et «le vieux savant», au cours duquel Gargantua argumente au plus grand plaisir de son précepteur, Ponocrates qui, «entendant son élève aussi bien raisonner, lui lança un coup d'œil satisfait¹⁸». Tout le livre en fait, est orienté vers une leçon de morale au lecteur enfant qui lit les aventures d'un personnage s'efforçant d'acquérir la sagesse, afin de plaire à ses parents. Il est surprenant que Giorda n'ait pas profité du thème de la séquence suivante pour faire valoir son point, car c'est précisément à cela que fait penser sa version du récit des cloches de Notre-Dame : une réflexion, un peu courte, sur l'éducation.

Séquence 4 (les éducations)

Devant cette quatrième séquence, comprenant quatre chapitres chez Rabelais, les trois adaptateurs se sont comportés de manière assez différente l'un par rapport à l'autre. Maspéan l'a fondue en un seul chapitre. Miribel l'a comprimé en trois chapitres – éclipsant complètement celui où Rabelais expliquait «Comment Gargantua employoit le temps quand l'air estoit pluvieux» (chapitre XXIII). Giraud a fait cinq chapitres, séparant pour sa part l'éducation de Ponocrates en deux sections, soit un chapitre pour l'éducation intellectuelle et un autre pour les activités plus physiques.

Par ailleurs, en ce qui a trait à la liste des jeux, le chapitre de Giraud l'écourte. On apprend, dans son adaptation, que Gargantua connaissait «214 jeux», mais quelques-uns seulement sont énumérés et à l'intérieur de deux courts paragraphes débutant ainsi : «C'était, tout d'abord, une série de jeux de cartes. Il y avait : À la prime, à la vole, à la pille, à la malheureuse, au maucontent, au lansquenet, à qui a, si parle, à coquimbent, qui

¹⁸ F. Rabelais, *Gargantua*, Giorda (adapt.), Paris, Hatier, 2001, p. 34.

gagne perd, à la mourre, aux marelles, à la nicque-nocque et encore bien d'autres¹⁹.» La longue énumération de près de six pages dans Rabelais n'est, faut-il le préciser, restituée dans aucune des adaptations. Seul Miribel dispose en colonnes une trentaine de noms de jeux qu'il juxtapose au reste du texte, évoquant ainsi la disposition originale, quoique sans l'effet de débordement ou l'impression de fête linguistique que procurait ce passage chez Rabelais. Quant à Massepain, il résume ainsi le long passage des jeux : «Ensuite, le tapis vert étendu, on déployait les cartes, les dés, les tablettes, et l'on jouait. Après avoir bien joué, il convenait de boire un peu, puis de s'étendre sur un bon lit pour dormir encore deux ou trois heures sans penser à mal²⁰.» Malgré ce télescopage, Massepain a alloué à cette quatrième séquence un même nombre de pages qu'aux précédentes. Cependant, avec la séquence suivante, c'est l'explosion. D'ailleurs, comme nous nous apprêtons à le constater, les trois premiers adaptateurs mettent surtout l'accent sur la cinquième séquence.

Séquence 5 (la guerre picrocholine)

Giraud, Miribel et Massepain accordent tous plus ou moins la moitié de leur ouvrage à l'épisode de la guerre contre Picrochole. Giraud découpe cette séquence en huit chapitres, Miribel en quinze et Massepain en sept, tandis que Rabelais en avait plutôt composé vingt-sept. Le long intermède, entre la bataille au château du Gué de Vède et l'assaut de La Roche-Clermaud par Picrochole, qui signe alors sa défaite, n'est récupéré que par Massepain. Sa version est donc la seule à apprendre au lecteur la cause de la longueur du nez du moine, comment celui-ci se suspendit à un arbre, et à relater les

¹⁹ F. Rabelais, *Gargantua*, H. Giraud (adapt.), *op. cit.*, p. 24.

²⁰ F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), Paris, Bordas, 1981, p. 32.

tactiques mises en œuvre par Picrochole pour son escarmouche et le double meurtre de Toucquedillon et Hastiveau. Voici comment, avec la plus grande ressemblance avec l'original (hormis la phrase en latin qu'il omet), Massepain adapte la discussion sur le thème des nez :

MASSEPAIN

-Pourquoi, dit Gargantua, Frère Jean a-t-il un si beau nez ?

-Parce que Dieu l'a voulu ainsi, dit Grandgousier. Tel un potier qui modèle ses vases, il donne à ce qu'il crée la forme qu'il veut.

-Parce qu'il fut un des premiers à la foire des nez, dit Ponocrates. Il a pris un des plus beaux et des plus grands.

-Hé là! Fit le moine. Selon la vraie philosophie monastique, c'est parce que ma nourrice avait les nichons mollets : en la tétant, mon nez enfonçait comme dans du beurre et là levait et croissait comme une bonne pâte. Les durs nichons de nourrice font les nez camus. Mais gai, gai! Page, à la boisson! Et des rôties aussi!

F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), *op. cit.*, p. 84-85.

RABELAIS

- Pourquoi (dist Gargantua) est ce, que frere Jean a si beau nez.

- Par ce (respondit Grandgousier) que ainsi dieu l'a voulu, lequel nous faict en telle forme et telle fin, selon son divin arbitre, que faict un potier ses vaisseaulx.

- Par ce (dist Ponocrates) qu'il feut des premiers à la foyre des nez. Il print des plus beaux et plus grands.

- Trut avant (dist le moyne) selon vraye Philosophie monasticque c'est parce que ma nourrice avoit les tetins moletz, en la laictant mon nez y efondroit comme en beurre, et là s'eslevoit et croissoit comme la paste dedans la met.

«Les durs tetins de nourrices font les enfants camuz. Mais guay, guay, ad forman nasi cognoscitur ad te leuau. Je ne mange jamais de confiture. Page à la humerie. Item rousties.

F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 112.

Après la bataille du Gué de Vède, Miribel et Giraud reprennent bien les chapitres des boulets qui tombent des cheveux de Gargantua et celui des pèlerins qu'il mange en salade – aventures incontestablement loufoques et amusantes pour les enfants –, mais ils abrègent sensiblement l'ensemble de la guerre en la faisant arriver plus rapidement à l'ultime assaut et à la fuite du roi ennemi. C'est à la fin de cette cinquième séquence que Giraud et Miribel concluent leur adaptation. Chacune de leurs versions du

Gargantua se termine avec le traitement réservé aux vaincus et les récompenses accordées aux vainqueurs.

À la fin du repas, [Grandgousier] distribua à chacun d'eux tout ce qui avait décoré son buffet, et qui valait dix-huit cent mille et quatorze besants d'or. De plus, il leur fit compter à chacun douze cent mille écus; de plus, il donna à chacun d'eux à perpétuité, sauf s'il mourait sans héritier, ses châteaux et terres voisines, selon leur convenance²¹.

Ainsi s'achève le *Gargantua* de Miribel, sans aucune mention de l'abbaye offerte à Frère Jean. Pour sa part, Giraud se contente d'évoquer Thélème avec cette phrase qui constitue d'ailleurs la dernière de son adaptation : «Pour Jean des Entommeures, ne trouvant point d'abbaye assez belle, il en fit construire une tout spécialement, qui était la plus magnifique qu'on eût jamais vue²².» Mais aucun des enjeux de la construction utopique de l'abbaye pour Frère Jean ne peut être saisi à la lumière d'une telle phrase.

Séquence 6 (Thélème)

Pour cette dernière séquence de l'œuvre de Rabelais, nous n'avons donc que l'édition concoctée par André Massepain. L'épisode de l'abbaye de Thélème occupe ici deux chapitres (au lieu de six chez Rabelais), totalisant dix pages, soit autant que pour les 2^e, 3^e et 4^e séquences de cette même édition.

Bien peu de détails manquent dans cette reprise du passage ; le développement des idées et la succession des descriptions des diverses composantes de Thélème sont les mêmes que dans le *Gargantua* d'origine. Les seules disparitions notoires sont celles de

²¹ F. Rabelais, *Gargantua*, Jacques Miribel (adapt.), *op. cit.*, p. 110.

²² F. Rabelais, *Gargantua*, H. Giraud (adapt.), *op. cit.*, p. 61.

l'«Inscription mise sus la grande porte de Theleme» et de l'«Enigme en prophetie».

Ainsi, au lieu de la strophe versifiée :

*Cy n'entrez pas Hypocrites, bigotz,
Vieux matagotz, marmiteux, boursouflez,
Torcoulx, badaulx, plus que n'estoient les Gotz,
Ny Ostrogotz, precurseurs de magotz,
Haires, cagotz, caffars empantouflez,
Gueux mitouflez, frapars, escorniflez,
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus
Tirez ailleurs pour vendre voz abus²³ [...]*

Massepain y va d'une méthode plus prosaïque :

Au milieu, il y avait une montée et une grande porte sur laquelle une inscription rédigée en grosses lettres antiques interdisait l'entrée de l'abbaye aux :

- *hypocrites, aux bigots, aux fainéants marmiteux, aux cagots et cafards empantouflés; aux :*
- *juristes mâchefoin, clerks, juges, scribes et pharisiens; aux :*
- *usuriers, avares qui toujours amassent, qui, sans être écoeurés, toujours entassent; aux :*
- *cerbères, crétins, aux vieux chagrins et aux jaloux, aux querelleurs et aux mutins.*

La même inscription souhaitait la bienvenue aux :

- *nobles chevaliers et au peuple menu, aux gaillards délurés, joyeux, plaisants, mignons et, en général, à tous les gentils compagnons²⁴.*

Par la suite, à part les titres de cinq chapitres que Massepain ne reprend tout simplement pas, les différences concernent plutôt des détails comme les espèces d'oiseaux se trouvant dans la fauconnerie de même que les parfumeurs et coiffeurs que trouvent les dames près de leur logis à Thélème.

²³ F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 141.

²⁴ F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), *op. cit.*, p. 118-119.

Enfin, Massepain a préféré éviter le dernier épisode en vers, se défilant du même coup devant l'impossible tâche de donner un sens définitif à cette fameuse «Enigme en prophétie», même si nous croyons que les enfants auraient trouvé leur compte en tentant de démystifier ce passage des plus étranges et incompréhensibles. Massepain choisit de terminer son adaptation avec le présage d'amours heureuses, comme un vrai conte : «Et s'ils avaient bien vécu à Thélème dans le dévouement et l'amitié, ils cultivaient encore mieux les vertus dans le mariage ; leur amour mutuel était aussi fort à la fin de leurs jours qu'aux premiers temps de leurs noces²⁵».

b) Grivoiseries censurées

Comme nous venons de le voir, pour l'ensemble de ces adaptations, les quinze premiers chapitres du *Gargantua* sont raccourcis de beaucoup – et sont parfois complètement supprimés. Serait-ce dû au fait que ce sont eux qui contiennent le plus de propos obscènes ? Par exemple, on n'a repris nulle part le fait que Grandgousier et sa femme Gargamelle «faisoient eux deux souvent ensemble la beste à deux doz, joyusement se frotans leur lard²⁶» ou que «les femmes vefves peuvent franchement jouer du serrecropiere à tous enviz et toutes restes, deux moys après le trespas de leurs mariz²⁷» ou encore qu'au moment de l'accouchement, Grandgousier parlait ainsi avec sa femme :

²⁵ *Ibid.*, p. 124.

²⁶ F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

Courage de brebis (disoyt il) depeschez vous de cestuy cy et bien toust en faisons un aultre.

-Ha (dist elle) tant vous parlez à votre aize vous aultres hommes. Bien de par dieu, je me parforceray, puis qu'il vous plaist. Mais pleust à dieu que vous l'eussiez coupé²⁸.

Devons-nous croire que, selon les éditeurs jeunesse, il aurait été gênant pour les enfants de lire que Gargantua avait une braguette «bien longue et bien ample, [...] bien guarnie au dedans et bien avitaillée²⁹» ou encore qu'il «tastonoit ses gouvernantes cen dessus dessoubz, cen devant derriere [...] et desjà commençoit exercer sa braguette³⁰»? Quoi que nous puissions en penser, ce ne sont pas ces quatre adaptations qui nous permettront de le vérifier puisque, systématiquement et à travers tout le texte, aucune grivoiserie n'est conservée. Même la justification, somme toute assez bon-enfant, de la « beauté » du nez de Frère Jean n'est reprise que par Massepain.

S'offusquait-on, au siècle de Rabelais du fait que des enfants puissent être témoins de scènes que nous considérons de nos jours un peu sensuelles, directement ou à travers un récit ? Certes, il est difficile d'en juger et là ne se situe pas exactement notre propos. Toutefois, rappelons-nous comment l'on chatouillait les parties génitales d'un Louis XIII, par exemple. En fait, si les frilosités éditoriales en matière de sexe semblent plus importantes aujourd'hui qu'il y a quatre cents ans, nous croyons surtout qu'elles se sont déplacées. Notons au Québec la récente parution d'un album pour la jeunesse, bien en vue sur les présentoirs des grandes librairies pendant plusieurs mois intitulé : *Petit zizi*. Ce récit, composé par Thierry Lenain³¹, raconte l'inquiétude d'un enfant concernant la longueur de son pénis. Ce livre et quelques autres pourraient laisser croire que notre

²⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

³¹ T. Lenain, *Petit zizi*, ill. de Stéphane Poulin, Montréal, Éditions les 400 coups, 1997, 30 p.

époque ne dédaigne pas de parler des organes sexuels à un enfant. Pourtant, il serait étonnant que nous puissions trouver aujourd'hui une scène de fiction dans laquelle une gardienne (ou même une mère) titillerait le pénis d'un jeune garçon qui la tâtonnerait en retour. Les psycho-pédagogues ne toléreraient plus de tels écarts. Le ton en matière de sexualité n'est pas le même dans les livres pour enfants écrits récemment que dans les livres composés par Rabelais. Mais, contrairement aux allusions sensuelles et sexuelles que les adaptateurs ont choisi de censurer, les passages à caractère scatologique ne sont pas systématiquement occultés dans les quatre adaptations.

c) Les passages scatologiques : on en prend et on en laisse...

Dans son ouvrage *Notre Rabelais*, André Belleau s'interrogeait sur la scatologie rabelaisienne et sa raison d'être. Et il s'étonnait : «Pourquoi [...] la grossièreté réelle de ces épisodes ne nous amène-t-elle pas à réagir de façon négative ? Comment se fait-il que nous n'éprouvions pas une impression de dégoût profond devant tant d'excréments³² ?» Pour Belleau, tous les éléments de grossièreté de Rabelais constituent ce qu'il nomme un «corps grotesque» formant un système dynamique : Rabelais rabaisse tout, c'est-à-dire qu'

[i]l transfère le monde entier à l'étage corporel inférieur mais ce lieu est également le lieu de la régénération et de la vie. Les choses qui y sont plongées y sont à la fois dégradées et rehaussées. Le monde entier ramené à ce niveau y est comme renouvelé. L'ambivalence de la grossièreté rabelaisienne se révèle; voilà pourquoi elle ne nous dégoûte pas. Ce n'est pas une grossièreté négative qui isolerait l'être, le réduirait à un cul ou à un étron – ne vous scandalisez pas, ces mots reviennent constamment sous la plume de Rabelais -, mais une grossièreté revalorisante, qui nous met en communication avec le

³² A. Belleau, *Notre Rabelais*, D. Desrosiers-Bonin et F. Ricard (éd.), Montréal, Boréal, 1990, p. 34.

cosmos et nous dit : «Vous descendrez un jour dans la terre bienheureuse pour renaître sous une autre forme.» Métaphore de la terre fécondante, nourricière, le ventre cosmique porte en lui le principe du renouvellement et du devenir³³.

Ainsi, le texte de Rabelais n'est pas immobilisé par les détails scatologiques puisque la vulgarité n'y forme pas un système vide et complaisant. Elle déplace plutôt l'ordre des choses, le renouvelle, étonne le lecteur et bouscule les idées reçues. Bref, la grossièreté de Rabelais est surprenante, mais surtout centrale dans son œuvre. En effet, ce n'est plus Rabelais qu'on lit si on tronque le *Gargantua* de ses passages explicites quant aux activités excrémentielles des personnages.

Pour expliquer le caractère du grossier chez Rabelais, Belleau évoque la problématique de la carnavalisation de la littérature³⁴, un «processus par lequel la culture populaire pénètre et imprègne la culture sérieuse³⁵.» Belleau précise qu'«[i]l ne faut pas oublier que la littérature est toujours un phénomène de culture sérieuse. Lorsqu'on parle de littérature carnavalisée, on désigne une œuvre appartenant à la littérature, donc une œuvre sérieuse, qui a été imprégnée par la culture populaire³⁶.»

Or, la littérature jeunesse n'oublie pas qu'elle est un phénomène institutionnel sérieux. À part André Massepain, qui s'inscrit sous la bannière d'une collection intitulée «Contes gais de tous les temps» (ce qui l'autorise peut-être plus facilement à conserver ses liens avec son rapport à un folklore jugé par ailleurs obscène³⁷), aucun adaptateur ne profite du mouvement ragaillardissant de la grossièreté rabelaisienne.

³³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴ André Belleau emprunte la notion du «carnavalesque» au théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, «Bibliothèque des idées», 471 p.

³⁵ A. Belleau, *Notre Rabelais*, *op. cit.*, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ C. Gaignebet, *Le Folklore obscène des enfants*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1974, 355 p.

Par exemple, dans l'édition de Maspépain, on n'écarte pas le passage à caractère scatologique qui accompagne la naissance du héros :

[Gargamelle] mangea des tripes par barriques entières. On imagine ce qui fermentait, désormais, dans ses propres boyaux³⁸ ! [...] Bientôt elle se mit à se lamenter et à crier. Une foule de sages-femmes surgirent de tous côtés. Tâtant par en dessous, elles crurent que l'enfant était en train de naître. Il n'en était rien. C'était le gros intestin de Gargamelle qui se relâchait, vu qu'elle avait trop mangé de tripes. Alors, une vieille repoussante lui administra un astringent si formidable que tous ses sphincters en furent contractés et resserrés. Hélas ! Cela boucha aussi la voie par où devait naître l'enfant³⁹.

Quand Rabelais écrit qu'âgé d'un an et dix mois, Gargantua «se conchioit à toutes heures : car il estoit merueilleusement phlegmaticque des fesses», Maspépain traduit par : «[il] faisait à tout moment dans sa culotte, car il était prodigieusement paresseux des fesses⁴⁰.» Les autres adaptateurs ne rapportent cependant pas de tels propos.

Examinons maintenant le chapitre XI, «De l'adolescence de Gargantua», où sont racontées les activités du jeune Gargantua, alors âgé de trois à cinq ans. Débutons avec Maspépain qui, même s'il ne restitue environ que le quart de l'énumération des actions du jeune géant, conserve néanmoins les phrases concernant les excréments :

Il se vautrait toujours dans la fange, se curait le nez, se barbouillait la figure, éculait ses souliers, bayait souvent aux mouches, aimait à courir après les papillons sur lesquels régnait son père. Il pissait contre le soleil, chiais dans sa chemise, se mouchait sur sa manche, reniflait dans sa soupe, pataugeait n'importe où et buvait dans sa pantoufle. Il aiguissait ses dents sur un sabot, se lavait les mains dans le

³⁸ Cette phrase, chez Rabelais, se lit plutôt : «O belle matiere fecale, que doivoit boursouffler en elle», *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 17.

³⁹ F. Rabelais, *Gargantua*, André Maspépain (adapt.), *op. cit.*, p. 10-11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

potage et se peignait au gobelet. Les petits chiens de son père mangeaient dans son écuelle et lui mangeait avec eux aussi bien. Il leur mordait les oreilles, ils lui égratignaient le nez; il leur soufflait au cul, ils lui léchaient les babines⁴¹.

Chez Larousse, plusieurs passages jugés licencieux disparaissent complètement au fil du texte :

Toujours il se vautrait dans la boue, se noircissait le nez, se barbouillait le visage, éculait ses souliers, bayait aux mouches et courait volontiers après les papillons.

[Ici, Rabelais écrivait : «Il pissait sus ses souliers, il chyoit en sa chemise, il se mouschoyt à ses manches, il mourvoit dedans sa soupe. Et patroilloit par tout lieux⁴²»]

Il buvait dans sa pantoufle et se frottait habituellement le ventre avec un panier. Il aiguisait ses dents avec un sabot, lavait ses mains avec le potage, se peignait avec un gobelet [...] Les petits chiens de son père mangeaient dans son écuelle, lui-même mangeait avec eux. Il leur mordait les oreilles, ils lui égratignaient le nez⁴³. [Rabelais ajoutait tout de suite après : «Il leurs souffloit au cul⁴⁴.»]

Enfin, avec Giraud, moins de détails sont rendus. En revanche, l'utilisation de nouveaux adverbes ajoute un jugement de valeur quant à l'attitude du personnage, ce qu'on ne trouvait pas chez Rabelais :

Mais plus que les autres petits enfants il était malpropre⁴⁵, et son plus grand plaisir était de se rouler dans la poussière et dans la boue, de se mâchurer affreusement le visage et de se couvrir de taches des pieds à la tête, sans jamais prendre le moindre soin de sa personne, ni de ses vêtements.

Il essuyait son nez sur sa manche, il mangeait avec ses doigts, il crachait par terre, laissait les chiens manger en même temps que lui en son écuelle, et quelquefois allait manger dans la leur.

⁴¹ F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), *op. cit.*, p. 12.

⁴² F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 34.

⁴³ F. Rabelais, *Gargantua*, Jacques Miribel (adapt.), *op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁴ F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵ C'est nous qui soulignons, là où apparaissent des jugements de valeur, ajoutés par l'adaptateur dans le cadre même du texte.

*Il n'hésitait pas à leur mordre les oreilles tandis qu'eux, tantôt l'égratignaient, tantôt le léchaient*⁴⁶.

Ces ajouts orientent la lecture en vue d'une finalité «bienséante», valorisant notamment certaines normes de propreté. Bref, quand les adaptateurs ne se contentent plus de couper tout simplement ce qu'ils considèrent des vulgarités, ils ajoutent des bouts de phrases qui trahissent complètement le rapport entre le narrateur et le personnage de l'œuvre originale. Nous ne nous étonnerons donc pas que l'épisode du torchecul ne soit repris que par un seul adaptateur, soit par André Massepain. Quoique passablement réduit, le dialogue entre Grandgousier et Gargantua au sujet de la nouvelle invention de celui-ci est ce qui occupe le plus de place dans le premier chapitre de l'adaptation de Massepain. Une illustration est même consacrée à Gargantua qui apparaît tout heureux de ressentir «un plaisir merveilleux, tant à cause de la douceur du duvet qu'à cause de la bonne chaleur de l'oiseau, qui se communique, à travers les intestins, jusqu'à la région du cœur et à celle du cerveau⁴⁷». Dans le texte composé par maître Rabelais, Gargantua commence son exposé (qui s'étend sur trois pages et demi dans l'édition de la Pléiade) par ces mots : « – J'ay (respondit Gargantua) par longue et curieuse expérience inventé un moyen de me torcher le cul, le plus seigneurial, le plus excellent, le plus expedient que jamais feut veu⁴⁸.» Massepain emprunte bien quelques raccourcis et omet les deux poèmes torchecultatifs, mais la suite de l'exposé de Gargantua qu'il adapte conserve néanmoins beaucoup de sa saveur originelle :

⁴⁶ F. Rabelais, *Gargantua*, H. Giraud (adapt.), *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸ F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 38.

MASSEPAIN

– Une fois, je me suis torché avec le cache-nez de velours d'une demoiselle, ce que je trouvai bon, vu que sa douceur soyeuse avait procuré une bien grande volupté à mon derrière.

«Une autre fois, avec le chapeau de la même, les passe-menteries et les perlettes qui l'ornèrent m'écorchèrent les fesses. Que le feu Saint-Antoine brûle l'orfèvre qui les a faites et la demoiselle qui les portait.

«Ce mal me passa dès lors que je me torchai avec un bonnet de page bien emplumé. Puis, alors que je fientais derrière un buisson, je trouvai un chat et m'en torchai, mais ses griffes me déchirèrent la peau. Ce dont je me guéris le lendemain avec les gants parfumés de ma mère. [...]

Après, [...] je me torchai avec un oreiller, une poule, un coq, un lièvre, un pigeon, mais pour conclure, je dis et maintiens qu'il n'y a pas de meilleur torche-cul qu'une petite oie bien duveteuse, pourvu qu'on lui tiennne la tête entre les jambes. Je vous assure sur mon honneur que vous ressentez un plaisir merveilleux, tant à cause de la douceur du duvet qu'à cause de la bonne chaleur de l'oiseau, qui se communique, à travers les intestins, jusqu'à la région du cœur et à celle du cerveau.

F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), *op. cit.*, p. 13-14.

RABELAIS

– [...] Je me torchay une fois d'un cachelet de velours de une damoiselle : et le trouvay bon : car la mollice de sa soye me causoit au fondement une volupté bien grande.

«Une aultre fois d'un chapron d'ycelles et feut de mesmes.

«Une aultre fois d'un cachecoul, une aultre fois des aureillettes de satin cramoyssi : mais la dorure d'un tas de spheres de merde qui y estoient m'eschorcherent tout le derriere, que le feu saint Antoine arde le boyau cuiller de l'orfevre qui les feist : et de la damoiselle, que les portoit.

«Ce mal passa me torchant d'un bonnet de paige bien emplumé à la Souice.

«Puis fiantant derriere un buisson, trouvay un chat de Mars, d'icelluy me torchay, mais ses gryphes me exulcerent tout le perinée.

«De ce me gueryz au lendemain me torchant des guands de ma mere bien parfumez de maujoin. [...]

«Puis me torchay d'une poule, d'un coq, d'un poulet, de la peau d'un veau, d'un lievre, d'un pigeon, d'un cormoran, d'un sac d'advocat, d'une barbute, d'une coyphé, d'un leurre.

«Mais concluent je dys et mantiens, qu'il n'y a tel torchecul que d'un oyzon bien dumeté, pourveu qu'on luy tiennne la teste entre les jambes. Et m'en croyez sus mon honneur. Car vous sentez au trou du cul une volupté mirificque, tant par la douceur d'icelluy dumet, que par la chaleur temperée de l'oizon, laquelle facilement est communicquée au boyau culier et aultres intestines, jusques à venir à la région du cuer et du cerveau.

F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 38-42.

Par ailleurs, les scènes où les personnages font leurs besoins disparaissent dans toutes les adaptations excepté, encore une fois, dans celle de Massepain où l'on raconte comment, arrivé à Paris et se trouvant devant l'Église Notre-Dame, Gargantua «ouvrit sa braguette et, du haut des tours, pissa si allègrement sur les gens qu'il en noya deux cent

soixante mille quatre cent dix-huit⁴⁹». Dans les autres adaptations, on a carrément passé sous silence les moments où Gargantua «faisait ses besoins, [...] rotait, pétait⁵⁰», ceux où «sa jument pissa pour se relâcher le ventre, mais avec une telle abondance qu'elle en fit sept lieues de déluge⁵¹» et ceux où «il pissa si copieusement que l'urine coupa la route aux pèlerins, qui furent obligés de franchir cette grande rigole⁵²».

Pourtant, ces passages, comme le souligne Massepain sur la dernière de couverture, participent de «la satire, la truculence, la verdeur du langage» propres à Rabelais. Sans eux, l'œuvre s'en trouve grandement transformée et même dévalorisée. Rabelais expérimente les limites du langage en faisant se rencontrer l'érudition et la description des basses fonctions du corps. Mais même la langue est détournée à travers la pratique de l'adaptation. Les enfants auraient cependant pu s'amuser de ces folâtreries d'un autre siècle.

d) Changements du point de vue du style et de la langue

Le milieu du XVI^e siècle est l'époque d'intenses réflexions linguistiques ainsi que d'«une mise en ordre formelle sans équivalent dans l'histoire du français⁵³». Un grand débat sur la réforme de l'orthographe s'instaure, faisant place à d'importantes innovations auxquelles Rabelais participe directement avec son écriture qui brasse les mots et renouvelle la langue. Pour Mireille Huchon, le lexique de l'auteur du *Gargantua* est

⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁰ F. Rabelais, *Gargantua*, André Massepain (adapt.), *op. cit.*, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 75

⁵² *Ibid.*, p. 79.

⁵³ M. Huchon, «Notice sur la langue de Rabelais», dans F. Rabelais, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. XXXV.

d'une exceptionnelle richesse [...] dont l'abondance et la diversité d'origines devaient déconter le lecteur contemporain plus encore qu'elles n'arrêtaient le lecteur moderne. [En effet,] les premiers lecteurs de Pantagruel ou de Gargantua se trouvaient devant une langue originale, car, il faut le souligner d'emblée, la langue de Rabelais est une langue artificielle, volontairement compliquée, déconcertante à souhait⁵⁴.

De plus, l'apport de l'auteur au vocabulaire de la langue française est faramineux. Selon K. Baldinger, on compterait huit cents premières attestations de mots ou de sens en français dans le *Gargantua*⁵⁵.

André Belleau spécifie :

On estime qu'on peut attribuer à Rabelais au moins cent quinze créations lexicales [... tel] excréments, génie, décadent, explorer, automate. [...] De même, braguette, exotique, sceptique, lupanar, scandale, alchimiste, ventriloque, éjaculation. [...] La langue avait besoin de mots nouveaux : Bienséance, fanfare, morpion, parfum, crachoir, baratter, marmonner, étriper et farfouriller⁵⁶.

Donc, si elle était difficile à lire pour les contemporains de Rabelais, la langue de celui-ci n'est pas vraiment plus facile pour nous aujourd'hui, encore moins pour un enfant ; elle demeure cependant un matériau digne de la plus riche étoffe, dont le lecteur peut s'emparer pour tenter de le démystifier. Même l'enfant pourrait s'y aiguïser les dents, comme le chien sur l'os à moelle. Il s'agit alors peut-être, pour le traducteur ou l'adaptateur, de savoir se situer par rapport à ce qu'Isabelle Jan nomme, dans un texte sur la traduction et la littérature enfantine, une double superstition,

⁵⁴ *Ibid.*, p. XXXV.

⁵⁵ *Ibid.*, p. XLVI. D'ailleurs, Lazare Sainéan, dans *La Langue de Rabelais*, Paris, E. de Boccard, 1922-1923, 2 vol., dénombre tous les néologismes rabelaisiens.

⁵⁶ A. Belleau, *Notre Rabelais*, *op. cit.*, p. 24-25.

[l]'une [étant] le respect de la psychologie de l'enfant, qui est une idée absolument a-littéraire [...] [e]t la seconde [...], qui nous intéresse beaucoup et qui intéresse proprement ce travail de traduction, est la superstition de la langue : le français, considéré comme cette chose sacrée, inouïe, idéale⁵⁷.

En fait, c'est certainement à l'égard de la langue qu'il est le plus difficile de restituer le *Gargantua* à des enfants. D'une part, on veut qu'ils comprennent et qu'ils ne se désintéressent pas, surtout, du texte qu'on leur propose. D'autre part, on aimerait demeurer le plus fidèle possible à la lettre du classique. Précisons également que les quatre adaptateurs, en plus d'avoir transposé le moyen français de Rabelais en français moderne, ont modernisé la graphie des mots et la construction syntaxique propre à l'auteur.

Parmi les quatre adaptateurs jeunesse, disons que c'est Giorda qui s'éloigne le plus du style de Rabelais et que c'est Massepain qui en reste le plus près. Examinons, par exemple, le départ de Gargantua pour Paris tel que le réécrit Giorda.

Et le géant rejoignit son épouse Gargamelle qui essuyait ses larmes dans un mouchoir brodé, grand comme un drap. Elle était bien triste à l'idée de laisser partir son fils. Le lendemain matin, on plaça les bagages de Gargantua dans quinze chariots tirés chacun par quatre mules. Puis le jeune géant embrassa sa mère avant de sauter avec beaucoup d'agilité pour un garçon de son poids et de sa taille⁵⁸.

Chez Rabelais, il n'est absolument pas question de Gargamelle dans ce passage. On crée donc ici de toutes pièces une scène de séparation familiale. Le ton n'a plus grand lien avec la langue de maître Rabelais qui n'emploie pas l'expression de «jeune géant» pour parler de Gargantua et qui n'émet pas de jugement comme «avec beaucoup d'agilité

⁵⁷ I. Jan, «Traducteurs : défricheurs ?», dans *Mythes, traduction et création – la littérature de jeunesse en Europe*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 131-132.

⁵⁸ F. Rabelais, *Gargantua*, Giorda (adapt.), Paris, Hatier, 2001, p. 13-14.

pour un garçon de son poids et de sa taille». Très souvent, en plus de supprimer de manière radicale certains passages de l'œuvre, les adaptateurs se permettent de composer de nouvelles phrases. En ouverture de la version de Jacques Miribel pour les «Classiques juniors» de Larousse, le lecteur connaisseur de Rabelais peut déjà remarquer une rupture de ton :

MIRIBEL

En son temps, Grandgousier était un gai compagnon, qui aimait bien boire : il ne laissait pas traîner une goutte au fond de son verre. Et il mangeait volontiers salé. Il avait donc une bonne réserve de jambons de Bayonne et de Mayence, force langues de bœuf fumées [...].

F. Rabelais, *Gargantua*, Jacques Miribel (adapt.), Paris, Larousse, 1988, «Classiques juniors», p. 11.

RABELAIS

Grandgousier estoit bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde, et mangeoit volontiers salé. À ceste fin avoit ordinairement bonne munition de jambons de Magence et de Baionne, force langues de bœuf fumé [...].

F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 14.

À l'instar de Giorda et de Jacques Miribel, H. Giraud trahit les passages de l'œuvre originale sur le plan de la syntaxe («il ne laissait pas traîner une goutte au fond de son verre» ; «Il avait donc une bonne réserve...») et des expressions employées («gai compagnon»).

Évidemment, ces «transcripteurs» de classiques prennent bien d'autres libertés telles l'expression «géant-bébé» employée par Giraud pour expliquer qu'il est impossible de trouver une nourrice pour allaiter le pauvre Gargantua affamé : «aucune n'avait assez de lait pour nourrir ce géant-bébé⁵⁹», au lieu de «car de trouver nourrice suffisante n'estoit possible en tout le pays, considéré la grande quantité de laict requis pour icelluy alimenter⁶⁰.»

⁵⁹ F. Rabelais, *Gargantua*, H. Giraud (adapt.), *op. cit.*, p. 6.

⁶⁰ F. Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), *op. cit.*, p. 23.

Dans l'édition de Giraud, certains mots inventés par Rabelais sont mis entre guillemets et le sens en est donné en apposition, ce qui a pour résultat de conserver un tant soit peu l'esprit de la langue de Rabelais : «Ceux-ci s'en retournèrent donc à Lerné, tandis que les bergers faisaient bonne chère avec les galettes et le raisin fêtant leur succès et s'ébaudissant au son de la «belle bouzine», ainsi qu'ils appelaient leur cornemuse⁶¹». L'adaptation de Miribel, pour sa part, reprend plusieurs des néologismes de Rabelais qui sont expliqués dans un dictionnaire à la fin du volume. Nous y lisons, entre autres définitions, celle de la «coquecigrue : (nom fém.). Nom d'oiseau imaginaire, peut-être inventé par Rabelais. ([avec cet ajout didactique] Amuse-toi à le dessiner : il est fait de trois oiseaux différents que tu peux trouver en observant la façon dont ce mot est fabriqué⁶²)».

Composé en moyen français au XVI^e siècle et parsemé de plusieurs langues et dialectes⁶³, le texte du *Gargantua*, lorsqu'il est réécrit pour les enfants, est forcément une traduction autant qu'une adaptation. Il n'y a que Giraud qui reprenne quelques expressions latines ; serait-ce parce qu'il s'agit de la plus vieille adaptation, produite en 1972, alors qu'il restait quelques enfants auxquels les parents pouvaient expliquer le latin ?

De plus, les adaptateurs n'ont pas conservé les longues listes de vivres lors des festins, celles des jeux ou des autres activités sportives ou éducatives. Beaucoup de passages très longs et ne participant pas tant de l'action n'ont pas été repris par Giraud, Miribel, Maspaignon ou Giorda (par exemple, les chapitres où le lecteur apprend l'importance et la signification des couleurs dans la vie du tout jeune Gargantua, ou

⁶¹ F. Rabelais, *Gargantua*, H. Giraud (adapt.), *op. cit.*, p. 5.

⁶² F. Rabelais, *Gargantua*, Jacques Miribel (adapt.), *op. cit.*, p. 115.

⁶³ Voir l'ouvrage Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais*, *op. cit.*

encore le banquet tenu chez Grandgousier en pleine guerre). Pour ce qui est des propos d'érudition, des mots très savants, de l'évocation d'ouvrages antiques ou religieux (comme aux chapitres X et XIII), ils sont pour la plupart soumis à la loi du ciseau.

Finalement, non seulement aucune adaptation n'aura restitué dans son ensemble le texte original tel qu'écrit par Rabelais vers 1534, mais pas une ne sera demeurée fidèle jusqu'au bout à l'esprit de l'œuvre. Doit-on en croire que l'adaptation est inutile, voire coupable de haute trahison, donc à bannir ? Ou alors peut-on espérer trouver un moyen de préserver à la fois l'intérêt du jeune lecteur et la «sustantificque mouelle» ?

CONCLUSION

Avant de conclure, rappelons d'abord brièvement quelques constats que nous avons pu effectuer dans la première partie de ce mémoire :

- *Primo* : le *Gargantua*, tel que composé par François Rabelais vers 1534-1535, n'est pas une œuvre facile. Il faut entendre par là que dans sa version originale, écrite en moyen français, elle peut rebuter un certain lectorat qui ne consacra ni le temps ni les efforts nécessaires à la lecture d'un tel ouvrage. La version en langue moderne pose un problème similaire, quoique de moindre importance, dû aux nombreuses annotations et aux difficultés inhérentes au propos de Rabelais (innombrables références et multiples énumérations, emploi de langues étrangères, etc.). On comprend que de telles exigences soient parfois au-delà des capacités du lecteur adulte moyen, à plus forte raison, d'un enfant.
- *Secundo* : depuis plus de quatre cents ans, le *Gargantua* suscite de vives réactions ayant pour fondements des considérations d'ordre esthétique et/ou moral qui ont mené et mènent encore aux remaniements que l'on sait : «assainissement» de la langue, adjonction de divers éléments paratextuels,

réécriture et suppression d'épisodes effectués par les différents adaptateurs et commentateurs de l'œuvre de Rabelais. Ces pratiques trouvent dans les versions du *Gargantua* destinées aux jeunes un espace particulier d'accomplissement.

Tercio : la littérature de jeunesse est un système institutionnel et commercial élaboré par des adultes pour faire lire à des enfants ce qu'ils pensent que ceux-ci aiment, peuvent et surtout doivent lire.

Ces constatations résument une part du contexte de production des adaptations jeunesse de *Gargantua*. Dans le détail, l'analyse du corpus de textes que nous avons effectuée dans la seconde partie de notre mémoire nous a permis de dégager les objectifs ayant présidé à la réécriture du texte : 1) le «souci d'amuser et de distraire l'enfant», 2) le «souci d'éduquer», 3) la «préservation de l'innocence».

Pour l'atteinte de ces objectifs, il nous est apparu que les moyens suivants sont mis en œuvre :

1. «l'ajout d'un paratexte» (avec des jeux-questionnaires, par exemple, que l'on combine aux éléments les plus drôles de l'histoire, des illustrations, une typographie aérée, le lexique à la fin du livre – qui ne doit pas contenir trop de mots afin ne pas nuire à l'apprentissage en accablant le jeune lecteur, etc.) ;
2. «l'abrègement du texte¹» (les descriptions et les réflexions sont par exemple élaguées, l'«action» est mise au premier plan, les passages grivois ou à caractère scatologique sont supprimés) ;

¹ «Les choses doivent se dessiner d'emblée sans se perdre dans les méandres du récit. L'adaptation consiste donc à réduire le temps du récit par rapport à la durée de l'histoire. On allège la narration d'une part de ses temps «morts» (descriptions et commentaires), on ramène l'intrigue à ses épisodes majeurs.», G. Ottevaere-

3. «l'épuration du langage» ou la disparition des allusions licencieuses (on élague les grossièretés – cette pratique est étroitement liée à celle de l'abrègement du texte) ;
4. la «simplification de la voix narrative» (le narrateur, Alcofribas Nasier, ne se manifeste pas ; la voix narrative devient anonyme, est immergée dans le foisonnement de l'action) ;
5. la «simplification de la langue» (modifications des éléments de langage tenus pour difficiles²).

Dans le cadre de ce mémoire, il ne s'agissait pas pour nous de juger de ces critères ni de trancher catégoriquement la question « doit-on adapter Rabelais pour la jeunesse, oui ou non? » D'autres l'ont fait, choisissant leur clan³. Comme en font foi plusieurs théories de la traduction, il est possible d'évaluer les adaptations selon deux attitudes opposées, soit en jugeant du texte adapté (ou traduit) en fonction de la fidélité et du respect au texte d'origine, soit en choisissant de voir les réécritures comme des textes nouveaux, tout à fait autres. Si l'on opte pour la première attitude, on conclura alors que trois des quatre adaptations de notre corpus (celles de Giraud, Miribel et Giorda) sont des

van Praag, *Le Roman pour la jeunesse. Approches, définitions, techniques narratives*, Berne, Berlin, Francfort/M., New York, Paris, Vienne, Peter Lang, 1997, p. 211.

² «Adapter, du point de vue du jeune lecteur, c'est lui présenter, sous une forme relativement accessible, un récit dont il bouderait sinon la lecture. Souvent, il faut d'abord simplifier un langage difficile, fondé sur une syntaxe forte de nombreuses subordonnées, et un vocabulaire d'une excessive densité.» G. Ottevaere-van Praag, *Le Roman pour la jeunesse. Approches, définitions, techniques narratives, op. cit.*, p. 211

³ «Les partisans de ces réductions, souvent mutilantes, affirment que beaucoup d'enfants ne lisent qu'au cours de leurs années d'apprentissage. Devenus adultes, ils n'ouvriront plus jamais un livre, pensent-ils. Les adaptations leur offrent donc, pour le moins, l'occasion de saisir ne fût-ce que le reflet des meilleures pages du répertoire littéraire. D'autre part, si l'adaptation est bien faite (dans les livres ou même à l'écran), elle donnera peut-être le goût à certains d'entre eux de revenir un jour à l'œuvre originale. Selon les diffuseurs du genre, ces adaptations se justifient dès lors qu'il s'agit de faire assimiler aux jeunes lecteurs de œuvres trop difficiles pour eux ou appartenant à des cultures étrangères tout à fait insolites.

À l'inverse, les adversaires de ces «édulcorations» assurent, pour leur part, que la réduction de *Don Quichotte*, par exemple, ou encore de *Gargantua et Pantagruel*, lues dans l'enfance, ôtent à l'âge adulte l'envie de remonter à l'original.» *Ibid.*, p. 207.

versions appauvries de l'œuvre de Rabelais. Cette constatation est importante, car ces «autres» *Gargantua* se réclament pourtant d'une proximité avec le texte original.

En effet, les *Gargantua* de H. Giraud, Jacques Miribel, André Massepain et Giorda (textes dont nous avons fait l'analyse) sont d'emblée placés sous l'égide du texte original, en situation de dépendance. Le paratexte (le titre, le nom de l'auteur écrit en gros sur la couverture, etc.) situe ces ouvrages non seulement dans la foulée du livre de Rabelais, mais dans l'ombre de ses pages, sous la forme de diminutifs. Deux stratégies sous-tendent ce rapport à l'œuvre originale, dans lesquelles les critères que nous avons énumérés jouent le rôle d'éléments tactiques : (l'ordre est aléatoire) la première est «éducative» (faire connaître les «classiques» aux enfants), la seconde est économique – les prescripteurs achèteront sûrement ce classique mis au niveau de leurs enfants (stratégie constitutive de cet ensemble que l'on circonscrit sous le nom de «littérature jeunesse»).

Par ailleurs, si l'on opte pour la seconde attitude, on peut envisager les adaptations comme de nouveaux *Gargantua* et les juger distinctement de l'œuvre de départ. Ce qu'a écrit Rabelais est unique. Disons plutôt : singulier. Et chaque lecture qui en réactualise le discours lui découvre une nouvelle singularité. L'œuvre a échappé à son auteur : c'est une évidence de notre temps qu'on se lasse d'entendre mais qu'il faut constamment garder à l'esprit. Michel Foucault a écrit :

Un livre se produit, événement minuscule, petit objet maniable. Il est pris dès lors dans un jeu incessant de répétitions; ses doubles, autour de lui et bien loin de lui, se mettent à fourmiller ; chaque lecture lui donne, pour un instant, un corps impalpable et unique; des fragments de lui-même circulent qu'on fait valoir pour lui, qui passent pour le contenir presque tout entier et en lesquels finalement il lui arrive de trouver refuge; les commentaires le dédoublent, autres discours où il doit enfin paraître lui-même, avouer ce qu'il a refusé de dire, se

délivrer de ce que, bruyamment, il feignait d'être. La réédition en un autre temps, en un autre lieu est encore un de ces doubles : ni tout à fait leurre ni tout à fait identité⁴.

Les quatre adaptations analysées dans ce travail constituent de nouveaux textes que l'on pourrait aussi bien choisir de regarder comme tel et donc ne plus les juger en fonction de la fidélité à l'œuvre de départ. Mais ces adaptations se placent dans l'ombre de l'œuvre originale et prétendent nécessairement «coller», au moins un peu, au texte. C'est là la voie de la réécriture pour la jeunesse la plus souvent empruntée et la plus facile à condamner.

Il en est une autre, toutefois, dont nous n'avons pas parlé, qui mérite tout autant d'attention, et pour laquelle certains ouvrages de Michel Tournier sont de magnifiques exemples : il s'agit d'entrer dans la «dimension mythologique» (pour reprendre le titre d'un des chapitres du livre *Le vent Paraclet*⁵) d'une œuvre pour la restituer avec un angle tout à fait neuf.

En 1967, Tournier signait *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, qui reprenait le mythe de Robinson Crusoé auquel Daniel Defoe avait le premier donné corps en 1719. Quelques années plus tard, l'écrivain français effectuait pour les enfants une réécriture de son *Vendredi : Vendredi ou la vie sauvage* – version qu'il dira plus tard préférer à la première. À propos de ces deux livres (conçus sur la base d'une même vision «réactualisée» du mythe), Tournier écrira lui-même :

Ayant écrit Vendredi ou les limbes du Pacifique, j'ai été heureux et fier d'y ajouter dans son édition de poche une postface assez technique de Gilles Deleuze au moment où ce même roman faisait l'objet d'une

⁴ M. Foucault, «Préface», *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, «Tel», p. 9.

⁵ M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, «Folio», 312 p.

*version pour les jeunes et d'une mise en scène également pour les jeunes [...] La réussite de ce roman est attestée à mes yeux par le témoignage de ces deux lecteurs extrêmes : d'un côté un enfant, de l'autre un métaphysicien*⁶.

C'est justement ce qui, pour cet auteur, fait la spécificité du mythe : la possibilité, dans une même histoire, d'une épaisseur, d'un étagement de niveaux d'interprétation. Exemple classique cité par Tournier : le *Mythe de la Caverne* de Platon. Raconté d'une certaine manière, ce n'est qu'une histoire pour enfants, «mais à un niveau supérieur, c'est toute une théorie de la connaissance, à un étage plus élevé encore cela devient morale, puis métaphysique, puis ontologie, etc., sans cesser d'être la même histoire⁷.» Les deux *Vendredi* sont donc loin d'être de simples «robinsonnades». Ce n'est pas que les deux réécritures de Tournier dépassent l'œuvre de départ, mais elles se rendent ailleurs et parviennent à un résultat qui se situe au-delà de ce que sont, trop souvent, les adaptations de classiques pour les jeunes. Tournier a donc offert là aux enfants un livre dont les pages s'ouvrent sur tout un univers, fort original, dans lequel on peut se divertir tout en faisant de la métaphysique.

Quand aurons-nous droit à une telle réécriture du *Gargantua* de Rabelais ?

⁶ *Ibid.*, p. 188-189

⁷ *Ibid.*, p. 188.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus des oeuvres:

RABELAIS, François. *Œuvres complètes*, Mireille Huchon (éd.), Paris, Gallimard, 1994, 1801 p.

Adaptations françaises pour enfants (à compléter)

RABELAIS, François. *Gargantua*, André Maspéan (adapt.), illustrations d'Isabel Gautray, Paris, Bordas, 1981, "Contes gais de tous les temps", 126 p.

RABELAIS, François. *Gargantua*, Mad H. Giraud (adapt.), illustrations de Samivel, Paris, Delagrave, 1972, "Contes gais de tous les temps", 63 p.

RABELAIS, François. *Gargantua*, Jacques Miribel (adapt.), illustrations de Jean-François Dray, Paris, Larousse, 1988, "Classiques junior", 128 p.

RABELAIS, François. *Gargantua*, Giorda (adapt.), Paris, Hatier, 2001, 48 p.

Autres adaptations et livres jeunesse consultées

LE NAIN, Thierry. *Petit zizi*, illustrations de Stéphane Poulin, Montréal, Éditions les 400 coups, 1997, 30 p.

LONDON, Jack. *Croc-Blanc*, par Robert Boudet, Paris, Éditions Nathan, 1994, 236 p.

PERGAUD, Louis. *La Guerre des boutons*, Paris, Messidor, 1990, 309 p.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le Petit prince*, Paris, Gallimard, 1993, 117 p.

TWAIN, Mark. *Les Aventures de Tom Sawyer*, P. F. Caillé et Y. Dubois-Mauvais (trad.), illustrations de Jean Vincent Sénac, Paris, Hachette Jeunesse, 1994, "Trésors", 353 p. (avec un documentaire: *L'Amérique de Mark Twain* par Sylvie Decaux, 47 p.)

TWAIN, Mark. *Les Aventures de Tom Sawyer*, François de Gail (trad.) et commenté par Michel Fabre, illustrations de Claude Lapointe, Paris, Gallimard Jeunesse, 1995, "Chefs d'œuvres universels", 287 p.

b) Corpus critique**Enfance et littérature jeunesse**

ARIÈS, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Paris, 1973, "Histoire", 318 p.

BLAMPAIN, Daniel. *La Littérature de jeunesse pour un autre usage*, Bruxelles, Nathan/Labor, 1979, 135 p.

BECKETT, Sandra L. *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal/Grenoble, Les Presses de l'Université de Montréal/Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1997, 317 p.

BECKETT, Sandra L. et al. *Reflections of Change. Children's Literature since 1945*, Westport, Connecticut/London, Greenwood Press/International Research Society for Children's Literature, 1997, 203 p.

BRAUNER, Alfred. *Nos livres d'enfant ont menti. Une base de discussion*, Paris, S.A.B.R.I., 1951.

CARADEC, François. *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977, 271p.

DEMERS, Dominique. *Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse*, thèse de doctorat (Ph. D.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, décembre 1993, 504 p.

DERARD, Marie-Françoise. *Pour approcher la littérature de jeunesse. Guide bibliographique*, Bruxelles, Éditions CIACO, 1990, 227 p.

EPIN, Bernard. *Les Livres de vos enfants, parlons-en!*, Paris, Messidor/La Farandole, 1985, 187 p.

ESCARPIT, Denise. *Attention! un livre peut en cacher un autre... Traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse*, Pessac, 1986.

ESCARPIT, Denise. *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, "Que sais-je?", 128 p.

ESCARPIT, Denise et Mireille VAGNÉ-LEBAS. *La Littérature d'enfance et de jeunesse. État des lieux*, Paris, Hachette jeunesse, 1988, 271 p.

GAGNON, Louise. *L'Apparition des modes enfantines au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992.

- GAIGNEBET, Claude. *Le Folklore obscène des enfants*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1974, 355 p.
- GLENISSON, Jean. «Le livre pour la jeunesse», dans *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier, éd. Paris, Promodis, 1982, tome III, p. 461-492.
- GOURÉVITCH, Jean-Paul. *La Littérature de jeunesse dans tous ses écrits (1529-1970). Anthologie de textes de référence*, Créteil, CRDP de l'Académie de Créteil, 1998, 352 p.
- HELD, Jacqueline. *L'Enfant, le livre et l'écrivain*, Paris, Éditions du Scarabée, 1984, 207 p.
- JAN, Isabelle. *La Littérature enfantine*, Paris, Éditions Ouvrières, 1977, 191 p.
- JAN, Isabelle. *Les Livres pour la jeunesse. Un enjeu pour l'avenir*, Paris, Sorbier, 1988, 212 p.
- LE BRUN, Claire et Monique NOËL-GAUDREAU (dir.). «L'écriture pour la jeunesse : de la production à la réception», *Tangence*, n° 67, automne 2001, 153 p.
- MOYNIHAM, William T. et Mary E. SHANER (éd.). *Masterworks of Children's Literature*, vol. 8, New York, Stonehill, 1986, 333 p.
- Mythes, traduction et création. La littérature de jeunesse en Europe*, Actes du colloque organisé en hommage à Marc Soriano par la Bibliothèque publique d'information, avec le concours du ministère des Affaires étrangères, au Centre Georges Pompidou, le 25 mars 1996, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Georges Pompidou, coll. «BPI en Actes», 1996, 256 p.
- NIKOLAJEVA, Maria. *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, New-York/Londres, Garland Publishing, 1996, "Children's Literature and Culture", 239 p.
- NIKOLAJEVA, Maria et al. *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*, Westport, Connecticut/ London, Greenwood Press, 1995, 207 p.
- NOESSER, Laura. «Le livre pour enfants», dans *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier, éd., Paris, Promodis, 1982, tome IV, p. 457-467.
- OTTEN, C.F. et G. D. SCHMIDT (éd.). *The Voice of Narrator in Children's Literature : Insights from Writers & Critics*, New York, Greenwood Press, 1989, 432 p.

- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna. *La Littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925)*, Berne, Peter Lang, 1987, 493 p.
- OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna. *Le Roman pour la jeunesse. Approches, définitions, techniques narratives*, Berne/Berlin/Francfort/New York/Paris/Vienne, Peter Lang, 1997, 296 p.
- PERROT, Jean. *Du jeu, des enfants et des livres*, Paris, Cercle de la Librairie, 1987, 348 p.
- SHAVIT, Zohar. «Ambivalent Texts : The Case of Children's Literature», *Poetics Today*, vol. I, no 3, spring 1980, p. 75-86.
- SHAVIT, Zohar. «The Notion of Childhood and the Child as Implied Reader (Test Case: «Little Red Riding Hood»)», *Journal of Research and Development in Education*, vol. XIII, no 3, 1983, p. 60-67.
- SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, 527 p.
- SORIANO, Marc. *Le Dossier Perrault*, Paris, Hachette, 1972, 438 p.
- SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, 568 p.
- THALER, Danielle. *Était-il une fois? Littérature de jeunesse. Panorama de la critique (France-Canada)*, Toronto, Éditions Paratexte, 1989, 1100 p.
- WINN, Marie. *Enfants sans enfance*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 1985, 234 p.

Études rabelaisiennes

- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, «Bibliothèque des Idées», 471 p.
- BELLEAU, André. *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, 178 p.
- BUJANDA, Jesus Martinez de. *Thésaurus de la littérature interdite au XVI^e siècle : auteurs, ouvrages, éditions avec addenda et corrigenda*, Sherbrooke, Québec, Centre d'études de la Renaissance, 1996, 839 p.
- Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, Paul J. Smith (dir.), Amsterdam/Atlanta, Éditions Rodopi, 1997, 250 p.
- DEMERSON, Guy. *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1996, «Esthétique», 322 p.

- DEMERSON, Guy. *François Rabelais*, Paris, A. Fayard, 1991, 350 p.
- DESROSIERS-BONIN, Diane, *La Dissimulation et ses manifestations stratégiques dans l'œuvre de François Rabelais*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1983, 164 p.
- DESROSIERS-BONIN, Diane, *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, *Études rabelaisiennes*.
- GRAY, Floyd. «Préface» et «Introduction», dans *Pantagruel. Édition critique sur le texte de l'édition publiée à Lyon en 1542 par François Juste*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1997, pp. 5-44.
- JEANNERET, Michel. *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, 216 p.
- MOREAU, François. *Un aspect de l'imagination créatrice chez Rabelais. L'emploi des images*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, 189 p.
- MAILLET, Antonine. *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971 (No AMICUS: 6006888) (référé par Daniel St-Hilaire, adjoint à la référence de la Bibliothèque nationale du Canada).
- Rabelais, humaniste sérieux et divertissant*, dossier édité par Jacques Lemaire, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1995, 112 p.
- SAINÉAN, Lazare. *La Langue de Rabelais*, Paris, E. de Boccard, 1922-1923, 2 vol.
- SCREECH, Michael A., *Rabelais*, trad. de l'anglais par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 1992, «Bibliothèque des idées», 640 p.

Littérature générale

- «L'analyse structurale du récit», *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1981, (1966 pour *Communications*), coll. «Points», 181 p.
- BAL, Mieke. «L'analyse structurale du récit : ordre dans le désordre», *Le Français dans le monde*, no 130, juillet 1974, p. 6-14.
- BAL, Mieke. «Narratologie et focalisation. Pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, 29, février 1977, p. 120.
- BARTHES, Roland. «Plaisir aux classiques», dans *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1993, tome 1, p. 45-53.

- BERMAN, Antoine. «Critique, commentaire et traduction (Quelques commentaires à partir de Benjamin et Blanchot)», *Poésie*, 37, 1986, pp. 88-106.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BERMAN, Antoine. *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, 347 p.
- BERMAN, Antoine. *La Traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, 141 p.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, coll. «Poétique», 350 p.
- CALVINO, Italo. «Pourquoi lire les classiques?», dans *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 103-110.
- CHARTIER, Daniel. *L'Émergence des classiques*, Montréal, Fides, 2000, 307 p.
- CHARTIER, Roger et al., *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, 241 p.
- CHARTIER, Roger. *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987, 369 p.
- DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor, 1978, 189 p.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Sémiotique du récit*, Belgique, Cabay, 1981, 243 p.
- FORGES, Germaine et Alain Braun (éds). *Didactique des langues, traductologie et communication*, Université de Boeck, Paris/Bruxelles, 1998, 247 p.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, «Tel», 688 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- HAMON, Philippe. «Pour un statut sémiologique du personnage», dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180 p., p. 115-180.
- ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Brussels, P. Mardaga, 1985, 405 p.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, 305 p.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de minuit, Paris, 1963, 257 p.

MESCHONNIC, Henri. «Poétique de la traduction», *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 303-454.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

PRINCE, Gérald. *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987, 118 p.

PRINCE, Gérald. *Narratology: the Form and Functioning of narrative*, Berlin, Mouton, 1982, 184 p.

TOURNIER, Michel. *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, «Folio», 312 p.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995.

ANNEXES

A) Tableau des chapitresp. 103 - 114

B) Premières de couverture (Photocopies en couleur)

Première de couverture 1 p. 115
RABELAIS, François. *Gargantua*, Mad H. Giraud (adapt.), illustrations de Samivel, Paris, Delagrave, 1972, "Contes gais de tous les temps", 63 p.

Première de couverture 2 p. 116
RABELAIS, François. *Gargantua*, Jacques Miribel (adapt.), illustrations de Jean-François Dray, Paris, Larousse, 1988, "Classiques junior", 128 p.

Première de couverture 3 p. 117
RABELAIS, François. *Gargantua*, André Massepain (adapt.), illustrations d'Isabel Gautray, Paris, Bordas, 1981, "Contes gais de tous les temps", 126 p.

Première de couverture 4 p. 118
RABELAIS, François. *Gargantua*, Giorda (adapt.), Paris, Hatier, 2001, 48 p.

Tableau des chapitres

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
Aux lecteurs				
Prologue de l'Auteur				
Chapitre I De la genealogie et antiquité de Gargantua			[1] Les origines de Gargantua, sa naissance et son enfance. Comment Grandgousier reconnut, à l'invention d'un torche cul, la merveilleuse intelligence de son fils	
II «Les Fanfreluches antidotées» trouvées en un monument antique				
III Comment Gargantua fut unze moys porté ou ventre de sa mere	<u>Chapitre I</u> L'enfance de Gargantua	<u>I</u> Comment Gargantua fut porté onze mois par sa mère	[1]	
III Comment Gargamelle estant grosse de Gargantua mengea grand planté de tripes	<u>Chapitre I</u>	<u>I</u>	[1]	
V Les propos des bienyvres				
VI Comment Gargantua nasquit en façon bien estrange		<u>II</u> Comment Gargantua naquit de façon bien étrange	[1]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
VII Comment le nom fut imposé à Gargantua et comment il humoit le piot	<u>Chapitre I</u>	<u>III</u> Comment Gargantua reçut son nom et comment il humait le vin	[1]	
VIII Comment on vestit Gargantua	<u>Chapitre I</u>	<u>IV</u> Comment on vêtit Gargantua	[1]	
IX Les couleurs et livrée de Gargantua				
X De ce qu'est signifié par les couleurs blanc et bleu				
XI De l'adolescence de Gargantua	<u>Chapitre II</u> Gargantua adolescent	<u>V</u> De l'enfance de Gargantua	[1]	
XII Des chevaux factices de Gargantua	<u>Chapitre II</u>			
XIII Comment Grandgousier cogneut l'esperit merueilleux de Gargantua à l'invention d'un torchecul			[1]	
XIII Comment Gargantua feut institué par un Sophiste en lettres latines	<u>Chapitre III</u> Gargantua est instruit par un Théologien	<u>VI</u> Comment Gargantua fut instruit par un sophiste	[1]	
XV Comment Gargantua fut mis soubz aultres pedagogues	<u>Chapitre IV</u> Gargantua change de professeur	<u>VII</u> Comment Gargantua fut confié à d'autres professeurs	[1]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XVI Comment Gargantua fut envoyé à Paris, et l'énorme jument que le porta, et comment elle deffit les mouches bovines de la Beauce	<u>Chapitre V</u> Comment Gargantua partit pour Paris et quelle monture il trouva	<u>VIII</u> Comment Gargantua fut envoyé à Paris ; de l'énorme jument et comment elle supprima les mouches bovines de la Beauce	[2] Comment Gargantua fut envoyé à Paris sur une énorme jument, comment il paya à boire aux Parisiens et comment maître Janotus de Bragmardo fut envoyé réclamer à Gargantua les cloches de Notre-Dame que celui-ci avait emportées	1 et 2
XVII Comment Gargantua paya sa bien venue es Parisiens, et comment il print les grosses cloches de l'église nostre Dame	<u>Chapitre VI</u> Comment Gargantua prit les cloches de Notre-Dame pour mettre au cou de sa jument	<u>IX</u> Comment Gargantua prit les grosses cloches de l'église Notre-Dame	[2]	3
XVIII Comment Janotus de Bragmardo feut envoyé pour recouvrer de Gargantua les grosses cloches	<u>Chapitre VII</u> Comment Maître Janotus de Bragmardo plaida pour reprendre les cloches	<u>X</u> Comment Janotus de Bragmardo fut envoyé pour récupérer les grosses cloches auprès de Gargantua	[2]	4
XIX La harangue de maistre Janotus de Bragmardo faicte à Gargantua pour recouvrer les cloches	<u>Chapitre VII</u>	<u>XI</u> Le discours de Maître Janotus à Gargantua pour obtenir la restitution des cloches	[2]	4

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XX Comment le Sophiste emporta son drap, et comment il eut procès contre les autres maîtres	<u>Chapitre VII</u>	<u>XII</u> Comment Janotus emporta son drap	[2]	4 et 5
XXI L'étude de Gargantua, selon la discipline de ses précepteurs Sophistes	<u>Chapitre VIII</u> Vie et régime de Gargantua	<u>XIII</u> L'étude de Gargantua, selon la discipline de ses précepteurs sophistes	[3] L'éducation de Gargantua selon ses anciens précepteurs et selon la méthode de Ponocrates	
XXII Les jeux de Gargantua	<u>Chapitre IX</u> Les jeux de Gargantua	<u>XIV</u> Les jeux de Gargantua		
XXIII Comment Gargantua feut institué par Ponocrates en telle discipline, qu'il ne perdoit heure du jour	<u>Chapitre X</u> La discipline de Ponocrates <u>Chapitre XI</u> Toujours la discipline de Ponocrates	<u>XV</u> Comment Ponocrates organisa la formation de Gargantua de telle manière qu'aucune heure n'était perdue	[3]	
XXIII Comment Gargantua employoit le temps quand l'air estoit pluvieux	<u>Chapitre XII</u> Jours de pluie		[3]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XXV Comment feut meü entre les fouaciers de Lerné, et ceux du pays de Gargantua le grand debat, dont furent faictes grosses guerres	<u>Chapitre XIII</u> Comment débuta la guerre entre fouaciers de Lerné et les bergers de Gargantua, et comment un moine sauva le clos de l'Abbaye	<u>XVI</u> Comment éclata, entre les fouaciers de Lerné et ceux du pays de Gargantua, la grande dispute d'oü sortirent de grosses guerres	[4] La grave querelle qui opposa les boulangers de Picrochole aux bergers de Gargantua, comment Picrochole attaqua ces derniers par surprise et comment le moine de Seuilly sauva l'abbaye du sac des ennemis	
XXVI Comment les habitants de Lerné par le commandement de Picrochole leur roy assaillirent au despourveu les bergiers de Gargantua	<u>Chapitre XIII</u>	<u>XVII</u> Comment les habitants de Lerné, sur l'ordre de Picrochole, leur roi, assaillirent au dépourvu les bergers de Gargantua	[4]	
XXVII Comment un moine de Seuilly sauva le clos de l'abbaye du sac des ennemys	<u>Chapitre XIII</u>	<u>XVIII</u> Comment un moine de Seuilly sauva le clos de l'abbaye du sac des ennemis	[4]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XXVIII Comment Picrochole prit d'assaut la roche Clermauld et le regret et difficulté que feist Grandgousier de entreprendre guerre	<u>Chapitre XIV</u> Comment Picrochole prit d'assaut la Roche Clermauld, et quels furent le regret et la difficulté de Grandgousier d'entrer en guerre	<u>XIX</u> Comment Picrochole prit d'assaut La Roche- Clermauld et le regret et la difficulté qu'éprouvait Grandgousier à l'idée d'entreprendre la guerre	[5] Comment Picrochole prit d'assaut La Roche- Clermauld et ce que Grandgousier entreprit pour éviter la guerre	
XXIX La teneur des lettres que Grandgousier escripvoit à Gargantua	<u>Chapitre XV</u> La lettre de Grandgousier à Gargantua et les résultats de l'ambassade auprès de Picrochole	<u>XX</u> Ce que disait la lettre que Grandgousier écrivit à Gargantua	[5]	
XXX Comment Ulrich Gallet fut envoyé par devers Picrochole	<u>Chapitre XV</u>	<u>XXI</u> Comment Ulrich Gallet fut envoyé auprès de Picrochole	[5]	
XXXI La harangue faicte par Gallet à Picrochole	<u>Chapitre XV</u>	<u>XXII</u> Le discours fait par Gallet à Picrochole	[5]	
XXXII Comment Grandgousier pour achapter paix feist rendre les fouaces	<u>Chapitre XV</u>	<u>XIII</u> Comment Grandgousier, pour acheter la paix, fit rendre les fouaces	[5]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XXXIII Comment certains gouverneurs de Picrochole par conseil précipité le mirent au dernier péril		XXIV Comment certains gouverneurs de Picrochole, en lui donnant de mauvais conseils, le mirent au dernier péril	[6] Comment les conseillers de Picrochole lancèrent leur roi dans une grande aventure	
XXXIV Comment Gargantua laissa la ville de Paris pour secourir son pays et comment Gymnaste rencontra les ennemis	<u>Chapitre XV</u>	XXV Comment Gargantua quitta la ville de Paris pour secourir son pays et démolit le château du gué de Vède	[7] Gargantua quitte Paris et vient secourir son pays. La ruse de Gymnaste et comment Gargantua démolit le château du gué de Vède. Le bon accueil de Grandgousier et comment Gargantua mangea en salade six pèlerins	
XXXV Comment Gymnaste souplement tua le capitaine Tripet, et aultres gens de Picrochole	<u>Chapitre XV</u>		[7]	

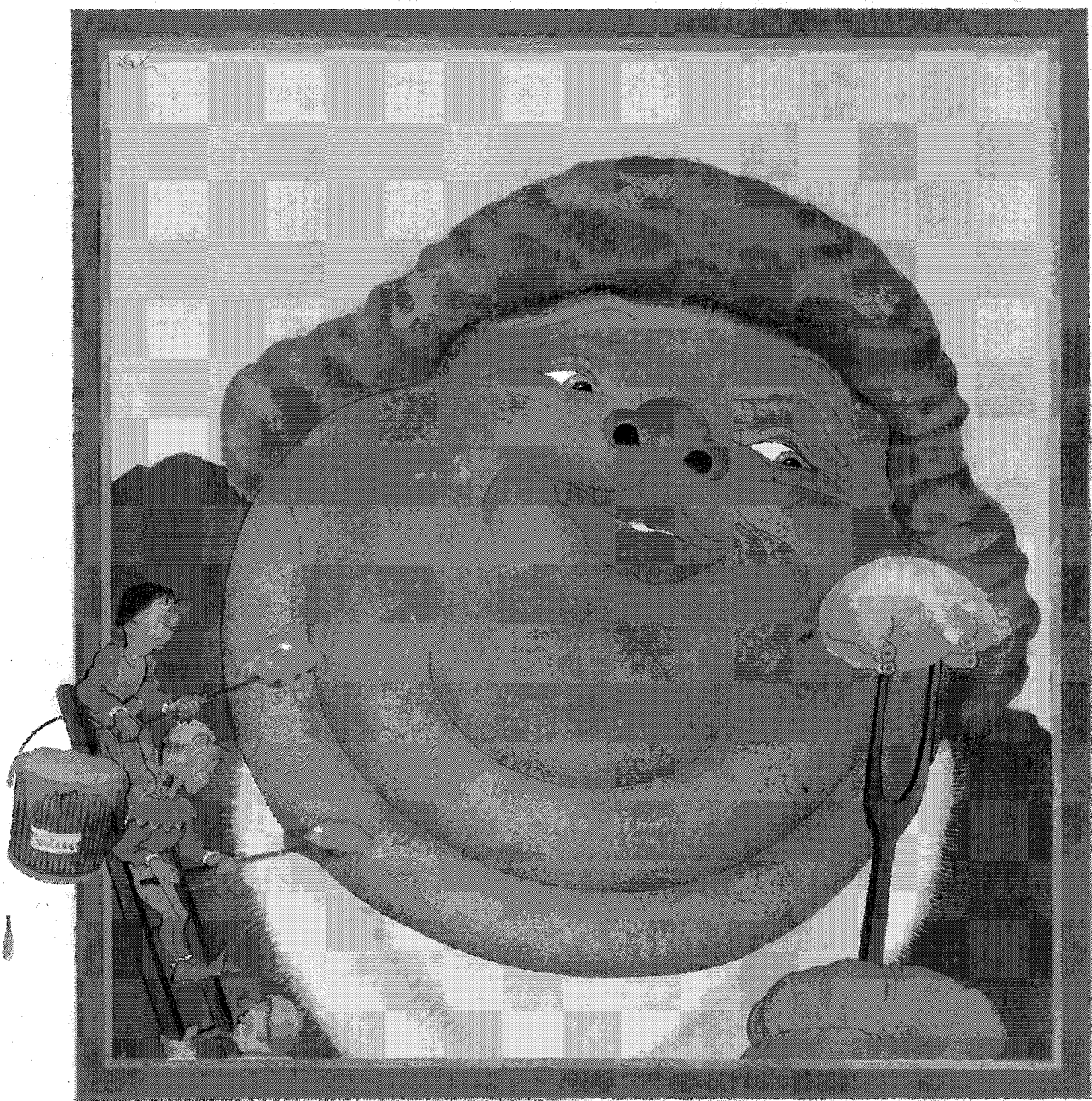
ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XXXVI Comment Gargantua demollit le chasteau du Gué de Vede, et comment ilz passerent le Gué	<u>Chapitre XVI</u> Comment Gargantua démolit le château du Gué de Vede et passa le Gué	<u>XXV</u>	[7]	
XXXVII Comment Gargantua soy peignant faisoit tomber de ses cheveux les bouletz d'artillerye	<u>Chapitre XVII</u> Ce que Gargantua, en se peignant, retirait de ses cheveux	<u>XXVI</u> Comment Gargantua, en se peignant, faisait tomber de ses cheveux les boulets d'artillerie	[7]	
XXXVIII Comment Gargantua mangea en sallade six pelerins	<u>Chapitre XVIII</u> Comment Gargantua mit en salade six pèlerins et les mangea	<u>XXVII</u> Comment Gargantua mangea en salade six pèlerins	[7]	
XXXIX Comment le Moyne fut festoyé par Gargantua, et des beaulx propos qu'il tient en souppant	<u>Chapitre XIX</u> Comment Gargantua assaillit Picrochole dans la Roche Clermaud et défit son armée		[8] Comment Gargantua fit la fête à Frère Jean, et pourquoi les moines sont retirés du monde et comment Frère Jean se suspendit à un arbre	
XXXX Pourquoi les Moynes sont refuyz du monde, et pourquoi les ungs ont le nez plus grand que les aultres			[8]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XXXXI Comment le Moine feist dormir Gargantua, et de ses heures et breviaire			[8]	
XLII Comment le Moine donne courage à ses compaignons, et comment il pendit à un arbre			[8]	
XLIII Comment l'escharmouche de Picrochole feut rencontré par Gargantua. Et comment le Moine tua le capitaine Tyrvant, et puis fut prisonnier entre les ennemys			[9] La patrouille de Gargantua rencontre celle de Picrochole et Frère Jean est fait prisonnier. Comment le moine se débarrassa de ses gardes, comment la patrouille de Picrochole fut défaite et les bonnes paroles que Grandgousier adressa aux pèlerins délivrés	
XLIII Comment le Moine se deffist de ses gardes, et comment l'escharmouche de Picrochole feut deffaicte			[9]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XLV Comment le moyne amena les pelerins et les bonnes parolles que leur dist Grandgousier			[9]	
XLVI Comment Grandgousier traicta humainement Toucquedillon prisonnier			[10] Comment Toucquedillon fut traité humainement par Grandgousier, mais tué sur ordre de Picrochole. Comment Gargantua donna l'assaut à La Roche-Clermault. La défaite de Picrochole.	
XLVII Comment Grandgousier manda querir ses legions, et comment Toucquedillon tua Hastiveau, puis fut tué par le commandement de Picrochole			[10]	
XLVIII Comment Gargantua assaillit Picrochole dedans la Roche clermault et defist l'armée dudict Picrochole	<u>Chapitre XIX</u>	<u>XXVIII</u> Comment Gargantua assiégea Picrochole dans La Roche-Clermaud et défit l'armée du dit Picrochole	[10]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
XLIX Comment Picrochole fuiant feut surprins de males fortunes et ce que feist Gargantua après la bataille	<u>Chapitre XX</u> La fin de Picrochole en tant que roi et ce que feist Gargantua après la bataille	<u>XXIX</u> Comment Picrochole prit la fuite et ce que feist Gargantua après la bataille	[10]	
L La contion que feist Gargantua es vaincus	<u>Chapitre XX</u>		[11] Le discours généreux que Gargantua tint aux vaincus. Comment furent récompensés les vainqueurs. Comment, à l'intention du moine, l'on décida de bâtir et de doter l'abbaye de Thélème.	
LI Comment les victeurs Gargantuistes feurent recompensez après la bataille		<u>XXX</u> Comment les Gargantuistes feurent récompensés après la bataille	[11]	
LII Comment Gargantua feist bastir pour le moyne l'abbaye de Theleme			[11]	
LIII Comment feust bastie et dotée l'abbaye des Thelemites			[11] et [12] L'aménagement de la nouvelle abbaye et comment y vivaient les Thélémites	
LIIII Inscription mise sus la grande porte de Theleme			[12]	

ORIGINAL (Huchon)	GIRAUD	MIRIBEL	MASSEPAIN	GIORDA
LV Comment estoit le manoir des Thelemites			[12]	
LVI Comment estoiient vestuz les religieux et religieuses de Theleme			[12]	
LVII Comment estoiient reiglez les Thelemites à leur maniere de vivre			[12]	
LVIII Enigme en prophetie				



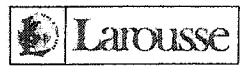
ZARCANTUA

Gargantua

FRANÇOIS RABELAIS



CLASSIQUES JUNIORS

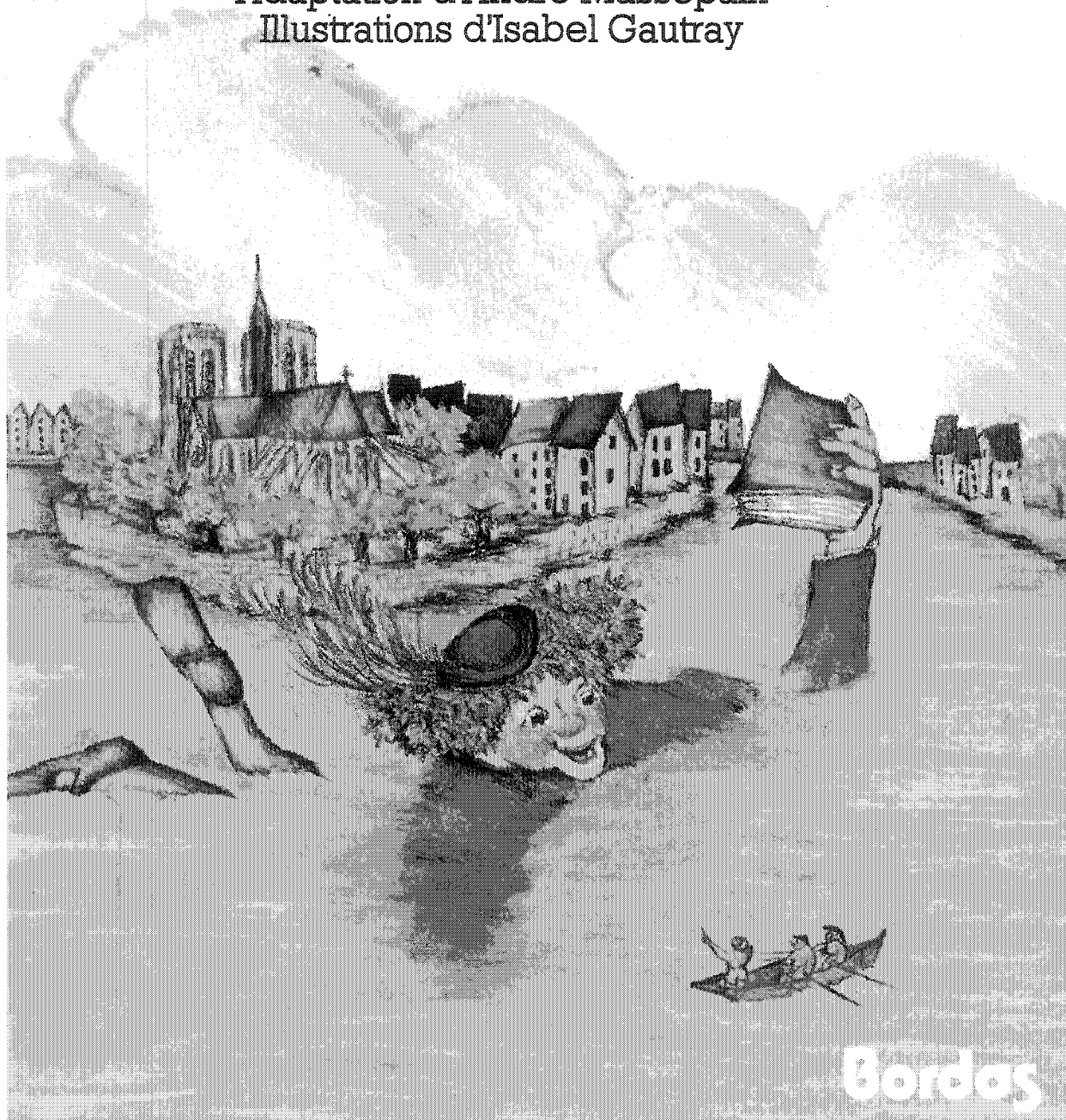


21

CONTES GAIS DE TOUS LES TEMPS

Rabelais Gargantua

Adaptation d'André Massepain
Illustrations d'Isabel Gautray

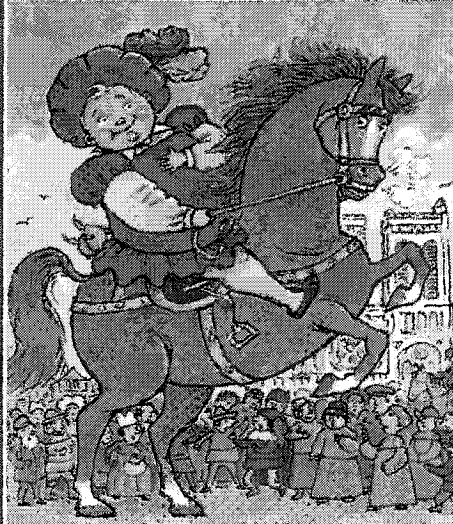


Bordas



Gargantua et les cloches de Notre-Dame

D'après Rabelais
Un récit de Giorda
illustré par Volker Theinhardt



Le géant Gargantua se rend
à Paris sur son énorme jument.
Quel voyage ! Et que de soucis
pour les Parisiens !

HATIER