

<b>Zeitschrift:</b>	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse de littérature générale et comparée
<b>Band:</b>	- (1999)
<b>Heft:</b>	29: Ordo inversus
<b>Artikel:</b>	"Les Corbeaux noirs aussi blancs que signes" : topiques du renversement des Navigations de Panurge aux romans rabelaisiens
<b>Autor:</b>	Polizzi, Gilles
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1006548">https://doi.org/10.5169/seals-1006548</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Gilles Polizzi

## "Les Corbeaux noirs aussi blancs que signes": topiques du renversement des *Navigations de Panurge* aux romans rabelaisiens

[...] créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage [...] l'écriture au degré zéro est [...] indicative ou si l'on veut amodale [...] on ne peut dire que c'est une écriture impassible, c'est plutôt une écriture innocente<sup>1</sup>.

On se propose d'examiner la notion de renversement structurellement associée au thème de l'abondance et du "pays de Cocagne" dans le livret anonyme intitulé *Le disciple de Pantagruel ou Les Navigations de Panurge* (on usera du second titre qui marque mieux la relation au thème), replacé dans le cadre d'une mise en regard avec les romans rabelaisiens<sup>2</sup>. Au delà du motif "du monde à l'envers", on considérera le renversement sous un angle formel, comme le moteur de la dynamique de l'écriture, facteur de la cohésion du texte et clé de son interprétation. Le sujet ayant été largement exploré<sup>3</sup>, il nous faut au

- 1 R. Barthes *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, réed. 1972, coll. "point", "l'écriture et le silence", p. 55-56.
- 2 *Les Navigations* sont attribuées à "Jean d'Abondance" (pseudonyme d'un auteur ou d'un groupe d'auteurs actif(s) dans les années 1530 à 1546). La première édition conservée (sans doute précédée d'autres tirages) remonte à 1538. On cite le texte d'après son édition par G. Demerson et Ch. Lauvergnat-Gagnère, Paris, Nizet, 1982, en renvoyant, pour les perspectives critiques, à sa riche introduction (p. I à LXIX) (cf. aussi G. Demerson, "L'utopie populaire de Cocagne et *Le disciple de Pantagruel*", dans *R.H.R.*, n° 11, 1980. On cite Rabelais d'après ses *Oeuvres complètes*, éd. par M. Huchon, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1997. C'est toujours nous qui soulignons.
- 3 Outre les actes du colloque de Tours (nov. 1977, *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires*, J. Lafond, A. Redondo, Paris, Vrin, 1979) et l'album de F. Tristan (*Le Monde à l'envers*, Paris, Hachette, 1980) qui donnent un aperçu de la richesse et de la complexité du thème, mentionnons, parmi les nombreux travaux sur l'utopie et le monde renversé, les actes du

préalable en redéfinir brièvement la problématique au regard des principales orientations de la critique.

Le caractère “populaire” de la topique du “monde à l’envers” est indéniable. L’anonymat et surtout l’écriture du livret des *Navigations* en témoignent. Ils répondent assez bien, quoique ce critique n’y ait pas songé, à la définition barthésienne d’un “degré zéro de l’écriture”, c’est-à-dire d’une écriture impersonnelle, indicative ou amodale, qui se contente de dresser l’inventaire du sujet (l’abondance du “monde renversé”) sans en particulariser ni en individualiser la représentation. Elle échappe ainsi à l’histoire. D’abord, parce qu’elle perd (ou se refuse à acquérir) “tout recours à l’élégance ou à l’ornementation car ces deux dimensions introduiraient [...] dans l’écriture le Temps c'est-à-dire une puissance dérivante porteuse d’histoire”<sup>4</sup>. Ensuite, selon la définition bakthinienne du grotesque, que les *Navigations* illustrent parfaitement, parce qu’elle figure “un corps en mouvement, toujours en état de construction et de création /et/ qui ‘absorbe le monde et est absorbé par lui’”<sup>5</sup>. Toutefois, il est délicat et sans doute arbitraire de décider du caractère “populaire” ou “savant” du thème, sauf à distinguer (on s’y emploiera) le traitement du thème dans les *Navigations* et dans l’oeuvre rabelaisienne, qui (contre l’avis de Bakthine) procède d’une toute autre démarche.

Par ailleurs, la multiplicité et la complexité des motifs rattachés au thème du “monde à l’envers” fait problème. Conçu exclusivement sous l’angle d’une approche thématique, le motif se diffracte à travers ses figures: d’une part les variantes hyperboliques de l’abondance figurées par la fécondité de la nature, de l’autre, l’exceptionnel (prodiges et bouleversement de l’ordre du monde) et l’utopique: les dialectiques

colloque de Mallorca *Discours et figures de l’utopie au Moyen Age*, D. Buschinger et W. Spiewok, Greifswald, Reinecke Verlag, 1994.

4 R. Barthes, *op. cit.*, p. 56-57 (on détourne bien évidemment un propos appliqué initialement à Camus).

5 M. Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. A Robel, Paris, Gallimard, 1970, réed. coll. Tel, 1982, p. 315. Quoique la critique ait, à juste titre, fortement remis en cause le postulat du caractère “populaire” de la fiction rabelaisienne, on renvoie aux perspectives développées dans cet ouvrage, particulièrement à propos de l’image “grotesque” et des motifs carnavalesques.

de l'*impossibilia* et de l'idéal. De manière générale, le motif s'inscrit profondément dans l'expérience littéraire. Premièrement parce qu'il se rapporte au propos de l'écriture (la transgression) et à son expérience (la mise en question de l'encodage et de la véridicité de la fiction). Deuxièmement parce que son traitement affecte la nature de la représentation dans sa mise en scène “inversée” de la relation au monde (les rapports de l'espace et du temps, du corps et de l'esprit, de la naissance et de la mort etc.)<sup>6</sup>. Cette pluralité menace de submerger et de dissoudre le thème d'où, nous semble-t-il, la nécessité d'une approche formelle.

Dans le cadre d'une réflexion générale sur l'incongru et les “fractures de la représentation”<sup>7</sup>, on s'intéressera plus particulièrement aux phénomènes syntaxiques qu'induit la fiction du monde renversé. Après avoir considéré la relation entre le thème (Cocagne) et son traitement (le renversement scriptural), on en examinera les principales occurrences rapportées au caractère auto-référentiel du discours (l'exhibition de la “matière” de la fiction) et à son herméneutique (l'*impossibilia* et la dénégation).

### Le motif de Cocagne et le renversement scriptural

Dans les premiers chapitres des *Navigations* la topique du renversement procède de l'imaginaire de la fiction plutôt que de son écriture. Ce qui la rend difficilement isolable car, de manière générale, elle

6 Pour une approche formelle du motif, voir entre autres les travaux d'André Tournon (*En sens agile: les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995) qui a développé autour de la notion de “marque textuelle” une analyse des ruptures de la représentation.

7 On se permet de renvoyer à nos propres travaux, sur les “désordres structurels” de la représentation (entre autres, “Du bal en forme de jeu d'échecs au Palais des secrets, aspects de l'espace conceptuel dans la fiction de la Renaissance”, *Logique et littérature à la Renaissance*, M-L. Demonet et A. Tournon, Paris, Champion, 1994). Voir aussi l'ouvrage de P. Jourde sur *L'Incongru* (à paraître chez Corti) ainsi que celui de C. Galderisi, *Fonctions de l'incongru dans la littérature médiévale: une poétique des “enfances”*, (également à paraître, Orléans, éd. Paradigme, 1999).

semble n'avoir d'autre fonction que de signaler la nature du discours, en renvoyant au modèle générique de l'*Histoire véritable*, et d'en exhiber les principes: celui d'un "fantastique", ou pour mieux dire, d'un "irréalisme" gigantal (ch. VI, VII, VIII, rencontre de Bringuenailles, avaleur de moulins à vent), d'une parodie d'épopée appliquée au monde de la nourriture (ch. X à XIII, le combat contre les Farouches et les Andouilles), ou, sur le mode lucianique, d'une personnification des objets familiers (ch. XIV à XVI, le banquet et le bal des lanternes)<sup>8</sup>. En revanche, dans le long développement (des ch. XVIII à XXIX) du thème de Cocagne, désigné sous le terme aux connotations "classiques" ou antiquisantes "d'îles fortunées",

[...] par cas fortuit nous arrivasmes comme dieu le voulut es isles fortunées desquelles Ptolémée, Strabo & plusieurs aultres cosmographes parlent & font mention en leurs livres [...] (ch. XVIII, p. 47).

l'écriture se définit par la pratique méthodique du renversement. Au point que l'on peut se demander à quoi tient l'unité de l'ensemble: à la peinture d'un thème (celui que l'on pourrait appeler le "monde de l'abondance", pour le dissocier du motif du renversement) ou à une pratique scripturale qui procède de l'inversion non plus par rapport à la norme de la réalité "commune", mais à celle du discours?

Du "monde à l'envers" à l'inversion scripturale, le déplacement semble transformer le propos de la fiction en y inscrivant une interrogation sur ses limites et ses propres enjeux. L'hypothèse se formule à l'examen des chapitres qui encadrent la description de Cocagne, et qui évoquent des *impossibilita* relatives non à l'objet mais à la nature du discours. D'une part, l'anecdote des "pets volans" (ch. XVII) que l'encodage d'une heraldique fantaisiste ne permet pas d'inscrire dans le champ du blason; de l'autre, la parodie de la prophétie adaptée par détournement, des "quinze signes" de l'Apocalypse (ch. XXX)<sup>9</sup>. D'une

- 8 Ces épisodes, empruntés aux *Navigations* ou à leurs sources écrites (Lucien) ou orales (le mythe de Cocagne, les chroniques gigantales etc.) seront repris par Rabelais, soit dans les brouillons du pseudo-*Cinquième livre*, soit dans la navigation du *Quart Livre* rédigée postérieurement.
- 9 Paradigme fondamental, puisqu'il met en scène le renversement général qui est censé marquer la fin de l'histoire, le motif des "quinze signes" de l'Apocalypse, emprunté à la *Cité de Dieu* de Saint Augustin, connaît une longue fortune du

écriture impossible, à l'esquisse burlesque des fins dernières, la trajectoire renvoie en effet, bien moins à la jouissance de Cocagne, qu'au néant qu'exhibe une écriture, faussement simple et faussement euphorique. Ce qui nous rapproche des utopies ambigües de Michaux (des paradoxes du *Pays de la magie*, aux inconcevables Meidosems) plutôt que du domaine rabelaisien de l'euphorie gigantale et de l'éloge de la fécondité.

Pour revenir à la définition du thème, le catalogue des îles, succinctement dépeintes par le narrateur, car le principe de leur "fonctionnement" se déduit d'un simple inventaire et importe seul, au dépend de tout réalisme descriptif, fait ressortir la cohérence de l'ensemble. Il est hors de doute que l'écriture y use (jusqu'à la corde) les variantes d'une abondance qui tient au fonctionnement hyperbolique de la nature. Sous la désignation d'"îles fortunées", celles qu'atteignent les voyageurs au chapitre XVIII, Cocagne s'impose comme motif rassembleur. Ces îles sont caractérisées par une plénitude matérielle et symbolique dont l'évident emblème est

une grande et excessive montagne toute de beurre frais [de laquelle] sourd un grand fleuve tout de lait [...] le plus doux et le plus gras que jamais bouche d'homme scauroit manger ny gouster (p. 48).

Dès l'abord, intensifs et hyperboles reformulent en changeant d'échelle, la relation de l'homme à la nature. Par un raccourci qui "réalise" ou littéralise la métaphore lexicalisée de la "terre grasse", la nature se fait nourricière sans la médiation d'aucun travail et prodigue ses dons avec une générosité maternelle et infantilisante qui renvoie l'homme au stade d'une subsistance-jouissance passive, buccale et immédiate. Du coup la thématique se déploie par la simple multiplication des signes qui renvoient à cette fécondité première: les intitulés des chapitres mettent l'accent – notons la répétition du verbe *croître* – sur la production spontanée et naturelle des diverses nourritures (beurre, lait, pâtés chauds, vin blanc, clairet, vermeil, fromages):

Moyen Age (cf. ms. du *Mystère d'Adam* au XXII<sup>e</sup> s.) à la Renaissance. Voir, sur sa parodie, l'introduction et les notes de l'édition des *Navigations*.

- 
- ch. XVIII: "Comme Panurge navigua tant qu'il trouva une montaigne de beurre frayz & auprès d'icelle un fleuve de laict"
- ch. XIX: "Comme Panurge arriva en ung pays [...] fertile: là où *croissent* les pasteze chaulx [...]"
- ch. XX: "D'une isle où *croissent* les corbeaux & les chèvres verdes"
- ch. XXI: "de l'isle des papillons & la manière dont les habitants du pays font les maisons [...]"
- ch. XXII: "[...] des troys fleuves singuliers [...]"
- ch. XXIII: "De l'isle où *croissent* les fromages [...]"
- ch. XXIV: "De l'isle où *croissent* les épées [...]"
- ch. XXV: "De troys isles où *croissent* les mytaines, les moufles & les bottynes"
- ch. XXVI: "Des isles fortunées [...] des arbres où *croissent* les doubles ducatz"
- ch. XXVII: "Des isles où il n'y a point de femmes"
- ch. XXVIII: "D'une petite isle ronde toute close & environnée de fours chaulx [...] plains de pasteze"
- ch. XXIX: "D'une isle où les habitans tant hommes comme les femmes sont fort blancz [...] & ont le cul plus net que les gens du monde [...]"

Toutefois, entendue du seul point de vue de l'abondance matérielle, la liste présente quelques anomalies. Si, dans l'île des papillons (ch. XXI), les courges géantes offrent aux habitants des demeures et des églises toutes prêtées à l'usage, et si, au chapitre XXIX, la blancheur des habitants signifie (en apparence) qu'ils ne s'exposent pas au soleil, donc qu'ils ne travaillent pas, que viennent faire dans l'inventaire les "corbeaux" et les "chèvres" du chapitre XX? Par ailleurs, dans ce paysage euphorique, quel est l'usage des épées (ch. XXIV), des mitaines (ch. XXV) et, si tout est donné, à quoi bon des ducats (ch. XXVIII) même s'ils poussent sur les arbres?

C'est que l'arbre (Cocagne) cache la forêt, c'est-à-dire, la topique du renversement dont la pratique systématique fait évoluer la représentation à ses propres dépendances dans un mouvement d'auto-négation qui priviliege le signifiant contre le signifié et fait ressortir la dynamique de l'écriture. D'où une évolution de la représentation, lisible dans l'écart entre les premières escales où l'abondance des productions naturelles rend l'industrie superflue:

---

sur lesdits fleuves n'y avoit aucuns moulins à vent ny à eau [...] car les habitants du pays n'en ont que faire à cause de ladicte montaigne de farine (ch. XVIII, p. 51)

et les dernières, où la nature reconstitue schématiquement une dynamique économique qui lui est par définition étrangère, de la production des biens manufacturés (épées, mitaines), à la codification des échanges (les arbres à ducats). D'où également la mise en œuvre d'antithèses qui opposent des motifs divergents (l'île des fours et l'île des "culs blancs", ch. XXVIII-XXIX), ou inversent le sens de la représentation en révélant, sous les signes apparents de la fécondité, les indices de la stérilité ("l'île où [...] les chèvres deviennent femmes", ch. XX, "les îles où il n'y a point de femmes", ch. XXVII).

Bref, l'unité du thème de Cocagne se morcelle dans son écriture, tandis que la pratique scripturale du renversement se révèle comme le facteur de cohésion du texte. On voudrait en tirer ici les conséquences du point de vue de l'interprétation et, pour ce faire, observer les mécanismes du renversement en les rapportant à la pratique et à l'enjeu de l'écriture.

### Loups-garous et "pets volans": l'écriture du motif

Le premier exemple d'une pratique du renversement systématique, annonciateur, on l'a dit, du thème de Cocagne, dans la mesure qu'il prélude à sa mise en scène, est l'épisode du combat contre les loups-garous, ou "warloupes", "qui sont bestes grandes & merveilleuses comme leons" (p. 45). Notons que l'hybridation linguistique du signifiant (dérivé pour moitié de l'allemand *Wehrwolf*) semble dire la "merveille" du signifié, mi-homme, mi-loup. Mais ce n'est pas au demeurant sur le caractère hybride ou terrifiant du monstre que s'attarde le narrateur, sinon pour en signaler l'invulnérabilité ("leur escaille estoit si dure & si espesse, que nos bouletz [...] n'eussent sceu prendre dessus", p. 46), mais sur la méthode employée pour le combattre:

[...] je dis à mes gens qu'ilz prissent couraige & qu'ilz missent les bras jusques aux espaules dedans les gueules desdisctz warloupes si avant qu'ilz les prissent

par la queue & qu'ilz les retournassent le dedans dehors comme l'on faict les brodequins ou comme faict une femme sa chausse quant elle chasse aux puces (*Ibidem*)<sup>10</sup>.

On y observe une pratique systématique du renversement qui avec une grande économie de moyens s'applique à "détruire" l'objet représenté. Après avoir hyperbolisé le monstre en le dotant d'un cuir impénétrable et d'une stature surhumaine, la fiction, dans un mouvement *inverse*, le réduit au statut d'objet par un phénomène de *réification*<sup>11</sup>. Retourné "le dedans dehors", l'animal n'est pas seulement (ou pas vraiment) mis à mort; il est changé en chose par l'inversion des qualités que lui a prêté le discours. Son cuir épais, une fois "retourné", ne le protège plus. Ce retournement s'explique par la comparaison réifiante avec les brodequins qui par analogie, appelle l'image de la chausse (le bas) d'une femme chassant les puces. A l'inversion s'ajoute ainsi la miniaturisation. Au fond c'est le *ridicule* qui tue le loup.

Et l'on ne peut s'empêcher de penser que ce ridicule repose sur le renversement des valeurs symboliques communément prêtées au monstre. Le loup-garou n'est-il pas en effet considéré (sous l'angle de la métamorphose qui en fait une créature inquiétante, car secrètement réversible), comme un homme dont la peau retournée cache une fourrure de loup? Et ne peut-on, par ailleurs, rapporter sa réification ridiculisante et miniaturisante, à un rejet ou à un déni de la sexualité, si l'on tient compte du symbolisme sexuel de l'animal, littéralement féminisé par la pénétration qui le retourne, ainsi que des équivoques

10 Pour fantaisiste ou utopique qu'elle soit, la méthode est, à peu de choses près, attestée dans les récits populaires. On en a pour notre part, rencontré l'exemple dans les récits sur *La Vie des lapons* recueillis au début de ce siècle par Johann Türi, ainsi que d'une pratique qui consiste à dépouiller les loups tout vivants de leur fourrure, et n'est pas sans rappeler le procédé "inventé" par le conteur. Bien entendu, on tient la coïncidence pour anecdotique au regard du phénomène littéraire que constitue le renversement.

11 Le terme provient de la rhétorique, qui y voit une forme spécifique de l'allégorie (le contraire de la personnification), soit de la terminologie marxiste (*die Verdinglichung*), qui y voit un moment de l'aliénation du travailleur. Entendu dans son sens restreint (transformation d'une créature vivante en objet) ou élargi (objectivation de la fiction se donnant à voir dans sa propre littéralisation), il nous paraît indispensable à l'analyse littéraire du renversement.

conventionnelles qui érotisent le motif familier de la chasse à la puce? Bref, la (naïve) complexité du traitement dépasse le cadre du "monde à l'envers". Elle nourrit une représentation qui, sur le mode ludique, apprivoise l'altérité du monstre par la figure de la réification dont la définition, s'élargissant au fil du texte, finira par englober l'ensemble du paysage et l'écriture elle-même.

Par ailleurs, l'épisode des loups-garous est l'occasion d'une digression sur l'*impossibilia* qui révèle, à notre sens, le sujet ou l'enjeu caché du texte. Il s'agit d'une prouesse attribuée au grand-père du narrateur:

[...] et ce qui m'en advisa fut pour ce que j'avoye aultresfoys ouy conter à mon père grand qu'il avoit faict le cas pareil à un loup [...] du temps des angloys. Il me conta aussi qu'il avoit faict une foys ung si gros ped qu'il en avoit faict enfouyr bien trente loups. (p. 46).

Replacée dans un cadre (pseudo-)historique, "le temps des Anglais" c'est-à-dire la fin de la guerre de Cent ans, un peu plus d'un siècle avant la parution des *Navigations*, l'anecdote sous-entend la transmission "généalogique" du problème de l'irreprésentable, auquel le narrateur confronte désormais ses lecteurs:

[...] et pour icelle vaillance il voulut faire peindre en ses armes troys pedz volantz. Il parla à plusieurs painctres pour faire lesdictes armes [...] c'est assavoir qu'il vouloit dedans ung escusson, le champ de gueules & au milieu troys pedz volans [...] mais la science leur faillit à tous au plus fort de la besongne [...] (p. 47).

Le problème est moins évident qu'il n'y paraît. C'est d'abord l'in-vraisemblance de l'anecdote (et donc la vantardise de son prétendu héros) qui est facétieusement dénoncée par l'impossibilité de son inscription dans un code figural (l'héraldique) impuissant à montrer l'objet du délit (les "pets volans"). Cette impuissance ne va pas de soi. La bienséance n'est pas en cause, ni l'immatérialité de l'objet. A ceux qui se demanderaient comment la peinture saurait le représenter, et dans quel cadre, on recommande l'examen attentif de la *Chute des mauvais anges* de Breughel l'ancien, conservée à Bruxelles. Ils y découvriraient, sous forme de fins tourbillons blancs, qui préfigurent l'encodage du vent dans la bande dessinée moderne, l'évocation tout à

fait convaincante des vesses que laissent échapper les démons dans la chute qui les renverse, cul par dessus tête. Selon le narrateur lui-même, l'impossibilité tient en effet, non à l'habileté du peintre, mais aux lacunes d'une “science” qui ne sait quelle couleur (au sens héraldique du terme) adopter pour figurer l'objet:

car nul d'iceulx peintres ne sceust jamais inventer ne dire de quelle couleur est ung ped ne celui mesme qui les vouloit faire peindre, parquoy l'œuvre demoura imparfaicte. Et quand il fut mort, il donna charge à ses héritiers de faire peindre lesdictes armes [...]. (p. 47).

Ce qui est ici en cause, c'est une incongruence propre aux codes linguistique et iconique. L'équivoque entre la “gueule” du loup et la couleur héraldique (le rouge) détermine le choix du fond, ou, pour reprendre la terminologie de cet art, du “champ” du blason. Mais quel est le contraire de la “gueule”? Sans doute, si l'on se réfère au schéma corporel, l'orifice “inverse” qui produit lesdits “pets volans” et n'a (phonétiquement) aucun équivalent héraldique. Comment inscrire alors ces deux contraires dans le “champ” du blason? Comment les superposer sans les confondre (“champ sur champ”), c'est-à-dire sans nier le schéma qui unifie le corps (humain) et le corps (du blason)? Il faudrait inventer une impossible “anti-couleur” qui transposerait le renversement. Autrement dit, ce n'est pas la couleur (au sens pictural) qui fait défaut, mais le signe héraldique qui désignerait l'envers de la “gueule”. Et ce signe manquant figure, à notre sens, l'objet de l'écriture, dans la mesure où il met en cause le système de représentation. L'enjeu de la fiction, pour autant que le narrateur, qui a hérité de la question, la pose à ses lecteurs, est de combler ce “manque” par son exhibition même.

Ainsi s'annonce la tension d'une écriture qui, pour peindre, dans les chapitres suivants, le “monde à l'envers”, effacera obstinément les images qu'elle produit. Il faudra alors se demander ce que recouvre (ou laisse paraître) cet effacement.

### "Corbeaux blancs" et "chèvres vertes": l'invisible et le déni

Le chapitre XX qui fait suite à la première description des "îles fortunées" s'écarte rapidement du thème de l'abondance. Seul s'y rattache, de manière analogique, le principe de l'inventaire des signes du merveilleux: "entre les merveilles de par delà, il y a [...]" (p. 53). De même, la thématique lucianique de l'invraisemblable ou de l'incroyable qui régit l'ensemble, laisse place au motif de l'irreprésentable. Le renversement est ici le principe de l'amplification qui fait croître le discours et simultanément brouille son encodage pour dénoncer sa qualité descriptive. L'elliptique figuration des corbeaux est caractéristique d'un procédé que l'on peut décrire comme le *contraire* de l'hypotypose, parce qu'il fait disparaître l'objet à mesure qu'il le peint. Cela mérite qu'on s'y arrête:

C'est qu'il y a de grands corbeaux noirs aussi blancs que signes qui vivent en l'air comme vaches ce qui est chose digne d'admiration (p. 53).

Premier signe de la merveille, l'hyperbole qui "grandit" l'objet, et première inversion, la banalité du qualificatif (des corbeaux noirs: quelle merveille!), pléonasme aussitôt dénoncé par la comparaison, ou l'inversion ("aussi blanc que signes") qui l'abolit, laissant le lecteur choisir entre deux termes incompatibles, tandis que la graphie autorise l'équivoque (réifiante) entre l'oiseau et le signe (*signum*) qui l'inscrit, noir sur blanc, sur la page; mais que serait un "signe blanc"? Une *impossibilia* niée par son invisibilité même? Un non-signe ou un idéal "degré zéro" de l'écriture? La "blancheur" des signes sera évoquée plus loin comme le garant de la "vérité" de l'écriture, si bien que cette glose est moins anachronique qu'il n'y paraît, on le verra en conclusion.

Revenons à nos corbeaux. Après s'être évanouis dans le blanc de la page, ils reparaissent dans le ciel, car, très banalement, ils "vivent en l'air", nouveau pléonasme aussitôt dénoncé par la comparaison qui suit ("comme vaches"). Celle-ci inverse nos repères (ciel et terre), déplaçant du même coup l'objet de la description: de l'oiseau (qui en est le signe) au "monde à l'envers" qu'il annonce dans son augural envol. Sur quoi, ayant rempli leur fonction, ces "anti-corbeaux" disparaissent pour faire place au véritable objet, non moins trompeur, d'abord désigné sous le nom de "chèvres vertes":

Et d'avantaige il y a foison de chèvres verdes qui ont les aureilles plus larges que les ventz dont en venne le bled. (p. 53-54).

Emblèmes de l'altérité de ce monde, reconnaissable de loin à un signe distinctif, leurs grandes oreilles, assimilées par une comparaison réifiante aux vans (notons encore une fois l'équivoque graphique qui, cette fois, confond l'outil et l'énergie, le vent, qu'il met en oeuvre), ces animaux ont un statut ambigu. D'une part ils s'intègrent à la topique de l'abondance (celle que connote l'évocation du vannage) et de la nature "protectrice", puisqu'à l'occasion, ces oreilles abritent les bergers de la pluie:

Quand il pleut ou qu'il gresle ceulx qui les mènent paistre se cachent dessoubz de peur d'estre mouliez de la pluye, [...] (p. 54)<sup>12</sup>.

D'autre part leur nature véritable éveille des soupçons que confirme la suite de la description. D'abord, ces chèvres sont-elles "vertes"? Ce serait alors le jeu des couleurs emblématiques, l'opposition du noir et du blanc laissant place au vert, qui organiserait le mouvement du texte, la transition des corbeaux aux chèvres; ou bien sont-elles "jeunes", c'est-à-dire "verdes" au sens du latin *viridis*? Le discours joue sur les deux tableaux, mais la suite validera la seconde lecture. Enfin et surtout, sont-elles vraiment "chèvres"?

L'ablation de leur principal attribut ("quand elles sont vieilles les gentilz hommes du pays leur font couper les oreilles et en font des manteaux") effacera pour ainsi dire la figure de l'animal pour laisser paraître, sous sa dépouille, une autre créature. Cette métamorphose s'annonce déjà dans le renversement qui agence la description:

[...] elles sont cornues, mais elles ont la corne au cul soubz la queue qui n'est pas droictement en bon sens. Quand elles voyent les gens elles s'en fouent de peur & courrent fort comme escrevices ou limassons es montaignes d'Auvergne (p. 54).

<sup>12</sup> Le détail est à rapprocher du motif de la langue gigantale (cf. *Pantagruel*, éd. cit. ch. XXXII, "Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée et de ce que l'auteur veit dedans sa bouche", p. 330 sq.)

Passons sur les inversions antiphrastiques (?) qui caractérisent le comportement de l'animal: il court à rebours (comme l'écrevisse) et lentement (comme l'escargot). Le procédé ne fait que systématiser le parti de l'écriture. En revanche l'inversion anatomique des cornes de l'animal sollicite l'interprétation. Ces chèvres sont cornues (pléonasme?), mais à l'envers, "la corne au cul" et de surcroît, "la queue n'est pas dans son bon sens". Qu'est-ce à dire, et pourquoi ne sont-elles pourvues que d'une seule corne? Celle-ci, confondue avec leur queue ne serait-elle pas "inversée", autrement-dit, retournée à l'intérieur, à l'instar des queues des warloupes précédemment retournés "dehors dedans"? Et du coup, ces chèvres ne sont-elles pas *femmes*?

Quand elles sont vieilles les gentilz hommes du pays leur font couper les oreilles & en font des manteaux [...] après qu'elles ont les aureilles coupées elles deviennent femmes & sont nommées chèvres coeffées (p. 54).

Cette métamorphose nous donne le mot de l'énigme. Elle procède d'une mutilation que l'on peut décrire comme une réification partielle (de leurs oreilles, les hommes se font des manteaux), et comme la littéralisation renversante (sous l'angle du rapport signifiant/signifié) de la métaphore conventionnelle qui assimile les femmes à des "chèvres coiffées". La note des éditeurs parle à juste titre de "métamorphose étiologique *réalisant* la métaphore"<sup>13</sup>. On est tenté d'assimiler le processus à celui d'une réification au sens large du terme: une littéralisation qui n'abolit pas la figure mais la concrétise, la "chosifie" et exhibe le discours en donnant à voir l'*envers* de la métaphore. Le procédé systématisé trouve un prolongement dans l'évocation de la folie amoureuse:

Il y a plusieurs folz qui en sont si amoureux qu'ilz en perdent les piedz, comme font les amans lesquelz baisent souvent la cliquette de la porte de celles qui pensent estre leur amyès (p. 54).

Celle-ci inverse les repères (les fous "perdant les pieds" au lieu de la tête) et confond les termes de la relation entre littéral et figuré dans des équivoques (peut-être) scabreuses. Ce qui importe, c'est le sens

13 *Les Navigations*, éd. cit., p. 54, note 90.

que prend le renversement comme pratique scripturale. Au delà du jeu ou de la figuration facétieuse, le démontage des mécanismes de la langue (la littéralisation de la métaphore), et le déni qu'il révèle dans son rejet de l'Autre, la femme dégradée (sinon tout à fait chosifiée) par son incarnation en chèvre. A l'animalisation, elle-même inversée par rapport à une norme animale (la queue de la chèvre n'est pas "droictement en bon sens"), s'ajoute une castration symbolique (les oreilles coupées) qui définit la femme comme un animal auquel "il manque quelque chose". Quelle que soit la misogynie du temps, il semble difficile d'aller plus loin dans un déni de la sexualité qui trouvera son corollaire dans la peinture de la fontaine de Jouvence au chapitre XXVII (cf. *infra*).

Ainsi, de manière générale, l'écriture en vient à nier le thème qu'elle prétend figurer (celui de la plénitude et de l'abondance) en agençant en contrepoint un discours dont les dénégations révèlent une peur de la sexualité et, plus loin, une hantise de la stérilité et du dénuement. Placé à la fin du parcours, le couple antithétique de l'île de "pastemolle" et de l'île des "culs blancs" (ch. XXVIII-XXIX) est caractéristique de ce renversement essentiel en ce qu'il fonde sur une pratique scripturale l'herméneutique du texte.

### L'île de "Pastemolle" et des "culs-blancs": personnification et réification

Au terme de la navigation de Panurge, l'escale dans l'île de Pastemolle est clairement destinée à marquer la prédominance du thème de Cocagne:

[...] Nous tirasmes oultre & à une petite journée de là, nous veismes une petite isle toute ronde qui n'est pas fort grande [...] laquelle est moult forte & quasi imprenable pour ce qu'elle est toute environnée & close de fours chaulx qui ont tous le cul tourné vers la mer & les gueulles vers la terre & n'y peult l'on entrer que par une porte [...] toute faictte de fromage fondu seiché & endurcy au soleil plus dur que le plus fort acier du monde (p. 69).

Toutefois, ni l'abondance annoncée par les matières culinaires qui donnent son nom à l'île (de "pastemolle") et la matérialisent (porte de

fromage, muraille faite des culs des fours), ni la thématique carnavalesque signalée par les éditeurs – la danse des fours, qui éclaboussent de leur pâte la compagnie de Panurge, actualise un rite carnavalesque<sup>14</sup> – ne suffisent à rendre compte des mécanismes d'un discours agencé autour de couples antithétiques: les oppositions littéralement renversantes "gueule/cul" – il s'agit des fours – abondance/pauvreté, ordre/désordre, ouverture/clôture, traitées de manière inverse dans les chapitres XXVIII (l' île de Pastemolle) et XXIX, (l'île des "culs blancs"). De notre point de vue, la comparaison des chapitres fait ressortir la complémentarité de deux procédés, la *personnification*<sup>15</sup> et la *réification*, mettant ainsi en évidence le "travail" du renversement à l'échelle de la représentation, pour autant que celle-ci s'assume comme figure.

Observons tout d'abord le mécanisme de la personnification. Le procédé a déjà été mis en oeuvre au chapitre XXV, dans l'épisode de l'île des "mytaines, des mouffles et des bottines", où les mouffles, reconnaissant leur ancien maître, lui faisaient fête. Ici il est fondé sur une métaphore dé-lexicalisée (les fours sont dotés d'une "gueule" et d'un "cul") et actualisée par des rites carnavalesques. La fiction la littéralise ou la "réalise" en animant ces objets qui se mettent à danser et s'humanisent en participant à la fête qui marque l'arrivée des voyageurs et euphémise leur conquête. Notons que le processus est le symétrique (c'est-à-dire l'inverse), du déguisement carnavalesque qui amène les participants à s'exhiber masqués, travestis en objets, ou bien, à l'aide d'instruments – en particulier les soufflets remplis de farine ou d'autres substances – à mimer les fonctions corporelles. Personnification et réification sont complémentaires parce que réversibles dans le travestissement de la fête. Celle qui conjoint, au centre de l'île, les voyageurs et les fours, pourrait se lire comme une auto-célébration de la fiction:

quant nous fusmes entrez dedans icelle isle qui se nomme l'isle de pastemolle je fis sonner toutes noz trompettes [...] iceulx fours se mirent à danser & à sauter [...] puis se mirent à chanter [...] car ilz ont une fort belle voix [...] (p. 70-71).

14 *Ibidem*, cf. introduction p. XXVII et p. 70 note 118.

15 Au sens large du terme car "l'animation" des fours (qui se mettent à danser) leur prête vie sans les individualiser ni même en faire des "personnes".

Réminiscence parodique (et inversée) de la prise de Jéricho, une fois passée la porte, les trompettes des voyageurs font couler les murailles de l'île “moult forte et imprenable” dans une débâcle joyeuse qui livre ses richesses culinaires à ses (pacifiques) envahisseurs. Cette communion dans l'abondance est un potlatch, parfois brutal<sup>16</sup> qui dissipe une accumulation dangereuse ou absurde, car il faut bien que quelqu'un consomme les pâtés que produisent ces fours:

Desquelz chascun prend tant & si petit qu'il veult, & dès que l'on en a prins ung, il en sourd ung aultre de l'autre du four tout nouveau en sa place, par quoy les fours sont tousjours plains (p. 70).

Enfin, la réduplication par enchaînement du motif de la bouche matérialise un autre type de renversement: celui qui, confondant les repères, anthropomorphise le paysage. Cette île “toute ronde” est une bouche (ou si l'on veut marquer l'analogie esquissée plus haut, une “gueule”) béante et débordante, et de même, le portail de fromage, la gueule des fours (d'où déborde la pâte), voire l'embouchure des trompettes qui sonnent le bal. Tandis que l'utopie géographique modélise les fonctions corporelles, par un mouvement réciproque, le schéma corporel se projette, hors échelle, sur l'espace qu'il occupe.

Considérée sous l'angle d'une utopie anthropomorphique, l'île voisine, celle des “culs blancs”, peut à bon droit être considérée comme son contraire, situé à l'autre extrémité du tube digestif. Ce qui se déduit aisément de la particularité anatomique qui qualifie ses habitants, mais aussi, plus généralement de l'inversion systématique des caractéristiques de l'île de “Pastemolle”:

[...] Et lors [...] arrivasmes en une isle [...] en laquelle sont les gens blancz à merveille, lesquelz ont le cul plus net que gens du monde au moyen que la mer y flue & reflue deux foys que de nuict que de jour et qu'il n'y a en icelle isle aucune deffence pour garder que la mer n'entre dedans & qu'elle ne la couvre [...] par quoy les habitans tant hommes que femmes sont contrainctz de soy arranger tous près l'ung de l'autre & se joindre ensemble les culz rebrassés, affin que quant la mer vient [...] elle est contraincte de s'en retourner sans povoir

<sup>16</sup> Les fours, emportés par l'élan de la danse, menacent d'écraser les voyageurs par leurs bonds désordonnés, “de laquelle chose nous eusmes grand peur”, *ibid.*, p. 70.

passer oultre à cause qu'ilz sont ainsi joinctz & fort serrés ensemble et par ainsi gardent ils la mer d'entrer & de gaster leur isle [...] (p. 73).

Dans ce monde élémentaire, il faut manger ou être mangé. Ce que tentent désespérément d'éviter les habitants de la seconde île. Celle-ci, au lieu d'être une bouche qui engloutit la nourriture, est elle-même menacée d'engloutissement par une mer "dévoreuse" dont les assauts, scandés par les marées, reproduisent les rythmes biologiques d'un corps gigantesque. Et ses habitants ne doivent leur survie qu'à l'étrange solidarité qui les pétrifie (ou pour mieux dire, les réifie) en une véritable digue humaine. La pénible contrainte de cet assemblage formant un cercle défensif littéralement confondu avec le contour de l'île – à la réification des humains correspond le mouvement inverse qui fait de cet assemblage de corps, un fragment hyperbolisé de l'anatomie humaine – contraste avec la liberté de la danse des fours de Pastemolle rompant le cercle de leurs murailles.

Ce traitement du motif inverse également le sens de la topique initialement valorisante qu'annonçait le titre du chapitre, de manière quelque peu énigmatique. Pourquoi ces gens "de beau tainct" (n'est-ce pas désormais une antiphrase? Car leurs corps dénudés et exposés aux éléments doivent en porter les marques, le "tan" ou bronzage éminemment dégradant puisqu'il est le signe d'une vile condition) ont-ils "le cul le plus net que gens du monde"? Parce qu'ils prennent des bains. Nulle obscénité dans l'explication, mais la mise en scène volontairement elliptique d'une existence vouée à la simple survie, dans un dénuement qu'exprime littéralement la nudité des corps conjoints par la nécessité.

L'histoire du texte, partiellement inspiré des premiers ouvrages de Rabelais, avant de fournir à son tour des matériaux pour les "brouillons" du pseudo-*Cinquième Livre*, puis ce qui deviendra la navigation du *Quart Livre*, impose un rapprochement.

La muraille des "culs blancs" transpose à l'évidence – une évidence qui pose l'hypo-texte (la source) en intertexte, induisant une nécessaire mise en regard – l'épisode du chapitre XV du *Pantagruel*, dans lequel Panurge envisage de rebâtir avantageusement les murailles de Paris, en entassant une certaine partie du corps des Parisiennes, toutes prêtes à résister aux "cannonades" ennemis, "entrelardées" des "bracquemars enroiddys qui habitent par les braguettes claustrales":

Je voy que les callibistrys des femmes de pays sont à meilleur marché que les pierres, d'iceulx faudroit bastir les murailles en [...] mettant les plus grans au premier rancz, et puis en taluant doz d'asne arranger les moyens et, finablement les petitz. [...] Quel diable defferoit telles murailles? (*Pantagruel*, ch. XV, éd.cit., p. 269)

On trouve dans les deux textes les mêmes procédés. La littéralisation par laquelle Rabelais prend la métaphore qui justifie l'absence des murailles de Sparte<sup>17</sup> au pied de la lettre, et la transpose en substituant aux corps des défenseurs le “comment-à-nom” des femmes. La réification qui fige les corps-objets dans leur fonction défensive. Le changement de registre et d'échelle qui, substituant les ardeurs de Vénus à celles de Mars, projette sur la topographie parisienne le fantasme d'accouplements facétieux. Mais le rapprochement fait valoir une différence d'objet, ou, si l'on ose le dire, d'orifice. A la célébration euphorisante des fonctions génitales dans l'oeuvre rabelaisienne, s'oppose, comme un ultime détournement du détournement rabelaisien, la hantise d'une sexualité exclue; parce qu'elle est superflue (au regard des nécessités élémentaires de la survie); et parce que, vécue comme une menace ou une contrainte, elle est au fond niée dans l'ensemble des *Navigations*.

Ce déni rejaillit sur la définition de l'écriture, comme le montre, à travers une nouvelle mise en regard avec l'oeuvre rabelaisienne, le traitement du motif de Jouvence au chapitre XXVII.

### Jouvence ou l'exhibition de la “matière” scripturale

Avant d'aborder le passage, il convient de renverser la perspective en considérant brièvement ce que deviendra le motif dans les brouillons de Rabelais qui s'en inspirent directement. Lors de leur visite au

17 “[...] scaitz tu bien ce que dist Agésilae quand on lui demanda: Pourquoy la grande cité de Lacédémone n'estoit ceincte de murailles? Car monstrans les habitans et citoyens de la ville [...] voicy (dist-il) les murailles de la Cité”. Signifiant “qu'il n'est muraille que de os et que les villes & citez ne scauroient avoir muraille plus seure et plus forte que la vertu des citoyens et habitans.” *Pantagruel*, éd. cit., p. 268.

royaume de la Quinte, au chapitre XX du pseudo-*Cinquième Livre*, Pantagruel et ses compagnons assistent aux "miracles" accomplis par les officiers de la reine:

Un autre vy accompagné de femmes, en grand nombre par deux bandes, l'une estoit de jeunes filles [...] l'autre de vieilles édentées, chassieuses, riddées, bazanées, cadavereuses. Là fut dit à Pantagruel qu'il refondoit les vieilles, les faisant rejeunir, et telles par son art devenir, qu'estoient les fillettes là présentes [...] comme estoient en l'aage de quinze et seize ans, excepté seulement les talons, lesquels leur restent trop plus court que n'avoient en leur première jeunesse. (*Cinquième Livre*, éd. cit., p. 772).

Le traitement du motif valorise une sexualité envisagée du point de vue masculin et sur le mode ludique. La légère "imperfection" qui affecte les corps féminins (le talon raccourci) ne fait qu'inciter leurs propriétaires à céder à leur penchant "naturel", ("Cela estoit la cause pourquoy elles d'orenavant à toutes rencontres d'hommes seront mout subjettes et faciles à tomber à la renverse", *ibid.*); tandis que leur rajeunissement perpétuel offre à un imaginaire franchement machiste la matière d'un désir toujours renouvelé. D'où la dissymétrie manifeste d'une métamorphose qui n'affecte que les femmes. C'est en s'accouplant avec ces "jeunes" filles que les vieillards sont censés retrouver leur propre jeunesse. Grande pourvoyeuse en fantasmes, la reine de Quinte Essence fournit au lecteur sa ration de jouissance illusoire, et, par ce biais, la fiction se dénonce dans l'exacte mesure où le lecteur s'y laisse prendre au piège.

Beaucoup plus radical, le traitement du motif dans la *Navigation* prend un sens diamétralement inverse. Le vin de "malvaisie", "la plus friande & la plus exquise qui fut jamais beue" puisé à la fontaine est versé dans les tonneaux où l'on plonge les vieillards. Ce bain n'est pas d'emblée un traitement vivifiant, mais au contraire, le remède *mortel* à l'ennui que distille l'abondance:

Il y a davantaige es dictes isles une fontaine grande et merveilleuse de laquelle sourd la malvaisie [...] et quant les bonnes gens du pays sont si vielz qu'ilz sont ennuyeuz de vivre, l'on ample une pipe dudit vin qui est si doulx que rien plus & les mect l'on mourir dedans [...] (p. 65).

La résurrection se fait au prix d'une mort qui n'est "douce" que par analogie avec le goût du vin,

affin qu'ilz ne sentent ny ne souffrent poinct de mal pour l'odeur, pour la force, & pour la bonté du dict vin (*ibid.*),

puis d'un travail dont la fiction se plaît à détailler les différents stades. La réification du corps assimilé à la matière qui cuisait dans les fours de Pastemolle:

[...] et quant ilz sont mors on les retire & puis on les faict seicher au soleil [...] & après qu'ilz sont bien secz on les faict brusler & mettre en cendre laquelle on paistrise avec le blanc & glaire des oeufs & du broullamyny lesquelz on malaxe tous ensemble comme paste [...] (*ibid.*).

Puis le refaçonnage qui lui redonne forme, tandis que la vie (l'âme?) lui est insufflée à l'envers (par le bas) au moyen d'un instrument (les soufflets) traditionnellement associé aux rites carnavalesques:

& l'on en mect de gros loppins dedans des moules qui sont telz & semblables que ont aultresfoys esté iceulx defunctz avant leur mort & lors qu'ilz sont bien imprimez & bien former pour leur inspirer vie. L'on a un gros chalumeau & leur souffle l'on au cul & à force de souffler l'on leur inspire vie [...] (p. 65-66).

Et tout cela pour que des zombies anonymes, laborieusement réanimés, retournent à de vaines occupations:

[...] et incontinent ilz s'en vont là où bon leur semble comme ilz faisoient auparavant [...] (p. 66).

Sans doute s'agit-il de boire et de jouer aux dés. Car contrairement au "miracle" rabelaisien, ce procédé est le moyen souverain d'éliminer les femmes comme le promettait le titre du chapitre: "des îles où il n'y a point de femmes". Si bien qu'à l'exception des "fous" qui, dans une autre île, persistent à courir les "chèvres vertes", les hommes vivent joyeusement entre eux:

Par ce moyen ilz sont perdurables & éternels & n'ont que faire des femmes au pays /ce/ qui leur est ung grand bien, car ils ne sont point tancez quand ils jouent ou qu'il vont à la taverne (*ibid.*).

Cette exclusion s'entend comme un rejet de la sexualité, non pas seulement de la jouissance, mais plus radicalement, de la procréation, remplacée par une reproduction "mécanique" dont la peinture s'attarde,

on l'a vu, sur l'évocation minutieuse du travail de la "matière" corporelle.

L'analogie est frappante avec les épisodes des îles de Pastemolle et des "culs blancs". Ce qui nous amène à en reformuler la fonction. "manger ou être mangé": ce dilemme nous a semblé la loi commune de ce monde à l'envers. Mais l'épisode de Jouvence ne suggère-t-il pas la réversibilité sinon l'équivalence des processus: "Manger = être mangé"? La chair des vieillards, une fois desséchée est mêlée à des substances éminemment symboliques: le "blanc", la "glaire" d'oeuf et le mystérieux "brouillaminy". Elle est enfin pétrie, placée dans des moules et littéralement "soufflée". Le parallèle est complet avec la préparation des aliments à une inversion près: la cuisson intervient au début du processus qui au préalable "tamise" la matière réduite en cendres. La continuité du vivant repose sur la perpétuelle inversion du contenant et du contenu – il faut y voir un "retournement" obéissant au même principe que celui de la chasse aux "varlouppe" – et fait ainsi l'économie de la reproduction sexuée en réduisant les fonctions vitales au trajet de la digestion.

Mais le principe de cette reproduction à l'infini peut aussi s'entendre comme la métaphore ou le modèle de l'écriture. "Faut-il parler de personnages, de types ou de fonctions narratives?" s'interrogent les éditeurs des *Navigations*<sup>18</sup>. En effet la fiction, réduite à ses linéaments (le principe scriptural du renversement), n'affiche aucun souci de réalisme descriptif ou de psychologie, et les personnages (à l'exception du narrateur et de certains objets) n'y sont jamais individualisés. Il faut alors se demander si ce malaxage de la matière, coulée dans des moules (les fonctions narratives?), n'a pas quelque chose à voir avec le travail de l'écriture.

### "L'écriture blanche" ou la fiction réifiée

La suite du chapitre consacré à la fontaine de Jouvence confirme l'hypothèse par une (pseudo-)digression (car elle ne sort pas du sujet)

18 éd. cit., cf. introduction p. XLI sq.

sur le thème de la vérité de la fiction. On y reconnaît le *topos* lucianique de l'*Histoire véritable*, qui n'est (ou ne se dit) telle, que parce que l'exhibition de l'invraisemblable objective la fiction, disant ainsi la *vérité* de l'écriture. *Topos* indissociable de la définition du genre, l'apostrophe au lecteur s'ouvre sur l'invocation des témoignages censés accréditer le récit :

Je ne vous en vouldroye pas mentir car j'ay bon tesmoingtz assez en ma compagnie qui ont veu toutes ces choses comme moy (p. 67).

Elle se poursuit par une métaphore filée qui assimile la matière de l'écriture à la farine:

[...] et pource croyez tout fermement que tout ce que je vous rescriptz est fine pure vérité & qu'il soit ainsi qu'elle soit fine & pure, premier que la mettre au moulin après qu'elle fut bien vannée, je la fis cribler et après qu'elle fut moulue en farine, je la fis sacer & puis buletter /= bluter/ par deux fois [...] (p. 67-68).

L'insistance du narrateur nous invite à considérer la figure comme une nouvelle réification portant, de manière auto-référentielle, sur le discours lui-même (la farine) et l'art de l'écrivain réifié par la mention de ses "instruments": le crible, le sas et le bluteau qui lui permettent de raffiner sa "matière":

Au moyen de quoy, il ne se peut faire qu'elle ne soit fine pure & nette car s'il y eust eu tant soit peu de mensonges elle fust passée par le crible ou si elle eust esté trop grosse elle fust demourée aux sacz ou aux bulleteaux (p. 68).

Mais le traitement du *topos* est ambigu. Car aussitôt après avoir proclamé la vérité de son discours, le narrateur se rétracte par un brusque renversement:

Or vous scavez qu'il y a au monde de aussi grands menteurs qu'en lieu où vous scauriez aller, qui dient des choses qui ne sont pas vray semblable ny conformes à raison pour laquelle chose éviter & de peur de encourir l'indignation & la haine des gens de bien [...] (*ibid.*).

On s'attend ici à une nouvelle assertion de véridicité, au lieu de quoi:

[...] Je me suis gardé de dire la vérité de plusieurs choses [...] A ceste cause je m'en suis abstenu le plus que j'ai peu. (*ibid.*).<sup>19</sup>

Un aveu annulant l'autre, la question de la vérité de la fiction semble proprement indécidable. Sauf à considérer le "résidu" du discours, ce qui subsiste une fois éliminées les propositions contradictoires, autrement dit, l'image de la farine "purifiée" par l'art de l'écrivain.

A la lumière des rapprochements précédents, on peut la comparer au motif du "passe-temps" qui connaît deux occurrences dans l'oeuvre rabelaisienne: Gargantua au chapitre XXII, ainsi que la reine de la Quinte (dans le chapitre déjà cité du *Cinquième Livre* où ses officiers rajeunissent les vieilles femmes), passent *littéralement* le *temps* au crible:

Après avoir bien joué, sessé /= sassé/, passé et beluté /= bluter/ temps, convenoit boire quelque peu [...] (*Gargantua*, éd. cit., p. 63).

[...] elle accompagnée de ses damoiselles, et Princes de la court, sassoit, tamisoit, belutoit et passoit le temps avec un beau grand sas de soye blanche et bleue.Puis [...] ils jouèrent ensemble [...] (*Cinquième Livre*, éd. cit., p. 770).

Associée dans ses deux occurrences au thème du jeu, la littéralisation qui dé-lexicalise la métaphore, ne désigne qu'une occupation gratuite, sinon vaine et illusoire. Quelle que soit en général la valorisation rabelaisienne du jeu, Gargantua et la reine de la Quinte ne broient que du néant. Par ailleurs, dans l'épisode de la Quinte, Rabelais "découd" ce que l'auteur des *Navigations* avait cousu en inversant l'ordre de l'exposition. C'est au début du chapitre XX que la reine de la Quinte est montrée "tamisant" le temps, et ce n'est qu'après que les voyageurs assistent au "miracle" du rajeunissement des vieilles. Enfin, le déplacement du référent (le temps au lieu de l'écriture) marque la différence. Disons qu'en résumé, la relation entre la matière de la fiction (la "farine") et celle des corps qu'elle met en scène (nés du malaxage qui fait lever leur pâte) se perd chez Rabelais.

Elle nous semble au contraire déterminante dans les *Navigations*, dans la mesure où elle fait paraître l'envers du discours, la cohérence sous-jacente qui, sans doute à l'insu de l'auteur (mais sait-on jamais?),

19 L'ambiguité syntaxique qui détourne la relation de consécution rappelle fortement le dilemme exposé dans le prologue du *Gargantua*.

agence les relations entre l'écriture, le sujet qu'elle exhibe (l'abondance, la nourriture) et celui qu'elle dérobe (la sexualité). Cette perspective déplace notre point de vue sur le renversement, considéré non plus comme le principe dynamique de l'écriture, mais celui de sa réception et de manière générale, de l'herméneutique de l'oeuvre. Il s'agit de "filer la métaphore" à notre tour, en considérant l'image de la farine, "réification" de la fiction, comme une clé de lecture.

Selon les termes du narrateur, l'écriture transforme le "grain", matière première de la fiction, en farine. Une farine qui s'entasse au point de former une montagne emblématiquement érigée sur la première île de l'archipel Fortuné:

Du long d'icelluy fleuve vers soleil levant, il y a une aulte & merveilleuse montaigne de bien cinquante lieues de log toute de farine, aussi blanche comme belle neige, ou comme vous pourriez dire le fin sablon d'estampes, laquelle est commune à tout le monde. Il en prend qui veult, elle ne couste que à bouter dans le sac (ch. XVIII, p. 48).

Notons-le au passage, le travail dont sont dispensés les habitants qui, on l'a dit plus haut, "n'ont que faire de moulins à vent" (p. 51), se transporte ainsi hors de la fiction dans l'écriture qui la produit. Les grains de farine sont aussi, comme on l'a suggéré plus haut, des lettres inversées, ("blanc sur blanc"), les "signes blancs" d'une écriture utopique qui consigne l'envol des corbeaux dans le ciel de la fiction. Délayés et pétris, ils s'amalgament en une pâte qui donne son nom à l'île de "Pastemolle", et déborde de la gueule des fours avant la cuisson qui la rend propre à la consommation. Le récit se donne ainsi comme nourriture, et l'île des pâtés comme "fabrique" de l'écriture, ce qu'explicitent les "titres" qui, sur la gueule des fours, en indiquent le contenu:

Il y a sur la gueulle de chascun four ung escripteau en grosse lettre, qui faict mention de la sorte dont sont les pastez, & de quoy, affin qu'on sache mieulx choisir ceulx qu'on veult prendre pour manger [...] (p. 70).

Relevons au passage une particularité de l'écriture des *Navigations*. Selon l'usage du temps, celle-ci allonge les titres des chapitres, mais – c'est là, la marque de son caractère "populaire" – en abrège, ou néglige d'en développer, le contenu. Différant à peine de l'inventaire

annoncé par le paratexte, le discours se donne (en particulier dans l'épisode de "l'île des culs blancs") comme son amplification plutôt que sa mise en scène. Ce qui, sous l'angle structurel, manifeste la *continuité* du contenu (le texte) au contenant (le paratexte). La neutralité ou la "blancheur" de l'écriture (au sens barthésien du terme) en dépend.

Revenons à notre parallèle. A ce stade, il est clair que la correspondance n'est pas fortuite. C'est bien un "système" narratif qui se dévoile dans la superposition de la nourriture et de l'écriture. Mais pour poursuivre l'analogie, il faut considérer l'*envers* du discours, le déni de la sexualité, et revenir à l'image première du grain.

La première opération est le vannage qui le sépare de la balle. N'est-il pas révélateur que son instrument soit précisément le comparaunt qui sert à décrire les oreilles des "chèvres verdes", "plus larges que les ventz dont en venne le bled"? Et que dire de ces oreilles coupées, dont la perte change les chèvres en femmes, si l'on sait que par surcroît, les navigateurs ont eux-mêmes été recrutés parmi les "essorillez"?

Et croyez qu'en tous les cinq cens n'y avoit homme qui eust aureille en teste [...] à cause qu'ilz s'estoient trouvez [...] en l'isle de briagalaure là où les charcuitiers & patissiers font les saucisses d'oreilles [...] (ch. II, p. 5)<sup>20</sup>.

Convenons d'y voir (schématiquement) une littéralisation emblématique de l'interdit et revenons à notre farine ou plutôt aux instruments qui l'affinent. Ils retiennent les "mensonges" si bien que la "vérité" est (littéralement) "ce qui est passé par le trou". Ce constat donne un sens au déni de la procréation dans l'épisode de la fontaine de Jouvence en marquant un déplacement. Le texte énonce, dans la légende d'une procréation conçue sur le paradigme "culinaire" du pâté, le voeu d'une perpétuation qui ne passerait pas par l'orifice dont nous sommes issus. Et c'est à l'écriture que revient le soin de consigner ce qu'elle dénie, en

20 Rapporté aux *realia*, ce détail nous apprend que l'équipage de Panurge se compose de criminels déjà condamnés pour leurs méfaits. Mais "l'essorillation" fait sens relativement à la transmission et à la réception du récit en particulier lorsque, dans le même chapitre, le narrateur détaille la manière dont il a échappé (partiellement) à la même peine.

conjoignant sa propre vérité et la matérialité des corps qu'elle figure. Ce qu'elle fait en de transparentes équivoques: ses "signes blancs" sont aussi (si l'on veut bien nous suivre) des figures séminales, de même que la cendre cadavéreuse, qui, bien "tamisée" et malaxée avec du "blanc" et de la "glaire" d'oeuf, se coule dans les moules humains.

Enfin, si ces emblèmes disent la vérité de l'écriture en exhibant son fonctionnement, il reste à identifier la figure de l'auteur. Car à l'impersonnalité des "moules" qui servent à la fabrication des humains, répond l'anonymat des fonctions narratives qui agencent un récit elliptique et schématique, mais aussi l'anonymat du livret, dont l'attribution à un énigmatique "Jean d'Abondance" réfère au sujet même de la fiction<sup>21</sup>.

Sur ce terrain, la réponse est claire. Si en se fiant à la métaphore de la farine, on mène le parallèle à son terme, l'auteur (ou plutôt, puisqu'il s'agit encore d'une figure, l'*acteur* au sens médiéval du terme) s'identifie au meunier. Et de fait, il y a bien un meunier dans cette histoire. Celui que le géant Bringuenarilles a avalé tout vif avec son moulin et qui, à l'instar d'Alcofrybas explorant le corps de Pantagruel<sup>22</sup> – le parallèle apporte de l'eau à notre ... moulin – survit dans le ventre du géant. Enchassé dans la fiction, ou "englouti" par elle, il y moud son grain jusqu'à en épuiser la provision. C'est ainsi que les meules, tournant à vide, prennent feu et que l'incendie provoque la mort de Bringuenarilles:

Bringuenarilles [...] avalla ledict moulin tout entier sans rompre ny casser auculne chose avec le musnier & son chien [...] Et pource que le vent donnoit dedans, ledict moulin mouloit & tournoit en son estomac comme s'il eust esté en plains champs, toutesfoys il print bien audict musnier de ce qu'il avoit encore force sacz pleins de bled parquoy il laissa tousjours mouldre & tourner le moulin. Ce non obstant quant il n'eust plus que mouldre, le feu se print es meules & briusla ledict moulin dedans le ventre dudit Bringenarilles, par quoy il tumba en fièvre [...] (ch. XVIII, p. 20-21).

Cette mort fabuleuse que Rabelais transposera dans son *Quart Livre*, n'est ni la fin du récit, ni celle de l'auteur. Le meunier s'échappe, tandis

21 Sur le pseudonyme (?) de "Jean d'Abondance" cf. éd. cit., introduction p. XII à XIV.

22 *Pantagruel*, ch. XXXII, cf. *supra*, note 12.

que la graisse du corps du géant, fondu par l'incendie, aura fécondé la terre:

/elle/demoura si grasse & si fertile qu'elle produict par chascun an plus de mille moulins à vent avec les musniers [...] les gentilzhommes du pays en vont achapter ce pendant qu'ilz sont encores petiz [...] puis les font planter (ch. IX, p. 22).

On croit pouvoir lire cette fable comme la réification emblématique de la parole, et discerner, dans le passage du singulier au pluriel, la marque de la culture "populaire", la fusion de l'individu-auteur dans la pluralité des récitants qui affinent la même "farine", sous l'anonymat d'une écriture blanche, c'est-à-dire, pour reprendre la formule barthésienne, une façon non pas "nouvelle", mais très ancienne "d'exister d'un silence", ou, dirons-nous, d'habiter une absence.

## Zusammenfassung

Im Rahmen einer Untersuchung über das Unzusammenhängende (*l'incongru*) und die Brüche der Darstellung innerhalb der Romanfiktion des 16. Jahrhunderts in Frankreich, wird der Begriff der Umkehrung einer neuen Prüfung unterzogen. Er wird als treibendes Element des Textes und Ausdruck einer Spannung verstanden, die beim 'Nullpunkt der Schrift' (*le degré zéro*) der Schrift im Bartheschen Sinne endet. Das untersuchte Werk, die Schiffahrten des Panurge, ist volkstümlich und anonym. Inspiriert von Rabelais frühen Romanen, wird es eine der Quellen des *Fünften Buchs von Pantagruel*. Diese Beziehung zu Rabelais erfordert eine Analyse, die über jene von Bakhtin hinausgeht. Dieser sieht im Fasnachtsmotiv des *Mundus inversus* das Kennzeichen des volkstümlichen Charakters von Rabelais Werk. Demgegenüber erweist sich die Behandlung der gleichen Motive in den Schiffahrten als sehr verschieden. Die fasnächtliche Euphorie des Schlaraffenlandes überdeckt ungenügend eine Angst vor der Sexualität, ihre Verweigerung. Gerade dieser Widerspruch verleiht einer Poetik der Umkehrung ihren Sinn, die von der Schrift und seiner Entzifferung nicht zu trennen ist.

Die Inszenierung des Schlaraffenland-Motivs zeigt den Kontrast zwischen dem Phantasma der Fülle und der Nüchternheit, den die Schrift an den Tag legt. Diese beruht auf einer Verkleidung (*travestissement*) des menschlichen Körpers. Er bleibt auf seine elementaren Funktion beschränkt (Nahrungsaufnahme, Stuhlgang), tierhaft (in der Episode im Kampf gegen die *varloupes* oder Werwölfe, in den Beschreibungen der Frauen, die in grüne Ziegen verwandelt werden). Anderseits wird der Körper auf eine fantasmatische Landschaft projiziert, worin die Gegenstände infolge einer

Gegenbewegung (*mouvement inverse*) zu neuem Leben erwachen. Die Insel *Pâtemolle*, wo die Pastetenöfen stets zum Tanz aufspielen, bildet einen immer mit Nahrung gefüllten Mund. Am anderen Extrem des Nahrungstraktes findet sich die Insel der "Weissärsche" (*culs-blancs*). Ihre vom Verschlungenwerden bedrohten Bewohner setzen den Fluten den Damm ihrer Körper entgegen. Überfluss und Mangel, die Umkehrung des Inhaltes und des Behälters verweist so auf ein vitales Dilemma: fressen oder gefressen werden.

Die Umkehrung erfüllt sich durch die Verdinglichung (*réification*) des Lebendigen. Die Werwölfe sind buchstäblich "umgekehrt", die Ziegen, ihrer Ohren beraubt, entpuppen sich als Frauen. Das Procedere bildet auch ein Muster der Kochkunst: das Fleisch der im Wein ertrunkenen Leichen wird wie ein Teig geknetet und kommt dann in den Formen zu neuem Leben. Die Behandlung der gleichen Motive durch Rabelais ("die Stadtmauern von Paris", in *Pantagruel*, der "Jungbrunnen" im *Fünften Buch*), eine leicht spöttische und euphorische Zelebration der Sexualität steht natürlich am anderen Pol.

Schliesslich charakterisieren sich die Schiffahrten durch die Vervielfachung der Zeichen, die die Schrift objektivieren. Den Ausgangspunkt bildet die Erkundung nach den Grenzen der Darstellbarkeit (die "fliegenden Fürze", *pets volants*, die schwarzen Raben, "weiss wie die Zeichen") durch Ausblendung, das was sie aufzeigt durch negative Hypotyposen (die Beschreibung der "grünen Ziegen"). Über die rhetorische Umkehrung hinaus, lassen die Metaphern von "Samenmasse" (*pâte séminale*) und von "Wahrheitsmehl" (*farine de vérité*), die erst noch von einem "Schriftsteller-Müller" gesiebt werden, die feine Anpassung eines Systems erkennen, das Nahrung, Sexualität und Schrift verbindet. Auf durch und durch anachronistische Weise könnte das Barthesche Grundkonzept der "weissen Schrift" (*écriture blanche*) ihr Emblem hergeben.