

**IMAGES DU BAS CORPOREL ET
« PLUS HAULT SENS » DE RABELAIS –
ÉLÉMENTS POUR UNE REÉVALUATION HERMÉNEUTIQUE
DE LA TOPOLOGIE BAKHTINIENNE**

**IMAGES OF BODILY LOWER AND
RABELAISIAN « PLUS HAULT SENS » –
ELEMENTS FOR A HERMENEUTICAL REASSESSMENT
OF BAKHTINE'S TOPOLOGY**

**IMMAGINI DEL BASSO CORPOREO E
« PLUS HAULT SENS » DI RABELAIS –
ELEMENTI PER UNA RIVALUTAZIONE ERMENEUTICA
DELLA TOPOLOGIA BAKHTINIANA**

Yoann DUMEL¹

Résumé

La topologie corporelle de l'inversion du « haut » et du « bas » que Bakhtine repère et met au jour chez Rabelais, se voit interprétée par le théoricien et critique comme une promotion par Rabelais de la culture populaire. En cela, Bakhtine donne une interprétation qu'on peut dire univoque d'un dispositif qu'il reconnaît pourtant reposer sur l'ambivalence et qui s'apparente à celui de l'analogie. Cette ambivalence se voit envisagée ici à nouveaux frais, à partir des remarques de Bakhtine portant sur les rapports entre corps, image et sens chez Rabelais : En reconnaissance de l'image comme objet privilégié d'une pratique de l'inversion, l'enjeu serait d'autoriser une lecture « à plus haut sens » des images rabelaisiennes de l'obscénité.

Mots clés : Rabelais, Bakhtine, corps, sens, image, inversion

Abstract

As Bakhtin identifies and exposes the Rabelaisian corporal topology reversing higher and lower, it comes to mean an enhancement of popular culture by Rabelais. One could consider this is merely a univocal interpretation of an apparatus Bakhtine himself defines as ambivalent, and that seems very much akin to the conceptual field of analogy. This ambivalence is here reconsidered, by focusing on Bakhtine's observations relevant to the connections between body, image and meaning: Recognising image as the focal point of Rabelais's practice of inversion, the key issue would be to allow an « à plus haut sens » reading of his images of obscenity.

Key words : Rabelais, Bakhtin, body, image, meaning, inversion

¹ yoanndv@gmail.com, Université Lyon III, France

Riassunto

La topologia corporea dell'inversione dell'alto e del basso che Bachtin incontra in Rabelais, viene interpretata dallo studioso come una promozione della cultura popolare de la parti Rabelais. Bachtin, dà un'interpretazione che possiamo definire « univoca » di un dispositivo che si posa pertanto su un principio di ambivalenza e che assomiglia a quello dell'analogia. Questa ambivalenza viene qui riletta partendo dalle osservazioni di Bachtin sul corpo, l'immagine e il senso: riconoscendo l'immagine come oggetto privilegiato delle pratiche d'inversione di Rabelais, la sfida risiede nell'autorizzare una lettura « à plus hault sens » delle immagini rabelaisiane dell'oscenità.

Parole chiave : Rabelais, Bachtin, corpo, immagine, senso, inversio

Parmi les auteurs majeurs qui ont su proposer une lecture à la fois pertinente, rénovatrice et globale des romans de Rabelais, Bakhtine porte certainement plus que tout autre son investigation sur les images et l'imaginaire rabelaisiens du corps. Dans son introduction à *L'œuvre de François Rabelais...*, le savant russe écrit :

« Nombreux sont ceux que Rabelais a rebutés et rebute encore. L'immense majorité d'entre eux ne le comprend pas. Aujourd'hui encore, en fait, les images de Rabelais demeurent toujours dans une large mesure énigmatiques »¹.

Cette part qui demeure réservée à l'*énigme* ne saurait certainement par quiconque, et n'en déplaie à la mémoire de Bakhtine, jamais être comblée. N'est-ce-t-elle qui a « source vive et veine perpétuelle »², suscite et renouvelle toujours l'interrogation, la soif inextinguible de tout lecteur tant soit peu *phantagruélisant* ? Et dans quelle mesure peut-on envisager les images de Rabelais comme lieu propre de l'*énigme* ? Ce caractère énigmatique s'articulerait alors, si l'on suit Bakhtine, avec ce qui pourrait « rebuter » dans les images de Rabelais soit, très certainement, l'oscénité qui caractérise chez lui l'imaginaire du corps³. Si l'*énigme* toujours demeure, la répugnance

¹ Bakhtine, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (Gallimard, Paris, 1982), p. 11.

² *Tiers livre*, Prologue, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1994, p. 351 (Nous citons toujours Rabelais dans l'édition de Mireille Huchon et désignerons, après première mention, le titre de chaque livre par ses initiales).

³ Au sens d'une impudeur de nature sexuelle ou ordurière, conformément au sens (déjà) en vigueur du temps de Rabelais du latin *obscoenus*, puis du français « obscène » (Dans son *Dictionnaire historique...* (Le Robert, Paris, 2006), Alain Rey donne 1534 comme première occurrence du mot en français). Si les critères et surtout la « tolérance » à l'égard de l'oscénité ne sont certainement plus les mêmes de nos jours, le mot semble

critique à l'égard de l'obscénité rabelaisienne semble bien en phase d'être sereinement dépassée, pour autoriser une approche proprement scientifique du problème¹. A partir d'une lecture à nouveaux frais de la topologie que Bakhtine met au jour, l'approche théorique de ce type d'image nous retiendra particulièrement. Nous verrons dans quelle mesure une dimension énigmatique pourrait apparaître, au sein de l'imaginaire rabelaisien du corps et du dispositif de ses images, comme *corrélative* de l'obscénité.

Pour Bakhtine, en quête d'une clé explicative de l'ensemble de l'œuvre, « le seul moyen de déchiffrer ces énigmes (i.e. les images de Rabelais), c'est de se livrer à une étude approfondie de ses sources populaires »². Cette investigation seule autoriserait l'accès au sens de ce qui, autrement, ne pouvait qu'être jugé obscène et (donc) incompréhensible. En effet, à proprement parler, pour Bakhtine, le caractère énigmatique pas plus que l'obscénité ne reviennent en propre à Rabelais et ses images. Ils sont, en revanche, exclusivement imputés à une défaillance de la réception critique, et ainsi facilement « expliqués » : ce sont là avant tout les signes du caractère foncièrement inadapté des critères d'appréciation et de compréhension qui prévalent « depuis l'avènement de la classe bourgeoise »³. C'est bien en vertu de cette opposition de classes que les « sources populaires » se voient, en contrepartie, investies chez Bakhtine des pleins pouvoirs d'explication du sens des images. Pour autant, l'on ne peut dire que l'auteur se livre en conséquence à une investigation *approfondie* des sources folkloriques qui autoriserait, dans un second temps, une explicitation de Rabelais⁴. Il

bien déjà présenter une valeur du jugement moral et esthétique (Cf. Rigolot, F., *Les langages de Rabelais*, Droz, Genève, 1996, pp. 111-3).

¹ Ainsi Jacques Berchtold, dans son étude de *Pantagruel*, chap. XV, prend-il la mesure de ce que « « l'ordure » participe à part entière au projet littéraire » et même « suscite un scintillement d'associations incroyablement riche » (Berchtold, J., « Les mouches et les mousses aux orifices du corps. Les niveaux de sens dans le chapitre XV du *Pantagruel* », *Études Rabelaisiennes*, t. XLIX, Droz, Genève, 2011, p. 59). Voir aussi, notamment, Loskoutoff, Y., « Un étron dans la cornuscopie: la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 95, Paris, 1995, pp. 906-932) et Cambefort, Y., « Un cosson né d'une fève blanche » Comment comprendre l'énigme de Grippe-Minaux ? » (*É. R.*, t. XL, Droz, Genève, 2001, pp. 165-185).

² *Ibid.*.

³ L'obscénité prend alors le sens secondaire de ce qui outrepassé et choque la morale établie et l'esthétique, le canon qui lui correspond.

⁴ Un retour interprétatif à Rabelais est toutefois donné par Bakhtine, en son dernier chapitre (cf. *infra*). Le programme bakhtinien – du moins en son état de formulation qui

serait bien plus juste de considérer qu'il reconstruit, et ce principalement à partir de Rabelais, un système associant représentations et significations qu'il reconnaît en tant que « culture populaire » – notion que Bakhtine entend bien valoriser et redéfinir¹. Le risque principal que nous paraît alors comporter le geste bakhtinien revient à cela que, si la « culture populaire » permet à Bakhtine, dans une certaine mesure, de comprendre et d'expliquer les images de Rabelais, aussi bien ces dernières lui permettent-elles très certainement d'identifier les caractéristiques formelles de cette même « culture populaire »². Dans cette investigation épistémologiquement des plus problématiques, Bakhtine élude un approfondissement des sources, mais il découvre et développe, dans le même temps, une « topologie » qui lui permet de lire les images de Rabelais³. C'est la pertinence herméneutique de ce dispositif que nous nous emploierons ici à réévaluer.

voit dans l'approfondissement des *sources populaires*, la clé des *énigmes* de Rabelais – ne trouvera pas tant chez l'auteur sa pleine réalisation, que dans les travaux du fort regretté Claude Gaignebet. Ce dernier, tout en approfondissant les sources populaires de Rabelais à un degré inégalé, accorde un rôle clé à la notion d'*énigme*, dans une continuité de sens qui va du procédé ludique de la devinette, aux allusions ésotériques les plus complexes et requérant les plus minutieuses investigations portées sur l'œuvre complète. Le caractère « énigmatique » des images de Rabelais n'est essentiellement pour Bakhtine qu'un mirage dû à la domination sclérosée, agonisante de l'esthétique bourgeoise et classique : Il ne peut que se dissiper dès qu'entre en scène le carnaval bakhtinien fort de son rire, sa langue et ses figures grotesques. L'écart de Gaignebet n'est ici pas moindre, qui ferait pour sa part de l'« énigme » le modèle même de la parole pantagruélique, comme de son accointance au folklore. Gaignebet aurait-il alors accompli à la lettre et à l'envers le programme bakhtinien, n'empruntant rien ou presque de ses méthodes au profit d'un véritable retour aux sources ? Disons seulement que son apport aux études rabelaisiennes n'est certainement pas encore rendu à sa juste mesure... Cette reconnaissance, pourtant nécessaire, mettra peut-être du « Temps ». (Voir Gaignebet, C., *A Plus Hault Sens...*, 2 t., Maisonneuve et Larose, Paris, 1986, t. I, Postface – « ON TEMPS », pp. 457-73).

¹ À certains égards au détriment de l'étude du roman de Rabelais (pour) lui-même, notamment quand Bakhtine peut écrire, assez regrettablement qu'« *il est superflu de suivre chapitre par chapitre l'évolution des images qui nous intéressent. Nous nous contenterons de citer les exemples les plus frappants* » (*op. cit.*, p.329).

² Reconnaissons que la critique convoque aussi, mais à un degré quantitatif et qualitatif moindre, diverses autres *sources* qui lui permettent de caractériser cette culture (*Les navigations de Saint Brendan*, les *mirabilia* des Indes, la *comedia dell'arte*, etc.).

³ Richard M. Berrong, dans sa critique de Bakhtine qui réévalue la place de la « culture populaire » chez Rabelais, ne manque pas de remarquer : « *What, one might/should ask, are Bakhtin's sources, his basis for so extensive and elaborate description of popular culture? One will have to keep on asking, I'm afraid.* Bakhtine indicates very few primary sources, and one often has the impression that his "Medieval and Renaissance popular culture" is largely an amalgamation of Goethe's notes on an eighteen-century

Rappelons que le modèle topologique que Bakhtine entend repérer chez Rabelais s'identifie en propre au « réalisme grotesque » en tant que « système d'images de la culture populaire »¹. Ce système nous paraît essentiellement reposer sur deux principes ou critères : D'une part, le caractère « absolu » du « haut » et du « bas » et des significations qui leurs sont assignées². D'autre part, l'« ambivalence » constitutive du principe dynamique déterminant le rapport entre ces deux pôles, et qui n'est autre que l'*inversion*, le *renversement*³. En vertu de ce double principe, Bakhtine pose l'ambivalence selon laquelle le « rabaissement » du « haut » est *toujours*, dans le même temps, une élévation du « bas », et *vice versa*⁴. Sur les principes topologiques du haut et du bas et de leur renversement, viennent alors se greffer un ensemble de déclinaisons

Venitian carnival and Bakhtin's own Marxist preconception of what that popular culture should have been. » (Berrong, R. M., « The presence and exclusion of Popular Culture in *Pantagruel* and *Gargantua* (or, Bakhtin's Rabelais Revisited) », *É. R.*, t. XVIII, Droz, Genève, 1985, pp. 19-56, ici p. 22 (nous soulignons)). Dans un rapport problématique avec le modèle marxien, c'est précisément cette topologie qui, au premier chef en vertu de sa fonction et vocation clairement explicative, vient en quelque sorte *se substituer* pour Bakhtine aux dites « sources » invoquées – en un mouvement qui ne nous paraît pas dénué d'un singulier esprit d'abstraction... Par ailleurs, c'est volontairement que nous n'entrons pas ici dans le problème des sources de Rabelais, c'est-à-dire de l'*opposition* entre culture savante et populaire, pas plus qu'à toutes les critiques qu'on peut porter à l'égard du traitement, souvent peu convainquant, voire embarrassé que Bakhtine réserve au sérieux érudit de Rabelais. Il nous importe en effet d'envisager le problème au niveau spécifique qui questionne la *pertinence pratique* de la topologie de Bakhtine. Rappelons toutefois Carlo Ginzburg pour qui « *l'œuvre de Rabelais ne devient compréhensible que si l'on tient compte de ce contraste (entre les deux cultures) (...) Il y aurait donc dichotomie culturelle, mais aussi échanges circulaires et influences réciproques* » (Ginzburg, C., *Le fromage et les vers*, Aubier, Paris, 1980, p. 11). Aussi importe-t-il de ne les distinguer – toujours artificiellement et jamais absolument – que pour mieux comprendre comment, chez Rabelais, *ces sources fonctionnent ensemble*, d'autant que l'on peut aller jusqu'à considérer que « *les frontières entre le bas et le burlesque, le trivial et le populaire, d'une part, et, d'autre part, le savant bagage des références antiques ou les scènes sacrées des récits religieux, ces frontières n'ont à la Renaissance aucun caractère d'étanchéité* » (Berchtold, J., *op. cit.*, p. 73, nous soulignons).

¹ *op. cit.*, p. 28. La notion de « carnavalesque » l'englobe tout en portant peut-être plus spécifiquement sur la fête et des jeux : nous retenons en priorité ici le « réalisme grotesque » parce qu'il s'applique directement aux images.

² « Le « haut » et le « bas » ont ici une signification absolument et rigoureusement topographique (...) C'est avec ces significations absolues que fonctionne le réalisme grotesque » (*ibid.*, p. 30).

³ « le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement » (*ibid.*, p. 29).

⁴ « (Le rabaissement) n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent » (*ibid.*, p. 30).

paradigmatiques porteuses de significations : Elles reposent en premier lieu sur l'assimilation réciproque du *cosmos* et du *corps*¹. Le haut topologique c'est ainsi aussi bien le « ciel » que la « tête », et le bas n'est autre essentiellement que la « terre »² et tout ce qui a trait au « bas-corporel »³. En mettant ainsi l'accent sur les *topoi* de l'imaginaire rabelaisien que sont les motifs du renvoi à la terre et à ses profondeurs, de même que tout ce qui ressortit à l'exhibition et la libre expression du bas-corporel, Bakhtine nous paraît très justement repérer chez Rabelais une *pratique de l'inversion portée sur les images*, pratique dont nous aurons à réenvisager les implications en termes d'enjeux de *signification*. Lorsque Rabelais ne représente pas pour lui un simple vivier d'exemples typiques de la culture populaire⁴, Bakhtine considère la présence du « réalisme grotesque » dans son œuvre en quelque sorte *au second degré*⁵, lui assignant par là une signification spécifique. Pour Bakhtine, la mise en avant du *bas corporel* chez Rabelais⁶ en vient alors à prendre le sens général d'une *défense et illustration* rabelaisienne de la « culture populaire » elle-même et de ses valeurs. À ce mouvement de pensée, qui ne va pas *stricto sensu* de soi, devons-nous accorder une attention particulière : c'est bien en cela que les propositions de Bakhtine sont porteuses d'une *signification*, c'est-à-dire, au point de vue critique, d'une *explication* de Rabelais. Cette interprétation métonymique⁷ repose aussi bien sur l'identification analogique du « bas » au peuple et du « haut » à la classe dominante... Le renversement participant alors de la révolution politique, du moins l'anticipant. La chute et le rabaissement *comiques*, la « mise à bas » d'*ordre symbolique* sont alors finalement ramenés au sens selon lequel « la tâche essentielle de Rabelais consistait à détruire le

¹ On aurait à vrai dire bien du mal à distinguer en propre ce trait fondamental du « réalisme grotesque » de la fameuse analogie du « macrocosme » et du « microcosme », diffuse dans l'ensemble de la société du Moyen-âge et de la Renaissance, notamment quand Bakhtine précise : « *Le corps grotesque est cosmique et universel, (...) les éléments, qui y sont soulignés, sont communs à l'ensemble du cosmos ; terre, eau, feu, air ; il est directement lié au soleil et aux astres, et renferme les signes du Zodiaque, reflète la hiérarchie cosmique* » (*ibid.*, pp. 316-7).

² « La terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel) » (*ibid.*, p. 30).

³ « le haut, c'est la face (la tête) ; le bas, les organes génitaux, le ventre et le derrière » (*ibid.*).

⁴ (*Cf. supra*, n.1, p.4.)

⁵ Qui est celui de la littérature, et de la Renaissance (*cf. ibid.*, p. 41).

⁶ Également la reconnaissance du caractère nourricier et maternel de la « terre ».

⁷ Où la présence d'éléments typiques de la culture populaire dans ses romans *signifie* la promotion de ce vaste ensemble par Rabelais.

tableau officiel de l'époque et de ses événements »¹, en vue de révéler (de cette époque) « le sens véritable pour le peuple croissant et immortel »². En cela, Bakhtine fait finalement tourner une clé bien plus historique que folklorique et/ou herméneutique, en quelque sorte dans la lignée d'un Abel Lefranc, mais s'inscrivant surtout en profondeur dans la perspective du matérialisme historique³, où le renversement du pouvoir officiel et l'avènement du peuple représenterait rien moins que l'accomplissement du destin (historique) de ce dernier. Tout en s'inscrivant clairement elle-même dans le paradigme topologique du « réalisme grotesque », cette *direction* prend valeur d'un *sens* quasi absolu qui tend, dans l'investigation de Bakhtine, à surplomber tous les autres champs de signification (notamment tout l'imaginaire analogique du corps et du cosmos), pour s'appliquer en dernière analyse aussi bien aux images du « réalisme grotesque » chez Rabelais, qu'aux images « sources » elles-mêmes (ressortissant à la culture populaire *au premier degré*). Ce sens restitué *arrête* à un certain niveau interprétatif (historique et socio-politique), qui plus est dans une direction idéologique exclusive (l'avènement de la classe populaire), le travail des déclinaisons analogiques par lequel semble bien procéder le système que Bakhtine identifie *jusqu'à l'interprétation qu'il en donne*. En ce qui nous concerne, et toute part de vérité qu'il puisse effectivement recéler, l'imposition surplombante de ce sens détermine surtout une interprétation *univoque* des rapports topologiques d'inversion du « haut » et du « bas » en jeu dans les images de Rabelais. Cette univocité, en tant que telle, ne saurait s'accorder à la profonde et puissante ambivalence rabelaisienne⁴, pas plus qu'à la dimension de *totalité* qu'implique chez l'auteur le travail simultané et permanent des *contraires*⁵. Qui plus est, l'univocité de l'interprétation générale que donne Bakhtine, en ce qu'elle revient à imposer restriction au principe même d'ambivalence, se tient finalement en porte à faux, voire en rupture avec le système topologique qu'il découvre et approfondit par ailleurs d'une façon remarquablement juste.

Nous avons mentionné le problème des sources dans l'investigation de Bakhtine, qui n'est pas tant quantitatif qu'épistémologique, et l'on pourrait avancer ici l'hypothèse d'une

¹ *Ibid.*, p. 434.

² *Ibid.*, p.435.

³ Essentiellement marxiste, mais teinté d'une sensibilité aux théories anarchistes.

⁴ Voir Jeanneret, M., « Polyphonie de Rabelais: ambivalence, antithèse et ambiguïté », *Littérature*, n° 55, Paris, 1984, pp. 98-111.

⁵ Voir Milhe-poutingon, G., *Rabelais et la logique des opposés : une dialectique implicite*, thèse doctorale, Paris X, 1995.

tension contradictoire entre deux modèles interprétatifs et réflexifs¹ : l'un ressortit plus à la *linéarité et l'horizontalité* d'une détermination causale historique, tandis que l'autre repose avant tout sur le renversement permanent du haut et du bas, c'est-à-dire sur une *circulation axée selon la verticalité*. Ce dernier paradigme, assimilé chez Bakhtine à la topologie même du « réalisme grotesque », tant dans ses éléments et contenus constitutifs que dans ses fonctionnements caractéristiques, s'apparente en réalité fortement à celui de l'analogie². On retrouve bien chez Bakhtine le principe selon lequel les similitudes de rapport autorisent l'assimilation et la substitution des termes équivalents dans chaque rapport, de même qu'il accorde clairement valeur d'image *et* de signification à de tels procédés. En matière de signification, c'est encore l'analogie qui, notamment dans son développement scolastique où elle se constitue comme intermédiaire entre équivocité et univocité, a partie liée avec l'*ambivalence*. Surtout, que Bakhtine reconnaisse comme principes mêmes du « réalisme grotesque » l'analogie microcosme/macrocosme, mais également les notions de *haut* et *bas* dans une dynamique d'*inversion* ne manque pas de nous interroger, tant on reconnaît là les traits caractéristiques de la configuration hermétique (ou du moins néo-hermétique) de l'analogie au Moyen-âge et à la Renaissance³. Si nous ne reprendrons pas *infra* ces suggestions de façon systématique, gardons toutefois à l'esprit la parenté visible entre la topologie du réalisme grotesque bakhtinien et l'analogie, tout particulièrement dans sa version

¹ Ce qui ajoute à la nature épistémologique des « paradoxes » de la pensée et du discours bakhtinien, et peut également – outre la question des sources et des modèles (disons, en ce cas, *Rabelais ou bien Marx ?*) renvoyer aux nombreuses difficultés que pose philologiquement et biographiquement l'établissement même d'un texte que l'éditeur original aurait fortement retouché et dont on ne dispose d'aucune édition réellement scientifique en français (voir Jenny, L., « De qui Bakhtine est-il le nom ? », *Critique*, n° 778, Paris, 2012, pp. 196-207, en particulier pp. 205-6).

² La critique l'a déjà souligné, voir Demerson, G., « Rabelais et l'analogie » E. R., T. XIV (1977), p. 24.

³ Il semble en fait peu probable que le paradigme de l'inversion *haut/bas* puisse ressortir *exclusivement*, chez Rabelais, à l'influence du folklore – qui accorde pour autant importance indéniable au « pet-en-gueule » (Gaignebet l'a régulièrement souligné). L'hermétisme est certainement, du temps de Rabelais, le courant où les correspondances entre éléments cosmiques et (corps) humains sont les plus développées, et où l'inversion du haut et du bas est érigée en modèle de toute opération, notamment pour le travail alchimique. N'y aurait-il matière à considérer qu'en quête du système d'images de la culture populaire, Bakhtine retrouverait chez Rabelais, du moins en partie, cette analogie de l'hermétisme ? Rabelais lui-même pourrait bien avoir été aussi sensible à l'inversion reine du carnaval qu'à celle présidant à l'*ars magna* (voir Huchon, M., *Rabelais*, Gallimard, Paris, 2011, pp. 125-34).

hermétique. Il importe à présent d'amorcer la relecture de Bakhtine dans ce qu'il peut nous dire *en amont* ou *en deçà* d'une univocité qui tend à surplomber son interprétation de l'inversion topologique chez Rabelais. L'approche que nous proposons tient avant tout à réévaluer et remobiliser le dispositif topologique d'inversion, en recentrant sa pertinence sur *la question des rapports entre le corps, l'image et la signification*.

Après avoir indiqué que « le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement » (dont nous avons vu le sens univoque et général qu'il lui confère), Bakhtine précise qu'il s'agit « du transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan (...) de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. »¹ Autrement dit, le renversement s'inscrirait au premier chef, et peut-être à titre intrinsèque, dans une problématique de *signification*. Pour en saisir les implications, il importe de remarquer que le principe d'ambivalence ne saurait s'en tenir à l'identité (ou synonymie) de la descension des éléments élevés et de l'élévation des éléments bas, soit le fait qu'il s'agit d'un seul et même mouvement. En effet, tout aussi nécessairement, un tel transfert engage non pas tant la « mort » comme annihilation pure et simple de ces éléments « élevés », mais bien *de nouvelles conditions d'existence* ; tandis que le processus d'incorporation modifiera tout naturellement le « corps » et la « terre », jouant le rôle de tombeau *et* de matrice. Ce mouvement de transformation réciproque représente un second temps d'une « chronotopie » logiquement impliquée par l'ambivalence même de l'inversion topologique. Pour des raisons qu'on peut entrevoir, il semblerait que Bakhtine ne l'envisage directement et distinctement que rarement, et qu'il tendrait plutôt à « fonctionner » dans son investigation comme un point de quasi invisibilité². Pour autant, dès le début associé au rabaissement³, un autre modèle vient finalement s'y substituer : celui, autrement complexe et ambivalent, de la *roue* :

¹ *op. cit.* p.29.

² Que Bakhtine écrive en introduction qu'« *en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite.* » (*ibid.* p. 30) aurait pu présager d'une prise en considération plus conséquente de ce que le « nouveau » est bien, au moins en partie, toujours *la même chose* que l'« ancien » mis à bas, soit une continuité de l'ambivalence qui relativise le caractère « absolu » des deux pôles. La sagesse hermétique de la *Tabula Smaragdina* (versets II et III) sait bien que « *ce qui est en haut est comme ce qui est en bas* », au sens où cette polarité ne se rapporte en réalité qu'au miracle d'« *une seule et même chose* ». On peut se demander si Bakhtine, engageant ce trouble jeu avec l'invisible, n'évacue pas la possibilité même d'un « *plus hault sens* » requérant une herméneutique.

³ Cf. *ibid.*, p. 19.

Le système de mouvements de ce corps est orienté en fonction du haut et du bas (envolées et chutes). Son expression la plus élémentaire – pour ainsi dire le phénomène premier du comique populaire – est un mouvement de roue, c'est-à-dire une permutation permanente du haut et du bas du corps et vice versa.¹

En lien intime avec cette appréhension riche de l'ambivalence impliquant la constance de la permutation, Bakhtine associe également ce qu'il appelle le caractère « bicorporel » des images auxquelles il s'attache, où les contraires, « la négation et l'affirmation, le haut et le bas (...) sont fondus et mêlés.»² Nous retiendrons ici ces deux paradigmes symboliques de la *roue* et de la « bicorporalité » de l'image, où s'incarnent les contraires.

Au moment peut-être le plus intéressant de la réflexion de Bakhtine sur les enjeux sémiologiques de l'inversion et de son ambivalence, celui-ci s'interroge sur ce qui constitue clairement un degré extrême, un point limite du jeu topologique de « permutation permanente » : à savoir qu'envisagé au plan fondamental de la *signification*, un tel jeu implique nécessairement une expansion du principe de négation qui soit elle-même ambivalente. C'est alors qu'on doit relire « (le) transfert de tout ce qui est élevé (...) » à l'aune de ces lignes selon lesquelles « l'objet anéanti semble être resté dans le monde, mais avec une nouvelle forme d'existence (...) il devient en quelque sorte l'envers du nouvel objet venu occuper sa place »³. Ces deux objets dont l'un est anéanti quand l'autre prend sa place, ce sont évidemment les deux « corps » qui *organisent* l'image et sont envisagés comme des contraires « fondus et mêlés ». Dans le cadre de sa réflexion sur l'inversion, Bakhtine en vient à éclairer singulièrement l'identité et la nature de ces deux corps de l'image : L'un des deux corps n'est autre que le *sens*⁴, et l'autre, c'est le *corps* à proprement parler⁵. Au cœur de cette proposition théorique, ce que Bakhtine nomme le « jeu à la négation » tend remarquablement à prendre la place du premier modèle fondé sur la topologie :

¹ *Ibid.*, p. 350.

² *Ibid.*, p. 406. Voir aussi l'évocation de « *deux corps dans un seul* » (p. 19) où la notion apparaît déjà, sans toutefois être alors envisagée dans une problématique de la signification.

³ *Ibid.*, p. 407.

⁴ En tant qu'aboutissement du processus abstrait de signification, point *le plus haut*.

⁵ Comme forme la plus aboutie ou absolue de la « matière » (*ibid.*, p. 363), mais également en référence privilégiée au *bas corporel*.

*le jeu à la négation est disséminé dans toute l'œuvre. Il est parfois difficile de tracer la frontière entre l'inversion (...) chronotopique et le jeu à la négation (c'est à dire le contraire du sens) (...) l'image (...) fait la culbute, et aussi le sens (...). Comme le corps le sens sait faire la roue. Dans un cas comme dans l'autre, l'image devient grotesque et ambivalente.*¹

Nous pouvons entrevoir ici chez Bakhtine, presque comme *en creux*, l'élaboration d'une véritable théorie de l'iconicité qui pourrait bien se trouver en accord profond avec les spéculations et les élaborations de Rabelais. S'il ne semble guère en exploiter toutes les implications ni en assumer toutes les conséquences, ces considérations de Bakhtine nous semblent précieuses, ne serait-ce que dans leur reconnaissance d'une pratique sémio-iconologique inscrite dans le texte et l'écriture rabelaisiens. Plus encore, ce que semble bien nous dire ici le critique russe, c'est que *corps* et *sens* font bien chez Rabelais la roue *ensemble* et que, si l'on peut les assimiler respectivement au bas et au haut topologiques, ils présentent également chacun un « bas » et un « haut ». Ces derniers connaissent eux aussi un facteur *absolu* dans leur rapport. Dans cette bicorporalité circulaire, on doit en effet bien comprendre que les deux corps sont *toujours* en rapport inverse l'un envers l'autre. Quand l'un se retrouve *tête en bas*, l'autre présente *haut son cul*². Si l'objet mis à bas et nié devient l'« envers » du nouvel objet promu, le « derrière » mis haut en avant n'est autre que « *l'inverse du visage* », le « *visage à l'envers* »³ – ce qui implique que le visage déchu (celui de l'*autre* (du) corps : le *sens*), est bien l'envers du derrière apparent. C'est en somme la règle du *jeu à la relativité* que de trouver

¹ *Ibid.*, p. 411. Bakhtine intègre aussi la temporalité dans son dispositif. Les deux « temps » qu'il fait alors coïncider sont avant tout la « naissance » et la « mort » (correspondant respectivement au mouvement vers le haut et vers le bas). Le critique développera plus à fond cet aspect dans son *Esthétique et théorie du roman* (Gallimard, Paris, 1978), invoquant notamment le rythme annuel de l'agriculture. Rappelons que l'interprétation clé de l'herméneutique pantagruélique de Claude Gaignebet repose sur le cycle calendaire traditionnel. La prise en considération du facteur temporel chez Bakhtine et dans les images de Rabelais nous a paru mériter une étude particulière, aussi nous concentrons-nous ici presque exclusivement sur les considérations proprement topologiques.

² C'est exactement l'image traditionnelle de la *rota fortunae*, qui figure notamment en Xième arcane majeur du Tarot de Marseille. Rabelais est le premier à mentionner en français le « tarau », dans l'énumération des jeux de Gargantua, qui témoigne d'ailleurs d'un attrait certain pour l'ambivalence des contraires et leur renversement circulaire : ainsi le jeune géant joue-t-il également « *À qui faict l'un faict l'aultre* », « *À la pyrouete* » et, bien entendu, « *À pet en gueulle* » (*Gargantua*, ch. XXII, *op.cit.*, pp. 59-62).

³ Bakhtine, M., *op. cit.*, p. 370.

dans l'*inversion* la valeur *absolue* de toute réciprocité. Un modèle théorique apparaît alors, qui permettrait d'appréhender assez précisément les pratiques et les enjeux de l'imaginaire du corps chez Rabelais. Ce modèle n'est autre que l'image et le jeu d'un « pet-en-gueule » *qui met en prise le corps et le sens* – le corps unique qu'incarne la figure n'étant autre que l'*image* même. S'il est alors un « plus hault sens »¹ rabelaisien, il ne saurait autrement coïncider *qu'en son envers, autrement dit, le « plus bas » corporel*, par où un souffle est toujours transmis et assure ainsi sa *circulation*. Et cet appel d'air est aussi un appel du *vide*, espace nécessaire et premier du souffle : c'est peut-être ce vide que l'on retrouve dans le revers du corps et la négation du sens. Nous évoquions *supra* l'hypothèse que le caractère d'obscénité et une dimension énigmatique constituent deux corrélatifs propres aux images rabelaisiennes du corps. N'est-ce pas précisément cette existence inversée, sensible dans le *négatif*, dans l'*ombre du corps substitué aux significations abstraites les plus élevées*, qui confère, aux images de Rabelais, leur inquiétante étrangeté et une aura d'énigme ?

Rabelais, que l'on peut maintenant directement invoquer, semble précisément suggérer l'idée selon laquelle « descendre » pourrait bien, à *proportion exacte*, permettre de « monter », et ce à deux reprises. Tout d'abord, dans le *Pantagruel* et la bouche de Panurge, qui n'a cesse de *boire* : « Compaing, si je montasse aussi bien comme je avale, je fusse desjà au dessus la sphere de la lune. »² Puis dans le *Gargantua*, au milieu des propos des bienyvres : « Si je montois aussi bien comme j'avale, je fusse pieç'a hault en l'aer »³. Jouant sur l'équivoque du verbe *avaler* (« boire » et « descendre »), Rabelais souligne la connivence de la descension avec l'intégration au « bas corporel ». Quant à l'ascension « *hault en l'aer* », si elle est aussi bien un *jet d'urine*⁴, portée jusqu'« au delà la sphere de la lune » elle ne consiste pas moins, dans l'espace espace éthéré d'une « corporéité » toute spirituelle, en une échappée du monde de la génération et de la corruption soit, de la mortalité liée au corps matériel. Panurge, pour justifier sa soif intarissable, suggère que «

¹ Voir G., Prologue (*op. cit.*, p. 6), et la leçon qu'en donne Gaignebet (*op. cit.*, pp. 3-7).

² *Pantagruel*, chap. XIV (*op. cit.*, p. 263).

³ G., ch.V (*ibid.* p.19). Les propositions qui suivent indiquent bien la perspective d'une *réussite* de ce projet d'ascension et d'atteinte au plus haut par la descension et l'intégration au plus bas, de même que, dans la variante du *Pantagruel*, l'évocation d'Empédocle, qui aurait atteint la lune après être tombé dans les entrailles de la terre : les fournaies de l'Etna !

⁴ « *si ma couille pissait telle urine, la voudriez vous bien sugcer ?* » (*Ibid.*).

l'ombre de Pantagruel engendre les alterez »¹. C'est alors précisément *le double négatif et obscur du corps* qui semble provoquer cette soif ambivalente et fantasmagorique, matérielle et spirituelle à *stricte proportion inverse*. Rappelons qu'au terme de l'œuvre est finalement proclamé que « *boire est le propre de l'homme* » car « *de vin divin on devient* » pour ce qu'« *en vin est vérité cachée* »². Dès lors, n'y aurait-il pas matière à envisager, bien au-delà de la sphère lunaire, le point ultime de la direction ascensionnelle, le *plus haut* de tout *sens* comme s'identifiant alors à la *divinisation* de l'homme, voire plus proprement à « Dieu »³ même et, plus précisément, à sa *face*⁴ ? Serait-ce alors le propre de la divinité de Rabelais de se prêter ainsi à faire, avec le corps, la « *beste à deux doz* »⁵ ? C'est alors ce Sens absolu *au delà de tout sens* qui trouverait à *mourir et à renaître* au sein des images les plus obscènes de la matérialité corporelle, c'est à dire à trouver en ces lieux immondes sa vie et la voie paradoxale de sa plus haute expression. Voie *apophatique*, si tout du fond de sa *négation* le sens ne se tient que tapi dans l'obscurité⁶, mais aussi voie *sacrificielle*⁷ si le processus à l'œuvre engage l'immixtion jusqu'au plus bas, pour une remontée inversement sacralisante du plus bas ou à *partir* de celui-ci... Telles propositions, peut-être excessives et par trop empressées, demanderaient surtout à se voir confrontées de façon rigoureuse et serrée au texte de Rabelais. Hypothèse de *lecture* au sens propre, elles détermineraient avant tout la

¹ P. (*op. cit.*, *ibid.*).

² *Cinquième Livre*, ch. XLV, (*ibid.*, p. 834). D'autre part, dès *Gargantua*, le boire est condition du *panagruéliser*, c'est-à-dire de la lecture appropriée des Livres de Rabelais et, peut-être, de l'aptitude à lire « *lettres non apparentes* » (*G.*, chap. II, *ibid.*, p. 10).

³ Au titre d'instance fédératrice et garante du *sens* de la hiérarchie créaturelle – ce qui impliquerait dans le même temps, outre une portée théologique, des implications proprement cosmologiques et sotériologiques.

⁴ Dans son *De visione dei*, Nicola de Cues écrit : « *Dieu, tu es la vérité et le modèle (...) qui mérite de voir ta face voit tout à découvert et rien pour lui ne demeure caché* » (*De Cues*, N. *Le tableau ou la vision de Dieu*, éd. du cerf, Paris, 2009, p. 61), ce qui envisage bien la divinité sous les traits de maître et objet absolu du sens et de la connaissance. Mais le cusain sait bien que la vision de Dieu est « *inaccessible* » autrement que du fond même de l'*obscurité*, et qu'une transformation qualifiante, autorisant la contemplation de la face, ne saurait s'opérer qu'en vertu de l'intervention divine. Rabelais n'est peut-être pas étranger à de telles conceptions (*Cf.* Milhe-Poutingon, G., *op. cit.*, pp. 106-7).

⁵ *G.*, ch. III (*ibid.*, p.15). Gageons qu'ils nous feraient un bel enfant d'image, toute d'exhibition mystérieuse et d'obscène révélation...

⁶ Voie métaphysique et mystique d'un *deus absconditus*... d'inspiration cusaine ?

⁷ Alors peut-être relative au Fils (*Cf.* Didi-Huberman, G., *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007, chap. III. Un sang d'images, pp. 155-187).

méthodologie d'une herméneutique consacrée aux images rabelaisiennes du corps, et particulièrement de l'obscénité.

À l'horizon herméneutique du *Rabelais* de Bakhtine que nous avons appréhendée en ces pages, nous devons à présent faire une dernière suggestion: si corps et sens font la roue, et que ces deux corps convergent dans une bicorporalité qui revient en propre à l'image, alors cette dernière trouverait son symbole dans la roue elle-même, voire, en tant que lieu de convergence des rapports d'*inversion* entre corps et sens, comme le *centre* de la roue – autrement dit le moyeu, où convergent et s'« inversent » les rayons. Or, le moyeu d'une roue n'est autre essentiellement qu'un centre vide ou, plus simplement un trou. Qu'on l'assimile à l'image même ou au centre de celle-ci, c'est en ce point précis que la négation travaille certainement au cœur le principe même des images rabelaisiennes du corps et c'est *autour d'elle* que la circulation et l'interpénétration inversées du corps et du sens se polarise et organise son renversement continu, ses constantes permutations¹. Ces remarques engagent à conclure sur une image de Rabelais qui nous semblerait mériter, eut égard à notre propos, une attention toute particulière. Elle constitue le point focal de la fable animalière que raconte Panurge (*Pantagruel*, chap. XV), équivoque grivoise mettant en prise deux bêtes fauves avec une vieille femme. Pour François Rigolot, c'est sans doute « *le passage le plus obscène de l'oeuvre de Rabelais*, celui qui rebute *généralement les 'esprits délicats'* »², ce qui, de notre point de vue, n'indique rien moins qu'un terrain privilégié d'investigation. Au centre « optique » de l'épisode, l'image d'une « *vieille sempiternelle* » renversée à terre, image intensément focalisée sur la béance d'un sexe largement ouvert, auquel se substitue ensuite l'« *autre pertuis* »³, *i.e.* l'anüs – dans un *crescendo* du rabaissement, si l'on peut dire, et de l'obscénité. En dedans, dehors et tout autour de ces trous s'affairent vents renversants ou nauséabonds, angoissantes mouches hypothétiques, renard émouchant et lion « moussant »⁴... Ce faisant, Rabelais expose et impose donc, *au centre exact* d'un dispositif d'images

¹ Ce qui en outre implique probablement que quelque essieu vienne se ficher dans le moyeu, pour enclencher et axer le mouvement par son centre (en quoi l'équivoque grivoise n'est tout naturellement pas loin)... À moins bien sûr qu'un souffle, un *pet*, y suffise.

² Rigolot, F., *op. cit.*, p. 116 (nous soulignons).

³ Pour l'étude des occurrences du mot dans le Livre II, voir Menini, R., « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *R.H.L.F.* (3, vol. 109), Paris, 2009, pp. 515-539.

⁴ Cf. Berchtold, J., *op. cit.*, p. 68.

en réalité fort complexe, rien moins qu'une *béance*, précisément qualifiée de « solution de continuité manifeste »¹. Eu égard à ce proposé *supra*, cela engage à faire l'hypothèse que le complexe que configure ici Rabelais est susceptible de représenter le lieu des enjeux les plus éminents d'un travail croisé, entremêlant au plus « obscène » du corps les plus haut degrés du sens, autour d'un « moyeu » *foyer de convergence de l'image*.

Le récit de Panurge se trouve enchâssé au milieu précis de la narration d'ensemble du roman... Au point qu'à ouvrir en son milieu quelconque exemplaire d'une édition complète du *Pantagruel*, c'est *peu ou prou* sur l'image de ce sexe, ouvert comme une blessure, que l'on tombe. Si l'expérience peut amuser, l'analogie appelle à réflexion, car écarter par leur milieu les pages *matérielles* du « corps » même du livre, c'est pénétrer dans le trou central *du corps et du sens*, soit au *fondement* abscons d'un Livre « à plus hault sens » entendu. L'image du trou coïncide avec son nom ambivalent de « comment a nom »², dont l'apophatisme en préterition travesti³ peut être rapproché, *dans une continuité de l'image écrite à la valeur d'image de l'écriture manuscrite*, d'un mot laissé en / / du manuscrit du *Cinquième Livre* : nom secret du dieu, « *l'abscond, le mussé, le caché* »⁴. Dans l'instant même où la vieille *tombe à la renverse*, le vent relevant ses robes, le bas est découvert à mesure même que la partie haute du corps se trouve voilée, très certainement *jusqu'à la tête*. Ce qui est alors soustrait aux regards pourrait bien, sous quelque rapport, participer d'une *visio dei*. L'*occultation* de la Face trouverait son aboutissement iconologique et chronotopique dans le geste du renard de *désignation du pertuis* lequel, probablement, est lieu d'accomplissement et renaissance⁵. Mais,

¹ P., ch. XV, *op. cit.*, p. 270.

² *Ibid.*.

³ La réponse est dans la question : on prononçait alors /kõmõ/. Mais c'est bien sur le mode de l'ignorance et de l'interrogation, proche de la possibilité du non-être de ce nom tout en *l'incluant* et *se substituant* à lui que, précisément, *ce nom se dit*.

⁴ C.L., chap. XLVII, *op. cit.*, p. 840. Cf. Gaignebet, Cl., « Sur un mot en / / du *Cinquième Livre* » (E.R., t. XXI, Droz, Genève, 1988, pp. 29-36).

⁵ Un digne héritier de Rabelais, non seulement en littérature mais certainement aussi en médecine et alchimie, Béroalde de Verville donne, dans son *Moyen de parvenir*, une leçon parfaitement *anale* de l'analogie hermétique (Verville, B. (de), *Le moyen de parvenir*, éd. Passage du Nord/Ouest, Albi, 2005, pp. 37-8). Il évoque alors l'« *endéléchie* », et équivoque sur « *l'endroit où l'on chie* », où l'entéléchie semble être précisément située ! On pourrait bien reconnaître là, à l'œuvre chez Béroalde, le principe d'association, et même de *coïncidence* d'un sens élevé aux images les plus basses, en un accord profond avec le travail de Rabelais.

« donnez vous garde de tumber : car il y a icy un grand et sale trou devant vous. »¹

Bibliographie

- Bakhtine, Michaël, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1982.
- Bakhtine, Michaël, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
- Berchtold, Jacques, « les mouches et les mousses aux orifices du corps. Les niveaux de sens dans le chapitre XV du *Pantagruel* », *É. R.*, t. XLIX, Droz, Genève, 2011, pp. 59-73.
- Berrong, Richard M., « The presence and exclusion of Popular Culture in *Pantagruel* and *Gargantua* (or, Bakhtin's Rabelais Revisited) », *É. R.*, t. XVIII, Droz, Genève, 1985, pp. 19-56.
- Cambefort, Yves, « Un cosson né d'une fève blanche » Comment comprendre l'énigme de Grippe-Minaux ? », *É. R.*, t. XL, Droz, Genève, 2001, pp. 165-185.
- Cues, Nicolas (de), *Le tableau ou la vision de Dieu*, Cerf, Paris, 2009.
- Demerson, Guy, « Rabelais et l'analogie », *É. R.*, T. XIV, Droz, Genève, 1977, pp. 23-41.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007.
- Gaignebet, Claude, *A Plus Hault Sens*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1986.
- Gaignebet, Claude, « Sur un mot en / / du *Cinquième Livre* », *E.R.*, t. XXI, Droz, Genève, 1988, pp. 29-36.
- Ginzburg, Carlo, *Le fromage et les vers*, Aubier, Paris, 1980.
- Jeanneret, Michel, « Polyphonie de Rabelais: ambivalence, antithèse et ambiguïté », *Littérature*, N° 55, Paris, 1984, pp. 98-111.
- Huchon, Mireille, *Rabelais*, Gallimard, Paris, 2011.
- Jenny, Laurent, « De qui Bakhtine est-il le nom ? », *Critique* (778), Paris, 2012, pp. 196-207.
- Loskoutoff, Yvan, « Un étron dans la cornucopie: la valeur évangélique de la scatologie dans l'oeuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 95, Paris, 1995, pp. 906-9.
- Menini, Romain, « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *Revue d'histoire littéraire de la France* (3, vol. 109), Paris, 2009, pp. 515-539.
- Milhe-poutingon, Gérard, *Rabelais et la logique des opposés : une dialectique implicite*, thèse doctorale, Paris X, 1995.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1994.
- Rigolot, François, *Les langages de Rabelais*, Droz, Genève, 1996.
- Verville, Béroalde (de), *Le Moyen de Parvenir*, les éditions passage du Nord/Ouest, Albi, 2005.

¹ P., ch. XVI, *op. cit.*, p. 276.