

La Carnavalesque: La Passion Par Rapport à la Theorie de Mikhail Bakhtin

Jennifer L. Montesi
College of Arts & Science

According to the theory of Mikhail Bakhtin, the carnival of the Middle Ages and Renaissance played a significant role in medieval culture because it permitted the expression of the carnival spirit, a fundamental tendency of humanity that was hidden from public view in daily activities. In contrast with the ordinary life of mankind, the carnival world was a “second world” and “upside-down world” where laws, social structure, and religious authority ceased to exist. It was a place for unadulterated passion where free and familiar contact between individuals and exceptional creativity promoted the formation of new modes of communication and personal relationships. The expression of carnival spirit was necessary for the survival of humanity such that, upon the demise of the carnival, the same passionate desires of the carnival were transferred to the domain of literature and art. Through an examination of menippean literature, as well as the collective works of Francois Rabelais and Fyodor Dostoevsky, this article provides extensive support in favor of the carnival’s influence on literary works that surrounded the demise of the carnival in popular culture.

I. Introduction

Bakhtin présente la littérature carnavalesque en la décrivant par rapport au carnaval du moyen âge et de la Renaissance. Ce carnaval de Bakhtin, n’était pas «a mere holiday...or self-serving [festival] fostered by governments, secular or theocratic. The sanction for carnival derives ultimately not from a calendar prescribed by church or state, but from a force that preexists priests and kings and to whose superior power [participants] are actually deferring when they appear to be licensing carnival» (Holquist 1984, xviii). Bakhtin explique soigneusement les origines de la littérature carnavalesque en disant qu’elle date du moment du déclin du carnaval lui-même. Bakhtin décrit le carnavalesque comme une «transposition en images artistiques du langage littéraire», la «transposition du carnaval dans la littérature» et la «carnavalisation» qui suivait (Bakhtin 1970b, 122). Dans les premières étapes, «dans un régime social qui ne connaissait encore ni les classes ni l’Etat, les aspects sérieux et comiques de la divinité, du monde et de l’homme étaient, selon tout apparence, également sacrés, également, pourrait-on dire, ‘officiels’» (Bakhtin 1970a, 14). Donc, le carnaval et les rituels, l’humeur, les festins et l’imitation prenaient une place aussi importante que l’Église officielle, et que tous les autres aspects religieux et politiques de la vie. Cependant, le «régime de classe et d’État» qui s’est présenté graduellement a rendu «impossible» l’existence des «droits égaux aux deux aspects»—le comique et l’officiel (Bakhtin 1970a, 14). Comme résultat, les aspects comiques de la vie étaient transférés à un niveau officieux où, selon Bakhtin, elles ont acquis «un sens» modifié, et elles «se compliquent et s’approfondissent, pour se transformer enfin en formes principales d’expression de la sensation populaire du monde, de la culture populaire»

(Bakhtin 1970a, 14). De ce point de vue, le carnavalesque exigeait un autre exutoire d'expression, puisqu'il n'y a plus le carnaval comme moyen de libérer les instincts carnavalesques.

Même s'il est possible d'explorer le carnaval comme un phénomène littéraire, le carnavalesque déborde les genres, puisque l'existence du carnaval lui-même est universelle et essentielle, et de par sa nature, il déborde toutes les limites. En regardant le carnaval lui-même et la force carnavalesque qui pousse l'homme—dans le monde du carnaval ancien et médiéval et dans la littérature—je cherche à clarifier le rapport entre la passion et les forces créatives et expressives qui trouvent comme exutoire possible, le carnaval et la littérature du carnavalesque.

II. Qu'est-ce Que C'est le Carnaval?

Dans *La Poétique du Dostoïevski*, Bakhtin explique que le carnaval est une tendance fondamentale, qui est inhérente à l'homme et qui donne naissance « sur une base carnavalesque commune » à « différentes variantes et nuances, selon les époques, les peuples, les festivités particulières » (Bakhtin 1970b, 169). Pendant le Moyen-Âge et la Renaissance, le carnaval existait comme une partie du « monde infini des formes et manifestations du rire » qui « s'opposait à la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal » (Bakhtin 1970a, 12). Bakhtin prend conscience des formes et manifestations de la culture folklorique du carnaval. Disant que toutes les « réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et *sots* géants, nains et monstres, pitres de nature et de rang divers, littérature parodique vaste et variée, etc. » sont unifiés dans cette culture comique populaire, « notamment de la culture du carnaval, une et indivise » (Bakhtin 1970a, 12). Dans *L'œuvre de François Rabelais*, Bakhtin décrit l'omniprésence du carnaval dans la vie des hommes, en soulignant que « les réjouissances du carnaval avec les actes ou rites comiques qui s'y rattachent occupaient une immense place dans la vie de l'homme du Moyen Age », puisque les grandes villes médiévales dévouaient, en moyenne, trois mois par an aux réjouissances du carnaval (Bakhtin 1970a, 13).

III. La Littérature Ménippéenne

Le carnavalesque se manifeste dans la littérature carnavalesque, cependant, il peut également être reflété non seulement dans les autres genres de la littérature, mais aussi dans la plupart des autres formes artistiques. Bakhtin décrit la carnavalisation de la littérature en général, et en particulière de la littérature ménippéenne où, « presque toutes les scènes et les événements de la vie réelle, représentés le plus souvent de manière naturaliste, laissent entrevoir la place de carnaval avec sa logique spécifique de contacts familiers, de mésalliances, de travestissements, de mystifications, d'images antithétiques, de scandales, d'in-détronisations, etc. » (Bakhtin 1970b, 182). Un exemple de l'œuvre carnavalesque est *L'Âne d'Or ou Les Métamorphoses* d'Apulée qui décrit un homme, Lucius, qui tombe amoureux d'une fille, Fotis, domestique chez Milon, l'ami de Lucius, chez qui Lucius demeure le temps d'un séjour. Lucius a été averti de « prend[re] garde, prend[re] bien garde aux maléfices, aux attrait dangereux de cette Pamphile, l'épouse du Milon », son hôte (Apulée 1919, 41). Mais, fasciné par la magie, il demande à Fotis de lui montrer la sorcellerie de Pamphile. Fotis accepte, et lui explique qu'« à cause des malveillants, il [fallait] la solitude la plus secrète et l'éloignement de tous les regards pour les opérations occultes » (Apulée 1919, 97).

Caché dans son observatoire dans le placard de Pamphile, Lucius voit par les fentes de la porte que « la puissance de...l'art [de Pamphile] lui [a] donc permis [une] métamorphose volontaire ! » (Apulée 1919, 99). Pamphile se déguise, en se changeant en « oiseau pour voler auprès

de son amant » (97). Après avoir vu ce spectacle, Lucius désire se transformer lui aussi en oiseau; malheureusement, quand il applique l'onguent magique sur sa peau, c'est en âne que Lucius se transforme, non en oiseau: ses « poils se durcissent en crins, [sa] peau qui était douce devient du cuir ; au bout de [ses] pieds, à [ses] mains, plus de doigts, et à leur place des sabots. Au bas de l'échine [se] pousse une grande queue » (101). Lucius passe le reste de l'histoire à essayer de redevenir un homme, un but qui ne se réalisera que s'il réussit à manger une rose. À la fin de sa quête pour trouver cette rose, avec son corps d'âne, il fait l'amour avec une femme humaine. La rose, dans sa forme majestueuse et parfaite, complexe et idéalement façonnée, symbolise l'inverse du carnavalesque, et pour cette raison, elle représente une résolution à la nature sans limite et l'irrésolution du carnavalesque.

Parmi les déguisements, les scandales, les métamorphoses, et les couronnements et découronnements de cette histoire, cette scène est la plus choquante, et la plus carnavalesque. Dans cet exemple extrême, la femme « se déshabilla entièrement...s'oindre toute d'un onguent parfumé qu'elle avait dans un flacon », et elle le « frott[e] ensuite aussi généreusement, surtout aux pattes et aux naseaux » (Apulée 1919, 391-392). Puis, « cela fait, elle [l'] étreignit et [le] couvrit de baisers, non pas comme une courtisane qui gagne son argent avec le premier venu, mais avec la sincérité de la passion » (393). Cette femme parle tendrement avec les « oeillades mordantes » pour le « séduire » et le « convaincre de [son] amour », et enfin, comme elle le « tenant embrassé étroitement...[le] reçut tout entier » (393). Malgré l'angoisse de Lucius avant cette acte de fornication—il se demande « comment...comment, avec de si grosses et longues pattes, pourrai-je chevaucher un corps aussi délicat? » —il se trouve capable de faire l'amour avec la femme dans une vraie mésalliance carnavalesque (393). D'après Bakhtin, toutes ces facettes de l'histoire de Lucius fait de *L'Ane d'Or ou Les Métamorphoses* (1919) un des meilleurs exemples de la littérature ménippéenne.

IV. Le Carnaval est La Ligne de Démarcation entre la Vie et l'Art y Compris les Acts Spontanés

L'origine du carnaval lui-même a « ses racines profondes dans la pensée humaine et les structures sociales primitives », et est défini par Bakhtin comme « *spectacle synchrétique, à caractère rituel* » (Bakhtin 1970b, 169). Comme résultat de ce « caractère concret, sensible » et le « puissant élément *de jeu* » inhérent aux manifestations du carnaval, le carnaval ressemble à des formes artistiques spécifiques, comme le spectacle (Bakhtin 1970a, 15). Cependant, Bakhtin suggère que le « noyau de cette culture, c'est-à-dire le carnaval », n'est ni une « forme purement *artistique* » ni une « spectacle théâtral et, de manière générale, n'entre pas dans le domaine de l'art » (Bakhtin 1970a, 15). Le carnaval est la ligne de démarcation entre la vie et l'art qui veut dire qu' « en réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu » (Bakhtin 1970a, 15). Ceux qui participent au carnaval « jouent » un rôle, parce que le carnaval est « un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs » (Bakhtin 1970b, 70). Dans ce sens, le carnaval est un espace d'actions complètement spontanées qui servent à manifester les désirs internes et primitifs, et le carnavalesque est défini comme la force qui est manifestée dans cette exposition extérieure.

V. La Nature Universelle du Carnaval: Tout le Monde est un Participant Actif

L'ambiance du carnaval est telle qu'il n'y a ni étranger, ni spectateur, et si les gens arrivent avec l'intention d'observer de loin, ils ne resteront certainement pas dans cette mentalité longtemps, car une facette inéluctable du carnaval est que « tous communient dans l'acte carnavalesque » (Bakhtin 1970b, 70). L'esprit du carnaval obligeait les participants à « renier en quelque sorte leur condition

officielle (celle de moine, clerc, savant) et à percevoir le monde sous son aspect comique et carnavalesque » (Bakhtin 1970a, 22). En continuant, Bakhtin dit que « les spectateurs n'assistant pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple* » (Bakhtin 1970a, 15). Le carnaval est non seulement universel dans le sens où il inclut tout le monde, mais il a un « caractère universel »; c'est un « état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe. Tel est le carnaval dans son idée, dans son essence même, et tous ceux qui participent aux réjouissances le ressentent de la manière la plus vive » (Bakhtin 1970a, 15). Bakhtin suggère que le carnaval médiéval exprimait cette notion du renouvellement universel, que tous les participants vivaient comme une « fuite provisoire hors du monde de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) » (Bakhtin 1970a, 16).

VI. Le Monde du Carnaval: Un Deuxième Monde

Le carnaval est caractérisé par une sensualité intense, une fuite chaotique du carnavalesque, décrite comme honteuse et inopportune, ou tabou dans le monde ordinaire. Le carnaval est donc une échappatoire qui permet la dépense du surplus d'énergie et qui sert à libérer les tendances qui sont normalement supprimées ou cachées. L'accumulation des désirs non réalisés produit une tension qui se libère dans l'expression d'une forme de sensualité, supprimée et cachée. Les participants sont incapables de séparer le carnaval de la vie ordinaire puisqu'ils deviennent au fur et à mesure absorbés dans le carnaval. En fait, pour les participants du carnaval, « *on le vit*, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une *existence de carnaval* » (Bakhtin 1970b, 170). Autrement dit, le carnaval existe comme un « *second monde et une seconde vie* auxquels tous les hommes du Moyen Âge étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande, dans lesquels *ils vivaient* à des dates déterminées » (Bakhtin 1970a, 13).

Le caractère unique du carnaval est omniprésent dans l'œuvre de François Rabelais, et en particulier dans *Gargantua et Pantagruel*, où il y a une obsession de l'ingestion et de l'expulsion de nourriture, et de façon générale, de l'excès et de l'abus. Bakhtin dit que les « événements aussi fantastiques que, par exemple, l'histoire des pèlerins avalés avec la salade et inondés d'urine » devient la norme dans le deuxième monde que crée Rabelais (Bakhtin 1970a, 440). Bakhtin suggère que « l'*urine* (comme la matière fécale) est la *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage, transforme *la peur en rire* » (Bakhtin 1970a, 332-3). Au monde du carnaval, « *la matière fécale et l'urine personnifient la matière, le monde, les éléments cosmiques* en font quelque chose d'intime, de proche, de corporel, de compréhensible (la matière et l'élément engendrés et sécrétés par le corps) » (Bakhtin 1970a, 332-3). Autrement dit, « *urine et matière fécale transforment la peur cosmique en joyeux épouvantail de carnaval* » (Bakhtin 1970a, 332-3). En continuant, « le chapitre XXXIII [de *Pantagruel*] narre *la maladie et la guérison* de Pantagruel. Il a l'estomac engorgé. *Son urine copieuse et chaude* donna naissance, dans différents coins de France et d'Italie, à des *sources* chaudes aux vertus curatives » (Bakhtin 1970a, 335-6). Bakhtin dit qu'« une fois de plus, Pantagruel incarne le joyeux élément corporel et cosmique » (Bakhtin 1970a, 335-6). Alors, les produits du corps existent comme moyen de rendre concret l'esprit humain—les pulsions d'humanité et le désir l'expression ; la notion d'excès représente la force de ces tendances.

Comme exemple d'excès, Bakhtin décrit la scène où Panurge tombe amoureux d'une aristocrate de Paris. Après qu'elle le rejette, il « assouvit sa vengeance le jour de la fête du Corps Dieu. Rabelais se livre à une parodie absolument prodigieuse en dépeignant une procession de 600 014 chiens qui suivent l'élue de Panurge et lui pissent dessus, car celui-ci avait semé sur la robe de la dame des organes d'une chienne en chaleur, hachés menu » (Bakhtin 1970a, 229). De plus, la consommation de vastes quantités de nourriture et de vin est visible dans l'œuvre, et Bakhtin

explique qu' « il n'est presque pas de pages où ces images ne figurent, du moins à l'état de métaphores et d'épithètes empruntés au domaine du boire et du manger » (Bakhtin 1970a, 278). À la fin du prologue de *Pantagruel*, « l'auteur invite ses auditeurs à boire par verres entiers le contenu de son tonneau, véritable corne d'abondance » (Bakhtin 1970a, 174). Dans le quatrième livre, les images de banquet prolifèrent lors la guerre des Andouilles. Bakhtin dit que « c'est dans ce livre que figure l'épisode des Gastrolâtres et l'énumération des mets en boissons qui détient le record de longueur dans la littérature mondiale », et « l'absorption de nourriture joue un rôle essentiel dans l'épisode du géant Bringuenarilles, dans celui de 'l'île des vents' où l'on se nourrit exclusivement de vents » (Bakhtin 1970a, 279).

L'importance de manger et de boire dans le carnaval et dans l'œuvre de Rabelais symbolise que dans le carnaval, l'homme « déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi » ; Bakhtin dit que « *cette rencontre avec le monde dans l'absorption de nourriture [est] joyeuse et triomphante. L'homme triomphait du monde, l'avalait au lieu d'être avalé par lui ; la frontière entre l'homme et le monde s'effaçait dans un sens qui lui était favorable* » (Bakhtin 1970a, 280). Les participants au carnaval embrassent leur essence en célébrant les désirs, l'excès, et toutes les forces cachées dans le monde ordinaire.

VII. Monde à L'Envers / Le Contact Libre et Familier

Notamment, pendant le carnaval, les lois qui nous restreignent et qui façonnent la vie ordinaire sont suspendues, congelées pour donner naissance aux manifestations du carnaval qui refusent à apparaître, ou qui sont impuissantes dans la vie ordinaire. Pendant les cérémonies officielles, l'antithèse du carnaval, « les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessin » puisque « chacun des personnages devait se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue de son rang » (Bakhtin 1970a, 280). Avec de telles descriptions, Bakhtin montre que les cérémonies officielles et les rituels carnavalesques remplissent le but de « consacrer l'inégalité » (Bakhtin 1970a, 280). Par ailleurs, la « vie carnavalesque... se situe en dehors des ornières *habituelles*, c'est en quelque sorte une 'vie à l'envers', 'un monde à l'envers' » (Bakhtin 1970b, 170). Bien que la vie gouvernée par une suspension de lois soit menacée par le carnaval, le carnaval est la seule occasion qui permette l'expression sensuelle illimitée d'un individu, et où l'individu a l'opportunité de faire face aux forces existentielles des autres. C'est-à-dire, l'individu « semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables » (Bakhtin 1970a, 18-19).

Pendant le carnaval, toutes les « *distances* entre les hommes » sont éliminées et remplacées « par une attitude carnavalesque spéciale : *un contact libre et familier* » : il n'y a que le contact dégagé parmi les gens (Bakhtin 1970a, 18-19). Particulièrement applicable aux «hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables », cette caractéristique du carnaval est aussi responsable du « caractère particulier » de « l'organisation des actions de masse, une gesticulation carnavalesque libre, ainsi que le mot carnavalesque franc » (18-19). Tout ce qui définit un homme avant qu'il entre le monde du carnaval est oublié ; s'il tenait une position de pouvoir, son pouvoir est ignoré. Tous les aspects de son existence ordinaire et les hiérarchies de ce monde sont abusés. Un homme est libéré du langage, comportement, et des attentes qui accompagnaient l'autorité haute, la position sociale, et le rang dans sa vie ordinaire. Pendant que le monde ordinaire tombe loin de ce deuxième monde, ce qui y était inclus dans l'identité du monde ordinaire devient «[excentrique], [déplacé] du point de vue de la logique de la vie habituelle » (18-19). En somme, lors du carnaval, l'« idéal utopique et le réel se fondaient provisoirement » fait l'égalité universelle unique et la libération des limites hiérarchiques du carnaval un phénomène particulier (18-19).

VIII. Le Couronnement / Découronnement

Le carnaval imite des rituels sérieux et s'engage à faire des fêtes religieuses, telle que l'« intronisation bouffonne puis la destitution du roi du carnaval » (Bakhtin 1970b, 171). Bakhtin explique que « l'in-détronisation est un rite ambivalent, 'deux en un', qui exprime le caractère inévitable et en même temps la fécondité du changement-renouveau, la *relativité joyeuse* de tout structure sociale, de tout ordre, de tout pouvoir et de toute situation (hiérarchique) » (172). Notamment, le roi choisit pour le carnaval est le contraire absolu d'un vrai roi—c'est-à-dire, en étant un esclave ou un bouffon, il n'a ni pouvoir, ni argent, ni le sang royal.

Dans *L'Ane d'Or ou les Métamorphoses* (1919), Lucius (avant sa transformation) est accusé d'avoir tué trois personnes. Après une soirée où il a très bien mangé et copieusement bu, il est allé de la maison de sa cousine à la maison de son ami. Dans son état d'ivresse, et dans l'obscurité, il croyait avoir vu trois voleurs en train de cambrioler la maison de son ami. Lucius explique qu'il « tire l'épée qu'[il] avai[t] cachée sous [son] manteau en prévision de l'événement. Sans hésiter, [il] [s']élance au milieu du groupe ; et à mesure que chaque bandit se précipite sur [lui], [il] lui plonge l'épée de ventre, jusqu'à ce qu[']...ils expirent à [ses] pieds » (Apulée 1919, 73). Au matin, « le souvenir de la veille et de l'aventure nocturne [lui] envahit l'esprit », et il « pleurai[t] à chaudes larmes : le tribunal, la sentence et jusqu'au bourreau » (75).

Lucius est accusé devant les citoyens par les magistrats, puis par la veuve d'un des voleurs morts d'avoir participé à ce crime. Les magistrats lui ordonne « d'aller à la litière où les cadavres étaient étendus et de les découvrir de [sa] main...À la place des cadavres, il y avait trois outres gonflées, percées de plusieurs trous aux places où [il] [se] rappelait avoir blessé les trois brigands dans le combat nocturne » (Apulée 1919, 85). Soudainement, tous les citoyens commencent à rire, et Lucius, se trouve traumatisé, humilié, et effrayé au maximum—découronné et réduit en bête. Il apprend que c'est la date du « fête solennelle...du dieu Rire » (87). Les magistrats lui explique que les citoyens « tâch[ent] d'égayer chaque année d'une invention nouvelle », et que c'est Lucius « qui cette fois [a] été la vedette » (87). Pour cette raison, « au surplus, la ville unanimement et pour [lui] remercier [l']a inscrit au nombre de ses patrons et elle a décrété que [sa] statue serait coulée en bronze » (87). Donc, après l'accusation et l'humiliation publique, Lucius découvre qu'il est célèbre, honoré par les citoyens de la ville, favorisé par le dieu de Rire, et dans un sens couronné comme roi de la fête.

Le couronnement et le discouronnement sont les aspects proéminents dans toute l'œuvre de Rabelais. Bakhtin dit que « le détronement carnavalesque accompagné de coups et d'injures est de même un rabaissement et un ensevelissement. Chez le bouffon, tous les attributs royaux sont renversés, intervertis, le haut mis à la place du bas : le bouffon est le roi du « monde à l'envers » (Bakhtin 1970a, 368). Dans « chaque individu rossé et injurié, Rabelais discerne le roi, un ex-roi ou un prétendant au trône » (213). Mais, en même temps, tous les détronés sont aussi « parfaitement réelles, et vivantes, comme le sont tous ces Chiquanous, ces sinistres hypocrites et calomnieurs qu'il frappe, chasse et injurie » (213). Ces personnages sont « tournés en dérision, injuriés et rossés parce qu'ils représentent individuellement le pouvoir et la vérité expirants : les idées, le droit, la foi, les vertus dominantes » (213). Pantagruel et ses amis visitent l'île des Chiquanous, où les habitants gagnent leur vie en se laissent battre par quiconque. Un des amis de Pantagruel, Frère Jean, choisit un Chiquanos et « le bat comme plâtre pour vingt écus : et ventre bras et jambes, teste et tout, à grands coups de baston que [le narrateur] le cuydois *mort assommé* » (198). Immédiatement après, cependant, Frère Jean lui « bailla les vingt excuz » et « [son] villain *debout, ayse* comme *un Roy ou deux* » (198). Ainsi, il faut que Le Chiquanos tombe, détroné, pour qu'il ait l'opportunité de devenir roi.

Toujours, le sacre du roi contient toujours l'idée du détronement inévitable du roi ; Bakhtin suggère qu' « à travers l'intronisation on aperçoit déjà la détronisation » (Bakhtin 1970b, 172).

Servent à « éclairer[r] en quelque sort le monde à l'envers carnavalesque, en donne[r] la clef », ce rituel présente une caractéristique importante du carnaval ; en ce qui concerne le changement roi-esclave/sacre-désacre, c'est le « processus même, et non pas ce qui est changé » qui est important, et pour cette raison, Bakhtin décrit le carnaval comme « fonctionnel et non pas substantiel » (172).

Sensiblement, la « relativité joyeuse » reflète la base cyclique de la vie paean. Les naissances et les morts étaient peu intéressantes et immanentes—chacun était simplement un aspect nécessaire de la dualité inhérente dans la vie. La mentalité paean est telle qu'on se réjouit de la nature cyclique de la vie, célébrant pendant la mort la naissance d'un nouvel être. De même, dans le carnaval, toutes les images sont « toujours doubles » et « réuniss[ent] les deux pôles du changement et de la crise: la naissance et la mort (image de la mort porteuse de promesse), la bénédiction et la malédiction (les imprécations carnavalesques bénissent, et souhaitent simultanément la mort et la renaissance), la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, le face et le dos, la sottise et la sagesse » (Bakhtin 1970b, 174). Dans ce sens, l'existence paeanne et le monde carnavalesque se concentrent sur la nature ambivalente de la vie.

IX. Dialogisme et le Monde du Carnaval

Lors du carnaval, il « s'instaure une forme sensible reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, un *mode nouveau de relations humaines*, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante » (Bakhtin 1970b, 174). De plus, la théorie du Dialogisme, élaborée à partir de l'œuvre de Bakhtin, essaie de montrer de façon authentique comment se fait la communication, suggérant que dans un vrai dialogue, il n'y a pas d'empêchements religieux, politiques, ou esthétiques (Holquist and Clark 1984, 348). Le Dialogisme nous libère en insistant sur le fait que nous sommes tous des participants en créant le sens (348). Nous avons, donc, la capacité de créer pour nous-mêmes nos propres réalités et de l'ordre de nos propres mondes, sans les limites.

Dans « Bobok », une courte nouvelle de Dostoïevski, que Bakhtin considérait comme le « somnum » de la carnavalisation, Ivan Ivanytch, accusé d'être « toujours ivre » par le narrateur, assiste à un enterrement. Au cimetière, il « s'agit... d'un des éléments essentiels du carnavalesque, qui joue sur l'étrangeté de se trouver à mi-chemin entre deux états, la veille et le sommeil, la sobriété et l'ivresse, la raison et la folie, la vie et la mort » (Barsky 1997, 57). Dans l'histoire, il s'assied sur une tombe et se met à réfléchir jusqu'au moment où il entend des voix. Puisqu'il n'y a personne là sauf Ivan Ivanytch, il n'y a aucune explication sauf que les voix sont celles des personnes mortes, des personnages souterrains. Ils sont tous morts, mais pas « tous au même degré ; certains viennent tout juste de découvrir qu'une nouvelle voix leur est donnée, d'autres sont au faite de leur 'nouvelle vie', qui ne s'exprime qu'en mots, d'autres encore, ayant épuisé les ressources de cette 'renaissance', retournent progressivement au silence » (59). En particulier, cette scène illustre bien « la notion bakhtinienne de la 'communauté des locuteurs,' où de nouvelles voix se font continuellement entendre, alors que d'autres disparaissent » (59).

Donc, le monde du « Bobok » est un vrai monde sans limites—un homme vivant entend les gens morts qui se parlent entre eux, et au lieu de se considérer fou, il continue à les écouter comme si de rien n'était. La conception du carnaval comme un monde à l'envers correspond à cet aspect sans limites du dialogisme. En plus, il y a une certaine condition d'existence selon le dialogisme dans laquelle, « toute demeurant toujours ouverts, disponibles et perméables à toute nouvelle sensation ou combinaison possible » (Barsky 1997, 54). Alors, selon cette théorie, les caractères du discours littéraire sont « des lieux «ouvert[s] et accessible[s] au monde » ; tout à fait, les personnes souterraines de « Bobok », même dans la mort, « disposent d'une liberté qui ne connaît aucune limite » (57-60).

X. Excentricité et les Mésalliances Carnavalesques

Bakhtin souligne le rôle de l'«*excentricité*» dans le carnaval comme «une catégorie spéciale...intimement liée à celle du contact familial» parce qu'elle «permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète» (Bakhtin 1970b, 170). Dans ce sens, le carnaval célèbre ce qui n'est pas accepté dans la vie ordinaire, ce qui est normalement écarté de la «norme». De même façon, dans *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche (1961) parle de la tragédie et de l'art sur les extrémités de la vie. Les deux arts «vrais», la poésie et la tragédie, ne restent pas à l'extérieur du monde, mais se veulent l'expression pure de la vérité. Or, pour atteindre ce but, il faut que la poésie et la tragédie abandonnent toutes les attentes et la mentalité du «man of culture», ou l'Apollinien (Nietzsche 1967, 61). Nietzsche explique qu'il y a deux tendances ou pulsions opposées dans un être humain, qui sont toujours en train de lutter pour l'expression : l'Apollinien et le Dionysien. L'instinct Apollinien retient la tendance chaotique qui existe sur les extrémités d'un individu, et l'instinct Dionysien essaie d'annihiler toutes ces limites ordinaires de l'existence (46-59). Donc, la poésie ou la tragédie ne sait se situer qu'à l'extérieur de la vie ; elles essaient de présenter la vérité, et c'est la raison pour laquelle elles ne peuvent pas s'établir à l'intérieur de la réalité fautive habitée par l'homme de la culture (59). Donc, la mentalité du monde ordinaire de Bakhtin correspond à l'instinct Apollinien, pendant que celle du deuxième monde du carnaval correspond à l'instinct Dionysien. Ainsi, comment l'aspect Dionysien veut-il annihiler les limites d'existence d'un homme? Bakhtin explique qu'au carnaval, il faut tromper et abandonner les bords «Apolliniens»-- les restrictions et l'ordre, les positions hiérarchiques, le contrôle absolu. Dans la tragédie et la poésie, et au carnaval, il y a quelque chose d'essentiel qui est en train de lutter pour l'existence dans le monde, pour la créativité, la vérité, et l'expression concrète.

De la même manière, la tragédie grecque se passait à l'extérieur de la ville, donc, les choses interdites dans la ville trouvaient un moyen d'exister, mais seulement à travers la tragédie, dans une espace «liminale». La tragédie, incorpore l'Apollonien et le Dionysien, et de façon spatiale, on peut dire que l'Apollonien qui habite dans la ville rencontre le Dionysien qui habite dans la forêt, mais cette union se situe à la ligne de démarcation entre les domaines de ville et forêt—à la limite de la vie. Sans les restrictions de l'Apollonien, le Dionysien n'aurait pas besoin d'une vie séparée de la ville. En même temps, le carnaval existe dans l'espace du monde ordinaire, mais sans les restrictions et les lois de ce monde ; sans les limites et les lois du monde ordinaire, il n'y aurait pas besoin du carnaval pour libérer la carrure de la tension. De plus, sans la ville et le monde ordinaire, il n'y aurait pas de forêt ni de carnaval ; bien entendu, les deux sont nécessaires et les deux font partie de l'existence, mais c'est à cause des restrictions et des limites imposées par la ville et le monde ordinaire que la forêt (et la tragédie), et le carnaval, sont nécessaires pour donner expression à la créativité et la passion-- les éléments souvent supprimés dans la vie «ordinaire».

En suivant cette idée nous rencontrons le concept des «*mésalliances*» (Bakhtin 1970b, 170). Dans le carnaval, «tout ce que la hiérarchisation fermait, séparait, dispersait, entre le contact en forme des alliances carnalesques» (171). En conséquence, nous retrouvons lors du carnaval: le grotesque et le beau, le «sacré» et le «profane», le «haut» et le «bas», le «sublime» et l'«insignifiant», la «sagesse» et la «sottise» (171). Dans ce sens, le carnaval est la panne, le remaniement, et le réassemblage des structures du monde ordinaire—mais, le monde reconstruit du carnaval apparaît comme les couples faits au hasard et les fusions laides, plus ils sont laids, mieux c'est.

XI. Le Rire

Bakhtin présente un autre aspect important du carnaval en disant que le « carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire » (Bakhtin 1970a, 16). Le rire carnavalesque, selon Bakhtin, est un « rire *de fête* » ; ce rire est « le bien de *l'ensemble du peuple* » et pas une réaction comme réponse à un événement comique, et il est « *universel* » (Bakhtin 1970a, 20). Fusés avec ce rire sont « la mort et la renaissance, la négation (la raillerie) et l'affirmation (la joie) » (Bakhtin 1970b, 175). Bakhtin dit que le rire carnavalesque est « joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois » (Bakhtin 1970a, 20). Il est « le rire populaire ambivalent » qui exprime « l'opinion du monde entier » puisqu' « en plein évolution dans lequel est compris le rieur » (Bakhtin 1970a, 21). Dans ce sens, le rire est « braqué sur les rieurs eux-mêmes » et en conséquence, c'est le moyen utilisé par les gens pour affirmer qu'ils sont, comme le monde, « inachevé » ; c'est-à-dire, les gens ne s'excluent pas de la totalité du monde (Bakhtin 1970a, 12). En riant, le monde est « en mourant renaît et se renouvelle » (12). Le rire carnavalesque est « génétiquement » lié aux formes plus anciennes du rire rituel, qui étaient « orientés vers le haut : on bafouait, on raillait le soleil (divinité suprême) et d'autres dieux, ainsi que le pouvoir terrestre souverain, pour les obliger à se *renouveler* » (Bakhtin 1970b, 174).

Bakhtin explique que « la moquerie rituelle de la divinité telle qu'elle existait dans les plus anciens rites comiques » ont survécu, mais elle acquérait un sens nouveau: ce qui étaient « les éléments culturels limités ont disparu », et « il ne subsiste plus que les traits humains, universels et utopiques » (Bakhtin 1970a, 21). Dans le monde ancien et dans le moyen âge, toutes les formes du rire rituel étaient liées à la naissance et la renaissance, avec le reproducteur et les symboles du force reproductrice ; en tant que tel, le rire rituel était la « réaction aux *crises* dans la vie du soleil (solstices), dans celles des divinités, de l'univers et de l'homme (rire funèbre). La moquerie et la jubilation s'y combinaient » (Bakhtin 1970b, 174-5). Le rire rituel ancien servait à déterminer « les privilèges de rire dans l'Antiquité et le Moyen Age » (174-5). C'est-à-dire, comme dans le monde du carnaval, dans la forme du rire rituel, « on permettait... beaucoup de choses interdites dans le sérieux », comme l'acte de se moquer des dieux ou les parodies des textes sacrés anciens. Le rire carnavalesque, un descendant du rire rituel, est aussi dirigé vers quelque chose plus haut : « vers le supérieur, vers la 'mutation' des pouvoirs et des vérités, des ordres établis » (174-5). Similaire au rire rituel ancien, le rire carnavalesque est lié à la crise : il « englobe les deux pôles du changement, se rapporte à son processus, à la *crise* même » (174-5).

Dans l'écriture de Rabelais, Bakhtin souligne plusieurs sujets du rire carnavalesque : le grotesque, le « bas » matériel et corporel, la profanation, et l'excès. Bakhtin dit qu'il n'y a rien de cynique ni dans les images « scatologiques » de Rabelais, ni dans son réalisme grotesque », et que dans le réalisme grotesque, nous trouvons de la trivialité et de la corporalité, comme la projection des excréments et l'arrosage d'urine, et de la profanation, la « grêle d'injures scatologiques déversée sur le vieux monde agonisant (et en même temps naissant) » (Bakhtin 1970b, 178). Bakhtin explique que dans le monde de Rabelais, ces choses constituent les « *joyeuses funérailles* » qui sont absolument identiques, « (mais sur le plan du rire) à l'envoi dans la tombe de mottes de terre en témoignage d'affection ou à l'envoi de semences dans le sillon (dans *le sien* de la terre) » (178). Par conséquent, le rire et les sujets du rire—le grotesque, la basse matière et corporelle, et la profanation—sont, « par rapport à la vérité médiévale lugubre et incorporelle... une corporalisation joyeuse, un retour comique à la terre » (178).

Bakhtin explique que selon L.E. Pinski (1959), « les compagnons de Pantagruel, notamment frère Jean et Panurge, ne sont nullement satiriques, ils sont au contraire les principaux porte-parole du comique » (144). En plus, selon l'interprétation du Pinski, le « comique avec lequel se manifeste

sans la moindre gêne la nature des personnages dominée par les sens : l'appétit démesuré de frère Jean, la sensualité de Panurge, l'indécence du jeune Gargantua, ne doit pas susciter l'indignation du lecteur » (Pinski 1959, 145). Au contraire, ces personnages représentent les situations de l'excès (frère Jean), du bas corporel (Panurge), et de la profanation (Gargantua), et sont, pour cette raison, sujets du rire (« laughing matter »). Selon Bakhtin, comprendre Rabelais c'est comprendre la nature humaine—les instincts érotiques et sensuels, l'excrément comme résultat de la nourriture, le corps, l'urine, le sexe, et toutes les autres choses normalement cachées dans une certaine mesure, mais qui sont des éléments humains essentielles et absolument joyeuses. L'être humain, donc, doit embrasser toutes les parties grotesques, absurdes, dégoûtantes du corps et de la vie humaine— pas dans une manière romantique et élevée, mais avec un sentiment d'authenticité et de réalisme. Si on rit des choses dégoûtantes et inopportunes, c'est parce qu'on comprend qu'elles sont inévitables, nécessaires, et qu'on ne doit pas avoir honte d'être humain, avec un corps, avec des désirs et des pulsions corporels, avec la passion. Le rire, selon Bakhtin et Rabelais, est le chemin pour accepter avec la joie la condition humaine.

XII. La Profanation

Enfin, essentiel au monde du carnaval est la « *profanation*, les sacrilèges, tout un système d'avilissements et de conspuissions carnavalesques, les inconvenances relatives aux forces génésiques de la terre et du corps, les parodies de textes et de paroles sacrés, etc. » (Bakhtin 1970b, 171). Cet avilissement, cette banalisation, c'est un moyen d'ancrer les gens dans leur vraie nature. Tous les aspects de l'existence qui sont tabous, choquants, grotesques, sensuels, et glorieusement passionnants gagnent l'expression dans le monde du carnaval—et sont requis pour que le carnaval soit « le carnaval ». De ce point de vue, le carnaval *est* l'expression de la passion, c'est la concrétisation des pulsions passionnantes qui coulent sous la surface de l'existence ordinaire, le déchaînement des tendances et souvent primitives mais fondamentales. Pour cette raison, ces énergies s'accumulent et se confrontent à l'accumulation d'un désir inné pour l'expression concrète.

XIII. La Créativité se Manifeste dans la Littérature

Au moment où le carnaval n'était plus un exutoire pour l'expression passionnée, la concrétisation des énergies carnavalesques commençait à se présenter à la littérature. C'est-à-dire que jusqu'à la deuxième moitié du dix-septième siècle, les hommes « *participaient directement* à l'acte et à l'esprit carnavalesque ; ils *vivaient* encore dans le carnaval, autrement dit : celui-ci était encore une forme de l'existence elle-même » (Bakhtin 1970b, 180). Cependant, avec la dissipation du monde du carnaval, le carnaval a commencé à se montrer comme une « une tradition de genre littéraire » ; les éléments du carnaval, après avoir été coupés de leur « source directe », le carnaval, en ayant néanmoins besoin d'une forme d'expression, ont cherché l'expression littéraire (180). De la même manière que les expressions du corps étaient une forme essentielle de la créativité humaine dans le monde du carnaval, ainsi la littérature carnavalesque—conduite par les énergies paennes ou cyclique de l'humanité—se concentre sur le corps et ses produits, la passion et la sensualité, et la panne des limites. Le monde du carnaval actuel et la littérature carnavalesque sont ultimement conduits par les mêmes forces qui provoquent toujours l'expression et la liberté. Les deux satisfont les instincts essentiels primordiaux d'expression, et ainsi, les deux concrétisations de la même créativité humaine, des aspects cycliques et dualistiques du corps et de la vie, de la passion et la sensualité, et de la libération du monde traditionnel, quotidien, et limité par des lois.

References

- Apulée. 1919. *L'Âne D'Or ou Les Métamorphoses*, trans. Henri Clouard. Paris: Librairie Garnier Frères.
- Bakhtin, M.M. 1970a. *L'œuvre de François Rabelais*, trans. A. Robel. Paris: Éditions Gallimard, 1970.
- Bakhtin, M.M. 1970b. *La Poétique du Dostoïevski*, trans. I. Kolitcheff. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Barsky, R.F. 1997. *Introduction à la théorie littéraire*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Holquist, M. 1984. Prologue. In *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky. Bloomington : Indiana University Press.
- Holquist, M., and K. Clark. 1984. *Mikhail Bakhti*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Nietzsche, F. 1967. *The birth of tragedy and the case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, Year ?.
- Pinski, L.E. 1959. *Realism Epochy V oxroxchedenya*. Moskow : Goslitizdat.

Jennifer L. Montesi is a fourth-year student majoring in French, Psychology, and Comparative Literature in the College of Arts & Science. A native of Memphis, Tennessee, she is the recipient of the Department of French and Italian's Edwin S. Gardner Award and is consistently honored on the Dean's List. Her academic studies in the French language are highlighted by service as President of the Pi Delta Phi Honors Society and her study abroad experience in Aix-en-Provence. At present, Montesi serves as Undergraduate Lab Assistant in the Department of Psychology and will be graduating this year with High Departmental Honors in French. She will conduct psychiatric research for the next two years as Research Assistant at the Nathan Kline Institute in Scarsdale, New York before seeking admission to a doctoral program in clinical psychology.