

En dialogue avec Bakhtine :
carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman

by

Aimie Maureen Shaw
B.A., Memorial University of Newfoundland, 2005
B.Ed., Lakehead University, 2006

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Aimie Maureen Shaw, 2007
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

En dialogue avec Bakhtine :
carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman

by

Aimie Maureen Shaw
B.A., Memorial University of Newfoundland, 2005
B.Ed., Lakehead University, 2006

Jury

Dr. Hélène Cazes, Directrice
(Département de français)

Dr. Claire Carlin, Membre départemental
(Département de français)

Dr. Iain Higgins, Membre extérieur
(Département d'anglais)

Jury

Dr. Hélène Cazes, Directrice
(Département de français)

Dr. Claire Carlin, Membre départemental
(Département de français)

Dr. Iain Higgins, Membre extérieur
(Département d'anglais)

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite de la notion de carnavalesque, qui fut proposée par le théoricien russe, Mikhaïl Bakhtine dès les années 1920. A partir de l'étude de la tradition orale des carnavals au Moyen Age et à la Renaissance en France, Bakhtine postule que la littérature peut être le lieu d'une subversion de la pensée vis-à-vis de la société. Opposant culture classique et culture populaire, Bakhtine définit le lien dialectique par lequel monde officiel et monde carnavalesque s'unissent et s'excluent mutuellement.

Passer de la tradition orale des spectacles du carnaval à la tradition écrite du carnavalesque littéraire suscite et suppose la participation, mieux, la carnavalisation, du lecteur. A cette fin, le Gargantua de Rabelais, œuvre lue par Bakhtine, illustre le rapport étroit entre texte et lecteur. Ce lien permet d'aborder le dialogisme ; caractéristique essentielle du genre romanesque et de la réception littéraire. Catégorie qui échappe aux cadres fixes du genre, de style, du registre, le carnavalesque mérite une étude en soi.

Table des matières

Jury	ii
Résumé	iii
Table des matières	iv
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre I : <i>De la fête au théâtre en France du Moyen Age à la Renaissance : la genèse d'une écriture issue du carnaval</i>	5
1. Introduction	5
2. Les fêtes et le carnaval	12
3. De la spontanéité à la formalisation du théâtre comme genre	22
4. Le carnavalesque	25
i) Le rire	26
ii) La collectivité	30
iii) Le dialogisme	34
iv) Le renversement	38
v) Le grotesque	40
vi) Le renouvellement	47
5. Conclusion	49
6. Notes	50
Chapitre II : <i>Le paradoxe d'une subversion à travers le genre romanesque : la problématisation d'une écriture carnavalesque</i>	52
1. Introduction	52

2. Qu'est-ce qu'un genre littéraire	55
i) Le genre romanesque traditionnel	55
ii) La redéfinition du roman	62
3. Le paradoxe d'un genre subversif formel	70
4. Les voix des auteurs	76
5. Conclusion	81
6. Notes	82
 Chapitre III : <i>Qu'est-ce qu'une lecture carnivalesque ? : le lecteur engagé et démasqué</i>	 84
1. Introduction	84
2. Une littérature engagée	86
3. Une lecture engagée	91
i) Le rire	92
ii) La collectivité	100
iii) Le dialogisme	105
iv) Le renversement	109
v) Le grotesque	112
vi) La durée limitée	115
vii) Le renouvellement	119
5. Conclusion	122
6. Notes	122
Conclusion	127
Bibliographie	130

Remerciements

J'aimerais présenter mes remerciements les plus sincères à ma directrice de maîtrise, Dr. Hélène Cazes, pour ses conseils experts ainsi que sa sagesse qui m'ont permis de réaliser ce mémoire. Ce n'est qu'avec ses conseils et son enthousiasme dans mon développement conceptuel que ceci a été rendu possible. J'aimerais aussi exprimer ma reconnaissance sincère aux autres membres de mon jury : Dr. Claire Carlin pour son soutien dans l'évolution de mes idées et Dr. Iain Higgins, qui a si gracieusement accepté de contribuer à ce projet. Enfin, j'aimerais remercier Dr. Evelyn Cobby, mon examinatrice externe, pour ses commentaires fructueux lors de ma soutenance. Ce n'est qu'à travers la coopération et le soutien continu de ces personnes que ce mémoire a pleinement abouti.

Introduction

L'œuvre critique de Mikhaïl Bakhtine, (1895-1975) fut composée sous la dictature stalinienne et lue en Occident, dès les années 1960, comme une contribution majeure à l'histoire et à la théorie littéraire. De nos jours, son œuvre, enfin traduite en anglais et en français, est accessible à un large lectorat. La poétique de Dostoïevski, publiée pour la première fois en 1929, remet en question, sur les plans linguistiques et littéraires, l'homogénéité du genre romanesque. L'idée principale de cet ouvrage est la « polyphonie » : l'existence de plusieurs voix dans le même énoncé. Bakhtine propose que c'est précisément la voie du développement du genre romanesque. L'impact de la notion bakhtinienne de « carnivalesque » sembla plus fort encore lors de son élaboration, dans la version russe de 1963 (et française de 1965) de L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Cet ouvrage explore la subversion de l'autorité sociale et politique de la culture officielle à travers les divertissements populaires et les festivals ; les critiques occidentaux y virent une clé de lecture pour les textes de Rabelais et pour les pièces théâtrales pré-classiques, qui fut universellement acceptée jusqu'à la dernière décennie.¹

En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnivalesque et carnaval au cœur du roman est un mémoire qui explore les enjeux du dialogisme et du carnivalesque à travers les traditions orales et écrites émergeant du carnaval depuis le Moyen Age en France. A cette fin, le statut de la notion de carnivalesque chez Bakhtine est questionné afin d'en saisir le contexte originel, les lectures suggérées et le contexte discursif.

A l'origine des fêtes de la Renaissance, nous devons d'abord reconnaître le fonds de la littérature orale. Le spectacle médiéval est la trace, parfois textuelle, d'une culture non-écrite, qui échappe à la formalisation, tant dans sa production que dans sa transmission. Les spectacles spontanés qui se manifestaient pendant le carnaval mèneront au genre formel du théâtre. Mais ils maintiennent, au cœur même des textes écrits et progressivement constitués en genres, une dimension irréconciliable : la liberté première, dont ils sont issus. Or, pour écrire le récit de l'histoire littéraire, la classification des pièces en sous-genres entre en débat. Dès la fin du XIX^e siècle, le désaccord porte principalement sur le théâtre « liturgique et sérieux » contre le théâtre « profane et comique ». Le contraste entre « liturgique » et « comique » recoupe de fait une hiérarchie sociale implicite et valorisée : classes instruites et dominantes, contre classes ignorantes et laborieuses. Bakhtine, depuis la Russie soviétique, prend ostensiblement le parti des classes « populaires » mais ce faisant, fait voler en éclats la division thématique des genres, qui ne reposait que sur le préjugé social. Ces formalisations successives ont nourri les idées de Bakhtine ; elles mettent à jour la subversion du théâtre farcesque, qui divise le monde en deux selon de nouvelles catégories critiques. En premier lieu, la sphère officielle est celle dans laquelle s'affirment les hiérarchies sociales, l'étouffement du peuple et l'esprit sérieux ; la sphère non-officielle est la partie du monde qui unit le peuple dans l'émancipation, et le nouveau discours, vers une vie meilleure. C'est sous cet angle binaire que Bakhtine propose ses propres catégories critiques : la culture classique et la culture populaire, le comique se situant exclusivement dans cette dernière. On examinera dans ce mémoire comment Bakhtine abandonne les termes traditionnels de lecture du théâtre médiéval, pour une vision qui emprunte son vocabulaire et sa

rhétorique à la révolution communiste : « religieux » devient « oppressant », « profane » devient « populaire ». Cette inscription dans l'histoire du 20^e siècle ne préjuge pas de la validité théorique des avancées bakhtiniennes. Elle mériterait une étude en soi, que nous laissons à d'autres le soin d'écrire.

Ensuite, la carnavalisation impose une tradition orale à une œuvre écrite et produit donc un corpus nouveau dont Rabelais sert d'emblème. Si dans un contexte traditionnel le roman a servi à informer le lecteur, dans l'esprit d'une littérature carnavalesque, c'est le lecteur qui informe le texte au travers de ses préjugés, de ses interprétations. Cela dit, selon Bakhtine, le genre romanesque en particulier est un genre inachevé puisque sa réception évolue constamment. Cette subversion du roman traditionnel mène à un discours qui porte sur le rôle du lecteur carnavalesque, illustrant la dépendance du roman sur la réception littéraire. Ce dialogue avec Bakhtine met l'accent d'abord sur la subversion de la culture classique, acte qui se préparait depuis l'Antiquité et qui a atteint son apogée, selon Bakhtine, à la Renaissance. D'après lui, toute culture officielle nécessite une échappatoire au nom de la culture populaire afin que le peuple puisse expérimenter la libération des contraintes politiques et religieuses quotidiennes.

Les ouvrages de Bakhtine, et en particulier L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, La poétique de Dostoïevski et Esthétique de la création verbale explorent les conflits qui émergent du domaine officiel et leurs résolutions à travers les multiples caractéristiques du domaine non-officiel comme le rire, la collectivité, le dialogisme, le renversement, le grotesque, la durée

limitée et le renouvellement. Ses notions sont non seulement essentielles aux spectacles du carnaval, mais aussi à la catégorie littéraire du carnivalesque. La carnavalisation du lecteur est proposée comme transformation nécessaire à la création d'une littérature de la catégorie carnivalesque. S'il porte en lui la désignation de sa réception, selon des lignes prescrites, le texte est donné, voire imposé, au lectorat. Ce schéma traditionnel est mis en opposition avec la réception performative qui demande l'engagement du lecteur carnivalesque. Enfin, écriture carnivalesque inachevée et lecteur carnivalesque engagé se définissent l'un l'autre. C'est là l'enjeu du dialogisme.

¹ Pour plus de détails sur les critiques récentes contre la théorie bakhtinienne, voir : Dessingué, Alexandre « Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur. » Recherche littéraire 20.39-40 (2003) : 128-44.

Chapitre I

De la fête au théâtre en France du Moyen Age à la Renaissance : La genèse d'une écriture issue du Carnaval

1. Introduction

Dans l'élaboration et l'évolution de la catégorie littéraire de carnavalesque chez Bakhtine, la notion de Carnaval est omniprésente mais occupe une place et des fonctions très différentes. Le carnavalesque se manifeste dans les images, le langage, la vie de chaque partie de la population ; il constitue une représentation du monde autoritaire, que Bakhtine appelle « culture populaire » et situe en contraste absolu avec la culture classique. Selon Bakhtine, la culture classique est première, la culture carnavalesque intervient en second, par réaction :

Dans la culture classique, le *sérieux* est officiel, autoritaire, il s'associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. *Il y a toujours dans ce sérieux un élément de peur et d'intimidation. Celui-ci dominait nettement au Moyen Age. (Bakhtine, L'œuvre de 98)*

La culture officielle et dominante est toujours sérieuse, donc étouffante. Cette culture oppressante est à l'opposé de la culture populaire, dans laquelle se situe le carnaval qui :

[...] était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. [...] [T]ous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers

entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille. (Bakhtine, L'œuvre de 18)

Bakhtine propose une liberté « révolutionnaire » en faisant allusion à l'article premier de *La Déclaration universelle des droits de l'homme*, formulée en 1789 puis par l'ONU en 1946 : « [t]ous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits » (Département de l'information ONU). Il élabore les enjeux politiques de cette liberté en employant des mots tels que « affranchissement », « abolition » et « opposition ». Le carnavalesque pénètre donc toutes les facettes de la vie officielle, mais suspend seulement pour un temps donné les lois de tous les jours. Bakhtine insiste sur cette limitation temporelle par la répétition de « provisoire ». L'étouffement d'une hiérarchie statique qui impose sur le peuple son rôle dans la société est aboli dans et par la culture populaire. A travers la culture populaire, le monde est rendu carnavalesque. Bakhtine est arrivé à une analyse de l'influence de la littérature sur le peuple et des parallèles possibles à tirer avec le carnavalesque. Il propose que la littérature officielle avec ses canons et ses genres s'oppose à la littérature populaire, passant ainsi de la notion de monde à celle de littérature par projection.

L'un des défauts essentiels de la critique littéraire moderne consiste en ceci qu'elle essaie de faire tenir toute la littérature, et celle de la Renaissance en particulier, dans les cadres de la culture « officielle ». Or, l'œuvre de Rabelais ne peut être vraiment comprise que dans le courant de la culture populaire, qui toujours, à toutes les étapes de son évolution, a résisté à la culture « officielle » ;

elle a élaboré sa vision particulière du monde et ses formes propres pour la refléter. (Bakhtine, Esthétique 477)

La division de la littérature en deux se modèle sur la manière selon laquelle Bakhtine perçoit le monde. La littérature, selon lui, tombe dans deux catégories. Premièrement, les genres prescrits par des canons et des styles particuliers (comme la poésie lyrique et l'épique) qui sont officiels puisqu'ils sont statiques, voire achevés, et qui ne font qu'imposer leurs codes sur le lecteur. Par contre, l'autre forme de littérature (celle qu'il attribue à Rabelais et le genre romanesque en général) est toujours en évolution, toujours à la recherche d'une nouvelle façon de refléter le monde et d'engager le lecteur activement dans la lecture. Afin d'introduire ce qui est aujourd'hui considéré comme une catégorie littéraire du carnivalesque, qui tombe dans cette deuxième catégorie de littérature, il se penche sur le Moyen Age jusqu'à la Renaissance en Europe (et en particulier cette époque en France, Italie et Espagne) qui est, selon lui, d'une importance fondamentale puisque :

[c]ela créait une sorte de *dualité du monde* et nous affirmons que, sans la prendre en considération, on ne saurait comprendre ni la conscience culturelle du Moyen Age, ni la civilisation de la Renaissance. (Bakhtine, L'œuvre de 13-14)

Quant à élaborer ce qu'il entend par « conscience culturelle », il recourt à des parallèles avec des carnivals en Europe de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. L'importance de ces traditions festives est évoquée dans son ouvrage L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, à travers une étude portant sur le rôle de la culture populaire dans l'évolution des carnivals, le théâtre et le carnivalesque. La culture populaire, pour Bakhtine, est surtout comique ; elle est en fort contraste avec

l'officialité rigide des hiérarchies sociales et politiques de l'époque. La jouissance du rire qui émerge de cette atmosphère comique est une caractéristique fondamentale de cette culture « en opposition ».

Au contraire [de la culture classique], le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire. L'homme du Moyen Age ressentait avec une acuité particulière la *victoire sur la peur* dans le rire [...] une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme, la peur de tout ce qui était sacré et interdit [...] la peur du pouvoir divin et humain, des commandements et interdits autoritaires [et] de la mort [...] En battant cette peur, le rire éclaircissait la conscience de l'homme, lui révélait un monde nouveau. (Bakhtine, L'œuvre de 98)

Pour décrire ce contraste de mondes, Bakhtine écrit en termes binaires et absolus. Il parle d'un rire universel qui s'exprime à travers tout le peuple. Ce rire est la victoire ultime sur une peur universelle. De plus, ces notions universelles au sens social, selon lui, touchent tout le monde et portent une vision finale sur le monde : le sérieux est *toujours* autoritaire et le rire ne l'est jamais. La répétition des articles définis et des termes absolus indique le style habituel de ce critique qui travaille avec des concepts extrêmes et des couples de notions. Pour qu'il puisse renforcer ses idées, il répète souvent les termes, employant chacun comme noir sur blanc, ne laissant place à aucune des ambiguïtés qui bouleverseront son système. Sur ces bases, Bakhtine introduit deux mondes, les sphères officielles et non-officielles, et chaque concept élaboré tombe dans l'une ou dans l'autre. Ces divisions sont fondamentales pour l'élaboration du carnivalesque chez Bakhtine,

mais aussi centrales pour caractériser chaque catégorie littéraire. Devant cette bipartition, la question devient *pourquoi* chaque terme tombe-t-il dans telle ou telle sphère, *quel* est l'effet créé ?

Bakhtine choisit d'élaborer le lien qu'il trouve entre la culture populaire des carnivals et la littérature carnavalesque du Moyen Age et de la Renaissance en se penchant sur l'œuvre de Rabelais. Selon Bakhtine, François Rabelais a été l'auteur qui a le mieux compris comment exprimer cette culture :

Rabelais a été le très grand porte-parole, le summum du rire carnavalesque populaire dans la littérature mondiale. Son œuvre nous permet de pénétrer la nature complexe et profonde de ce rire. (Bakhtine, L'œuvre de 21)

Si Rabelais est l'auteur de la culture populaire humoristique par excellence, Bakhtine suggère qu'il est un écrivain carnavalesque. Mais Rabelais n'aurait pas pu être considéré ainsi au moment où il écrivait sans la médiation de lectures érudites ou critiques, puisque son texte est rempli de plusieurs messages à déchiffrer : des éléments obscènes mélangés avec le sérieux, ainsi que du latin et du grec, ce qui l'a rendu très difficile à lire et décoder par un peuple où seulement l'élite était alphabétisée. Mais Bakhtine justifie la complexité ainsi que le manque de compréhension général face à l'œuvre de Rabelais :

Oui, Rabelais est difficile. En revanche, son œuvre, si elle est convenablement déchiffrée, permet de faire la lumière sur la culture comique populaire vieille de plusieurs milliers d'années, et dont il a été l'éminent porte-parole dans la littérature. Ainsi, le roman de Rabelais doit être la clé des splendides sanctuaires

de l'œuvre comique populaire peu explorés et demeurés presque incompris.

(Bakhtine, L'œuvre de 11)

D'après Bakhtine, Rabelais et son œuvre sont des trésors cachés. Il répète souvent que cet écrivain est « porte-parole » et que c'est au lectorat de déchiffrer le texte. De fait Bakhtine redéfinit comment comprendre Rabelais, renouvelant la lecture de son texte. A cette lumière, Bakhtine prétend que Rabelais n'a pas aliéné le peuple, mais l'a compris plus profondément que n'importe quel autre auteur. C'est pour lui reconnaître cette ouverture que Bakhtine met en avant la notion de culture populaire.

Dans ce cadre, la société médiévale présente l'émergence de la dualité fondatrice du monde ; Bakhtine écrit de la littérature de cette même période que :

[l]'adoption des langues vulgaires par la littérature et certains secteurs de l'idéologie devait temporairement balayer ou du moins amenuiser ces frontières [officielles et non-officielles]. [...] La culture comique populaire, qui, des siècles durant, s'était formée, et avait défendu sa vie dans les formes non officielles de la création populaire – spectaculaires et verbales – et dans la vie courante non officielle, a su se hisser aux cimes de la littérature et de l'idéologie afin de les féconder, et ensuite, au fur et à mesure que se stabilisait l'absolutisme et que s'instaurait un nouveau régime officiel, redescendre aux places inférieures de la hiérarchie des genres [...] Mille années de rire populaire extra-officiel se sont de la sorte engouffrées dans la littérature de la Renaissance. (Bakhtine, L'œuvre de 81)

Bakhtine joue sur les temps verbaux pour présenter au passé perfectif l'évolution qui tranche sur l'imparfait (imperfectif) : la Renaissance. Cette littérature a donc eu une place privilégiée pendant un bref laps de temps durant lequel la culture populaire a été valorisée. Bakhtine la traite en fait comme une irruption qui se préparait depuis des siècles sous des formes orales, et arrivant à son apogée dans la littérature de la Renaissance. Si la Renaissance a le mieux intégré la culture non-officielle dans la littérature, Bakhtine croit donc que c'est Rabelais qui a le mieux représenté cette transformation littéraire :

C'est dans l'œuvre de Rabelais que le rire du Moyen Age a trouvé son expression suprême. Il est devenu la forme prise par la nouvelle conscience *historique*, libre et critique. Ce stade suprême du rire avait été préparé au long du Moyen Age.
(Bakhtine, L'œuvre de 105)

Ce mémoire fera un examen tout d'abord des fêtes du Moyen Age jusqu'à la Renaissance en France, mettant l'accent sur la genèse des diverses formes de théâtre qui ont mené à la farce : le genre comique le plus répandu en France à la Renaissance, ainsi que le genre oral d'où le carnavalesque tire sa forme écrite. Ensuite, l'on soulignera les caractéristiques précises du carnavalesque d'après les connaissances des carnavals et du théâtre afin de voir dans quel contexte Bakhtine proposait d'employer ce terme. Cette recherche complètera le panorama de la genèse d'une écriture, souvent mal connue et sous-appréciée dans le cadre littéraire.

2. Les fêtes et le Carnaval

La classification des spectacles plus ou moins spontanés émergeant des fêtes, du début du Moyen Age et jusqu'à la fin de la Renaissance en France, est beaucoup discutée par les critiques littéraires passés et contemporains. Selon des critiques tels que Louis Petit de Julleville, Jean Claude Aubailly, Jean Frappier et Emile Picot, les spectacles se produisaient dans deux types d'occasions : les fêtes religieuses et les fêtes profanes. Pour citer Petit Julleville comme exemple :

Il y eut deux théâtres, il y eut deux genres dramatiques en France, au moyen âge : l'un destiné à édifier le peuple tout en l'amusant ; l'autre, à amuser, sans prétendre à l'édifier.

Ce dernier théâtre comprend les *farces*, les *sotties*, les *monologues*, les *sermons joyeux*, et même les *moralités*, dont l'intention était quelquefois sérieuse, mais qui le plus souvent ressemblent par la forme aux farces.

Au premier théâtre appartiennent les *dramas liturgiques*, les *miracles*, les *mystères* [...] (Les mystères 1)

Selon Aubailly et Petit de Julleville, dès qu'il se trouve dans une pièce un élément de comique, elle n'est plus du genre liturgique. D'ailleurs, ils supposent aussi que ce qui instruit ne peut être comique. Dans cette perspective, d'après eux, le théâtre liturgique « se proposait sincèrement d'instruire et d'édifier les spectateurs » surtout en affirmant « les valeurs spirituelles » (Petit de Julleville, Les mystères 2). Par contre, les formes dramatiques profanes se caractérisaient, selon Aubailly, par « de multiples réjouissances populaires qui ont des caractères de fête, qui toutes expriment une attitude parodique face

au réel [...] » (Théâtre médiéval 54). C'est justement cette bi-partition (et ses enjeux) que Bakhtine remet en cause avec la notion de carnavalesque.

De plus, Aubailly et Petit de Julleville attribuent le sérieux au religieux et le comique au profane :

Il ne faut pas confondre ces *dramas liturgiques*, œuvres sérieuses, tout hiératiques et consacrées par l'église, avec les farces plus ou moins grossières [...] Ces saturnales chrétiennes, *fêtes des fous*, *fêtes de l'âne*, sont une des origines de notre comédie ; mais elles ne furent jamais que comme un parasite attaché au culte ; au lieu que le drame liturgique, d'où est sorti le mystère, faisait officiellement partie du culte lui-même. (Petit de Julleville, Les mystères 2)

Pourtant, en attribuant définitivement à ces spectacles ces caractéristiques, l'on n'a fait qu'alimenter le débat de genres. Jean Frappier, par exemple, qui soutient une division religieuse et profane dénie tout de même un cloisonnement du sérieux et du comique dans chacune des deux catégories, respectivement :

S'il faut établir une ligne de démarcation [dans le théâtre médiéval], elle passe entre le théâtre religieux, issu de la liturgie et des représentations paraliturgiques, naturellement enclin au pathétique gravité, puisqu'il met sur la scène des thèmes et des sujets qui se rapportent à la destinée de l'homme, sans exclure pourtant des incidents comiques et des rôles bouffons, et le théâtre non-religieux, autrement dit profane. Celui-ci, qui se tient plus près de la vie courante, quotidienne, qui peint non sans intentions satiriques la société et les mœurs, admet aussi un drame touchant [...] et un genre sérieux. (Frappier 1)

A partir de cette confusion, un débat se forme autour des rapports entre les spectacles religieux et les spectacles profanes puisque l'on reconnaît dans le « théâtre religieux » des aspects comiques. Une première hypothèse serait que le théâtre profane s'est développé à partir des origines du théâtre liturgique. Dans son article intitulé « Les commencements du théâtre comique en France », Joseph Bédier écrit :

Eh quoi ! Nous savons quel fut, dès les premiers siècles de l'Eglise, le puissant développement du théâtre religieux : nous le voyons naître au pied de l'autel, tout théocratique et liturgique encore [...] puis [des] clercs auteurs se dirigent de l'autel vers le porche, vers la lumière du soleil, vers le *siècle* ; les chants hiératiques des antiphonaires se taisent ; les vêtements profanes remplacent les dalmatiques aux plus raides ; voici des tréteaux dressés devant l'église ou dans le cimetière [...] puis sur la place publique. [...] Un théâtre existe donc, depuis des siècles [...] Religieux par ses origines et par les sujets qu'il exploite, il admet pourtant de très bonne heure des scènes de la vie quotidienne, plaisantes, familières [...] (869-70)

Bédier peint une image du développement du théâtre que les critiques peuvent remarquer seulement longtemps après puisqu'il s'est manifesté très progressivement. Pourtant, si cela est le cas, comment explique-t-on les scènes plaisantes qui s'insèrent dans les pièces sérieuses comme les *mystères* ? Comme exemple, Alan E. Knight suggère la représentation du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel qui date de 1200 et qui mélange déjà le comique et le sérieux dans une même pièce. Il s'agit de la légende de Saint Nicolas dans laquelle l'intrigue tourne autour de :

[...] la restitution d'un trésor volé à son propriétaire. Mais, en déplaçant l'action en Afrique (le bénéficiaire du miracle n'est plus, comme dans la tradition, un Juif, mais le «roi d'Afrique»), [...] Bodel unit le thème religieux au thème épique de la croisade contre les païens et à l'univers des fabliaux, avec l'espace urbain, dominé par la présence de la taverne, hantée par les voleurs. Les interventions surnaturelles [...], les scènes épiques alternant avec les interludes comiques [...], de même que le déplacement, au mépris de toute vraisemblance, dans la réalité arrageoise, à travers les scènes de taverne, assignent au «miracle» une dimension profane et font de ce texte un inclassable. (Voicu)

Le fait que les critiques croyant à cette division liturgique/profane maintiennent que certaines pièces sont simplement des exceptions, était en effet, la préoccupation des critiques comme Edmond Faral et Gustave Cohen. Au lieu du comique émergeant du religieux, ils proposent plutôt que le théâtre comique s'est inspiré des jongleurs et mimes :

[...] il est plus vraisemblable [de penser] que l'esprit comique a agi du dehors sur le drame religieux et que des scènes plaisantes se sont glissées dans les *mystères*, c'est-à-dire au moment où existait déjà un véritable théâtre comique indépendant. [...] [C'est] la tradition ininterrompue [qui] lie les comédiens du XV^e aux jongleurs du XIII^e siècle. (*cité dans Aubailly, Théâtre médiéval 14*)

Mais, peu importe comment les thèmes de *liturgique*, *profane*, *sérieux* et *comique* sont distribués, les critiques trouveront toujours une pièce qui fera une exception aux critères qu'ils ont établis. Une solution serait d'éliminer tout à fait ces catégories. Alan E. Knight

suggère que le développement du théâtre est binaire, mais il propose que toutes les pièces se sont inspirées de la religion. Pour illustrer son hypothèse il explique comment il comprend l'Eglise :

Dans l'église médiévale, la liturgie, et en particulier la messe, était l'acte collectif central dans lequel Dieu a été manifeste à ses fidèles et dans lequel le sacrifice a été rappelé. Cet acte commémoratif du culte était interprété allégoriquement comme l'Histoire de la vie et de la passion du Christ, dans un tel cas où la liturgie, avec sa tendance constante vers le spectacle, devenait souvent une représentation très dramatique de ces événements historiques. Le sermon, de l'autre côté, était l'outil principal de l'Eglise pour l'enseignement du peuple. Il servait comme guide moral aussi bien pour la collectivité que pour l'âme individuel, se fiant principalement aux techniques de l'exégèse biblique et d'exemple hypothétique pour communiquer les leçons de la conduite chrétienne [...] Ces deux fonctions de l'église médiévale – commémoration du passé et des conseils moraux – pourraient se qualifier comme fonctions commémoratives et exemplaires. [...] Le drame médiéval communiquait les mêmes tendances à s'aligner selon un axe mémorial-exemplaire. (18-19, *ma traduction*)¹

Dans la proposition de Knight, la division entre comique et sérieux n'est plus utile puisque, selon lui, l'aspect historique de l'enseignement biblique ainsi que l'aspect présent de l'enseignement moral ne sont pas restreints par des techniques de représentations et des classifications de genres. Le but est plutôt de pouvoir transmettre les informations au peuple. Si dans un peuple cela serait mieux fait de façon humoristique, il n'était pas interdit de le faire de cette façon uniquement à cause de son

fond religieux. Cette distinction, entre genre littéraire et représentation du monde, est au cœur de la révolution critique mis en mouvement par Bakhtine. Plutôt que d'opposer fête religieuse et fête profane, il oppose en effet fête et temps « officiel ».

Même si les critiques insistent sur un renforcement des normes religieuses et morales pendant la période des fêtes, les célébrations étaient tout de même une dérision bienvenue face à la dureté, l'instabilité et l'inégalité quotidienne. D'après Bakhtine :

Les hommes du Moyen Age participaient à titre égal à deux vies : la vie officielle et celle du carnaval, à deux aspects du monde : l'un pieux et sérieux, l'autre comique. Ces deux aspects coexistaient dans leur conscience. (Bakhtine, L'œuvre de 103)

Si Bakhtine semble regrouper religieux/sérieux d'un côté et le comique de l'autre, ce n'est que pour accentuer la nécessité de ce dernier. Parce qu'en passant du sérieux, (ressenti à travers les pouvoirs ecclésiastiques et politiques sur le peuple) au comique, le peuple n'oublie pas le sérieux quotidien de sa vie. En effet, il fallait bien connaître cette autorité afin de se moquer du système officiel et le rendre comique pendant la durée des fêtes. Le carnaval offrait un exutoire à l'oppression, sachant tout au long que le retour aux normes était inévitable et rendu meilleur puisque cette binarité de mondes existait. A ce sujet, Bakhtine écrit que pendant les jours de fêtes :

Les jeunes gens [ici, les étudiants universitaires] se reposaient du système des conceptions officielles, de la sagesse et du règlement scolaire[.] [...] Ils s'affranchissaient avant tout des pesantes entraves de la piété et du sérieux (« de l'incessante fermentation de la piété et de la peur divine ») et aussi du joug des

lugubres catégories : « l'éternel », « l'immuable », « l'absolu ». Ils leur opposaient l'aspect comique, joyeux et libre, du monde inachevé et ouvert, dominé par la joie des alternances et des renouveaux. (L'œuvre de 92)

Cet argument chez Bakhtine s'applique aussi bien aux microcosmes de la société, comme les universitaires, qu'à la société en général. Dans ce passage, Bakhtine élabore cette notion de *conscience* qui est rendue insupportable à cause des règles du domaine officiel. Il ne voit rien de joyeux dans ces impositions « lugubres », voire sérieuses, qui mettent l'accent sur le bien-être *éternel*, *immuable* et *absolu* de la société, c'est-à-dire sur un dévouement à l'Eglise et à la hiérarchie sociale. Par contraste, Bakhtine suggère que la conscience peut difficilement se conformer à la rigidité des impositions et elle est donc libérée de ces contraintes pendant les fêtes puisque les obligations de ce dévouement sont abolies.

Malgré cette liberté d'expression, avant les spectacles satiriques qui sont maintenant associés au carnaval, les représentations théâtrales spontanées des foules émergeant de ces jours festifs, étaient :

[...] plus ou moins licencieuses ; les jeux du théâtre sacré même prenaient une allure très libre et permettaient de tourner en dérision tel ou tel personnage, tel ou tel pouvoir. C'était pourtant l'exception, et les autorités religieuses ou civiles parvenaient à limiter ces débordements. La fête traditionnelle sert l'ordre et les valeurs établies ; elle commémore un moment héroïque de l'histoire de la communauté politique ou chrétienne. (Heers 119)

Au Moyen Age en France, les fêtes, et plus précisément le carnaval, tournaient autour du calendrier religieux et consistaient principalement en un grand repas observé par les Catholiques avant les saisons religieuses, par exemple le Carême, la Fête de Saint Etienne, l'Epiphanie ou le jour de l'An. Selon Heers, qui postule une division du théâtre religieux/profane, « le désir des clercs de faire mieux comprendre et sentir les mystères de la religion » est la raison des fêtes populaires pendant ces célébrations sacrées (Heers 63). Les spectacles dans les rues étaient, comme l'évoque Heers, un innocent renversement de l'ordre (les masques grotesques, des vêtements portés à l'envers, quelques licences inoffensives).

Au XVI^e siècle, les autorités commencèrent à imposer des contrôles de plus en plus de rigoureux sur les spectacles. A ce sujet, Petit de Julleville écrit :

Mais frappé du danger que pouvait faire courir à la religion la représentation des mystères sacrés sur un théâtre aussi profane, [le parlement de Paris] rendit le célèbre arrêt du 17 novembre 1548. (Les mystères 129)

Cet arrêt interdisait les représentations des mystères sacrés à cause des aspects offensants (ou au moins qui semblaient menaçants au pouvoir absolu de l'Eglise) qui entraient dans les représentations. Cela a servi non seulement à censurer les pièces de théâtre, mais aussi « il consacre et affermit, entre les mains des confrères², le monopole théâtral » (Petit de Julleville, Les mystères 129). Pourtant, ces contraintes ont été imposées uniquement sur la ville de Paris et uniquement aux mystères, et donc le théâtre n'a pas été touché dans sa globalité. Par la suite, Henri II a banni les mises en scène dans les églises. Suite à cette interdiction, les représentations impromptues ont été bannies de tout endroit religieux :

non seulement les églises, mais les couvents et les cimetières aussi. Ces actes autoritaires à l'encontre du théâtre ont aussi imposé des règles sur les spectacles encore permis. Par exemple, à Tournai, en 1550 :

[...] il est enjoint par ordonnance au public de ne pas entrer sans payer, de ne pas crier, de ne pas pisser sur les estrades, de ne pas se battre, de ne pas monter sur l'estrade réservé aux joueurs [...] (Mazouer 30)

En fin de compte, ce sont ces spectacles et fêtes qui s'éloignaient d'un caractère principalement religieux qui ont transformé le ton du carnaval et inspiré la littérature.

Selon Bakhtine :

[...] les spectacles comiques du Moyen Age [...] ne sont naturellement pas des rites religieux, dans le genre par exemple de la liturgie chrétienne à laquelle ils sont rattachés par des liens génériques éloignés. Le principe comique qui préside aux rites du carnaval les affranchit totalement de tout dogmatisme religieux ou ecclésiastique, du mysticisme de la piété [...] Mieux encore, certaines formes carnavalesques sont une véritable parodie du culte religieux. Toutes ces formes sont résolument extérieures à l'Eglise et à la religion. Elles appartiennent à la sphère totalement à part de la vie quotidienne. (Bakhtine, L'œuvre de 15)

Pour Bakhtine, le carnaval est déjà séparé de l'Eglise au Moyen Age et donc peu importe la genèse des formes théâtrales, c'est la culture populaire et non pas la culture officielle qui gère le carnaval. Pour ceux qui participaient, c'était un moment de satire libre. Les participants parlaient, et représentaient, de plus en plus la vie politique et religieuse, tout en soulignant leurs rôles, leurs défauts, et les rêves du peuple.

Les spectacles qui se produisaient dans les rues pendant le temps du carnaval étaient spontanés. Ils rassemblaient le public et n'importe qui pouvait participer à ces représentations. Pendant le Moyen Age, les jongleurs, les chanteurs de gestes et des danseurs étaient au cœur de ces spectacles (Aubailly, Théâtre médiéval 49). A travers le Moyen Age et la Renaissance, les gens participaient à toute la cérémonie et à la procession pour le couronnement d'un roi Carnaval qui était toujours un simple paysan. Ensuite, à la fin du carnaval, il était détrôné. C'était un acte commun de tous les carnavals qui célébraient la vie et la mort ainsi qu'un renouvellement et un retour aux normes sociales.

Bakhtine propose que le carnaval est libérateur à cause du manque de contrôle de l'Eglise et de l'Etat, mais, également, il postule que son vrai potentiel libérateur vient des règles et croyances, susceptibles d'être ridiculisées ou renouvelées au moment du carnaval, ce qui permet au public de s'engager dans un nouveau discours collectif. Mais en fin de compte, ce que l'on avait remis en question est renforcé et la hiérarchie sociale est rétablie. Bakhtine lui-même reconnaît les limites d'une liberté qui émerge du carnaval quand il dit :

Cette liberté du rire, comme toute autre liberté, était évidemment relative : tour à tour son domaine s'élargissait ou s'amenuisait [...]. Nous l'avons vu, cette liberté, en étroit rapport avec les fêtes, était dans une certaine mesure confinée dans les limites des jours de fête. [...] Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique. Le caractère éphémère de cette liberté ne faisait qu'intensifier l'effet de

fantastique et de radicalisme utopique des images nées dans ce climat particulier.
(Bakhtine, L'œuvre de 97)

L'utopie du carnaval créait ainsi une échappatoire à la dureté de la vie quotidienne. Cette utopie, même si elle était temporaire, offrait une émancipation au peuple qui se sentait renouvelé en ressentant la puissance de la collectivité et en expérimentant la possibilité de se battre contre l'oppression de la sphère officielle.

3. De la spontanéité à la formalisation du théâtre comme genre

Tout comme les divers critiques ne peuvent pas se mettre d'accord sur les origines du théâtre, ils ne peuvent non plus s'accorder sur les divisions en genres comiques des nombreuses pièces aux XV^e et XVI^e siècles. Mais si cela semble être un point de contention dans l'histoire du théâtre, c'est aussi bien une indication de l'ampleur ainsi que de la valeur du théâtre qui parvenait des fêtes de cette époque.

Comme les frontières qui se mêlent entre les festivités religieuses et profanes, sérieuses et comiques, les genres de théâtre se multiplient aussi. Par exemple, si au départ les moralités étaient encadrées uniquement par un caractère religieux, très proche des mystères, au début du XVI^e siècle les moralités font entrer dans leur cadre plus d'éléments comiques. Il s'agissait surtout de la satire religieuse, souvent dépassée pour devenir une satire politique et sociale. En général, le but de ces moralités a été de représenter une réalité à travers le théâtre. Elles se manifestaient sous formes fixes de poésie lyrique et aucun dialogue ne se produisait. Par conséquent, les représentations

ainsi que les personnages restaient assez « figé[s] et abstrait[s] » (Lazard 40), c'est-à-dire, vide de développement psychologique.

Avec l'introduction de nouveaux genres, les personnages se sont développés. Selon Aubailly, l'engagement des acteurs dans des dialogues, plutôt qu'une série de monologues, constituait une « étape importante de l'évolution qui conduit le théâtre de création populaire du monologue à la farce ou à la sottie » (Monologue 200). Les premières marques du dialogue étaient reflétées par l'intervention d'un « interrupteur » ou d'un questionneur qui apparaissait afin de contribuer au monologue en évoquant une brève dispute, ou bien en faisant semblant de créer une intrigue. Mais au début du XVI^e siècle le dialogue persiste et se perfectionne, contribuant à un développement dans la psychologie des personnages qui jouent le rôle des types. Lazard dit même que « le monologue avait créé les types, le dialogue les avait mis en action, et avait perfectionné les procédés techniques nécessaires à la représentation dramatique » (55).

C'est dans les farces et les sotties, les deux grands genres qui ont occupé une place privilégiée dans le théâtre au XVI^e siècle, qu'ont été élaborés les thèmes qui touchaient à la vie quotidienne et qui représentaient les professionnels en mettant l'accent sur les stéréotypes (la malhonnêteté du meunier, la vantardise du soldat, etc.) (Lazard 73). De ces représentations de bases, se sont développés des spectacles portant moins sur la vie quotidienne et plus sur les conflits politiques et religieux (Heers 144). La vie politique et sociale a été satirisée afin de faire rire le public. Les thèmes étaient souvent identiques

d'une pièce à l'autre : le désir, la satisfaction physique, la boisson et la nourriture (Lazard 69).

Avec l'expansion de genres pendant la Renaissance, les spectacles spontanés ont mis en évidence un spectacle mieux organisé avec des troupes de comédiens, une scène et des thèmes satiriques qui attaquaient plus directement les autorités. Ceci a formé le cadre pour la naissance de la sottie et de la farce. Même si les farces et les sotties relèvent de caractéristiques similaires, Petit de Julleville évoque une distinction assez claire entre les deux : « la sottie développe une conception fondamentale identique à celle de la *Fête des fous*, la parodie universelle et le bouleversement de la hiérarchie établie [tandis que la farce cherche à] copier la réalité, en l'exagérant, pour la rendre plus sensible » (Petit de Julleville, Les comédiens 31). D'ailleurs, Aubailly résume bien certaines notions de cette définition en offrant la sienne :

Si la farce est un simple divertissement qui s'adresse aux sens et vise surtout au comique immédiat, franc et bonhomme, la sottie, elle, est un théâtre de combat destiné à l'esprit, qui cherche à provoquer, par un rire grinçant, une prise de conscience conduisant à l'engagement politique. (Théâtre médiéval 104)

On voit une valorisation de l'intellect dans la définition des sotties. Ce sont des pièces qui font réfléchir, même agir, le peuple puisqu'ils commentent les injustices de leur milieu en critiquant les autorités. Or, ce débat entre les deux n'est pas moins riche que celui du théâtre en général de cette époque. Par exemple, selon Petit de Julleville, la sottie n'est qu'une farce jouée par des sots tandis que d'autres critiques penchent sur le caractère des personnages, les dialogues et les titres pour tenter de différencier entre les deux

(Aubailly, Théâtre médiéval 102). Mais la classification en genres n'est pas une préoccupation du XVI^e siècle, donc il est possible que les pièces écrites à cette époque ne soient pas restreintes par des caractéristiques arbitraires de la sottie ou de la farce.

Quant aux farces, la moitié appartient à la première moitié du XVI^e siècle (Mazouer 102) et ces pièces relevaient des types sociaux, réduits à un seul trait de caractère ou une seule situation. C'est-à-dire que le marchand pouvait être, par exemple, avare et sa seule fonction pouvait être d'apparaître dans les rues pour vendre son étoffe. Chacun semble avoir un seul but ou désir, par exemple de vouloir tromper ou de dominer une personne ou une situation. Pourtant, elles se concentraient sur une forme de renversement où, par exemple, le trompeur finit par être trompé sans demander un jugement de l'auditoire. Tout comme les carnivals, les farces avaient une durée précise, majoritairement de 24 heures. Les spectateurs appréciaient cette cohérence riieuse, même si on la trouve de nos jours assez prévisible et simpliste.

4. Le carnavalesque

Si c'est du Carnaval que naît le genre formel et théâtral des farces, c'est à partir des deux genres que Bakhtine avait fondé sa propre notion de Carnavalesque. En basant ce concept sur un genre issu de l'oral, Bakhtine tente de créer une catégorie littéraire. Plusieurs caractéristiques privilégiées du Carnaval sont reprises, parfois détournées ou même ignorées, par ce critique pour rapprocher les farces du carnaval au carnavalesque de la littérature.

A la base du concept de carnavalesque, se trouve toujours la notion d'un monde double. Tout ce qui est de la catégorie carnavalesque tombe dans la partie subversive de ce monde. Dans cette sphère non-officielle, le comique règne et tous les participants sont égaux. Ce monde est en fort contraste avec la sphère officielle du sérieux où les hiérarchies politique et sociale sont renforcées à tout moment. C'est à travers les caractéristiques du carnavalesque que ces deux sphères sont élaborées et maintenues.

i) Le rire

Le rire agit comme le moteur qui est à la base de ce monde double qui rend possible l'existence du carnavalesque. Dans l'esprit d'un monde double, c'est-à-dire d'une existence officielle et non-officielle, le rire doit chercher et tenir sa place. A travers le rire, des facettes de l'officialité telles que la dominance de la religion et le pouvoir du gouvernement, ne contraignent plus les participants. Selon les termes de Kallen, philosophe allemand et pluraliste culturel qui s'intéressait à la coexistence de multiples groupes dans la société et leur intégration avec le pouvoir dominant :

Les occasions de rire [...] se produisent dans les événements de la vie quotidienne [...] qui contiennent au moins deux éléments qui ne se sont pas en harmonie.

(Kallen 143, *ma traduction*)³

Dans l'esprit carnavalesque, le rire donc n'échappe jamais à la réalité. Le rire, comme la sphère non-officielle d'où il vient, est redevable à ce monde officiel. Il existe comme réaction contre ce monde. Il prend en compte les règlements à la base de cette tension qui est exprimée enfin par une certaine joie contre les demandes répressives de la culture classique. Selon Kallen, il y a trois formes de rire et il propose dans son argument qu'ils

ne peuvent guère coexister. Pourtant dans l'esprit carnavalesque leur coexistence contribue généreusement à l'ambivalence du rire carnaval. La première catégorie et celle d'un rire dégradant, aux dépens d'un autre. Comme dans le carnaval, où les participants se réjouissent de la moquerie de l'ordre officiel, ce rire est grinçant et menaçant. Dans ce sens, « l'autre » est l'ordre officiel. C'est-à-dire que le non-officiel est tout puissant et le fait qu'il rit de l'autorité, sans conséquences immédiates, fait de ce rire une force à ne négliger sous aucun prétexte. Bakhtine distingue l'existence du rire dans le domaine non-officiel en disant :

[...] c'est grâce à cette existence extra-officielle que la culture du rire s'est distinguée par son radicalisme et sa liberté exceptionnels, par son impitoyable lucidité. En interdisant au rire l'accès de tous les domaines officiels de la vie et des idées, le Moyen Age lui a conféré en revanche des privilèges exceptionnels de licence et d'impunité en dehors de ces régions : sur la place publique, au cours des fêtes, dans la littérature récréative. Et le rire médiéval a su en jouir de manière ample et profonde. (L'œuvre de 80)

Loin d'être satisfait de la subjectivité d'un tel rire qui est basé sur la façon dont on comprend un incident, Kallen propose une deuxième catégorie qui se concentre sur l'incongruité entre notre conception et notre perception dans telle ou telle situation. Dans l'esprit du carnaval, ces deux catégories en effet se mêlent, encore sous le signe d'une substitution. Dans le premier cas, c'est un décalage de pouvoir en faveur du non-officiel, et donc un remplacement, par exemple, du vrai roi par un âne ou un bouffon, ou bien le renversement du haut par le bas-corporel.

Dans cette classification, ce deuxième type de rire est très proche de celui qui émerge des contrastes objectifs et subjectifs. Ce rire de contrastes existe dans les illusions : les déguisements, d'un nouveau discours, d'un nouvel ordre. Le plus intéressant dans cette troisième classification, c'est le principe d'être déçu lors d'un retour à la norme : un rire qui naît de la conscience que l'illusion ne peut jamais être la réalité. Malgré, sans doute, un certain désaccord de la part de Bakhtine qui croit que le retour est toujours positif :

[...] pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral – une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance et sa rénovation sur des meilleurs principes. Ici, la forme effective de la vie est dans le même temps sa forme idéale ressuscitée. (Bakhtine, L'œuvre de 16)

Selon Bakhtine, le carnaval offre une émancipation qui donne au peuple l'occasion de se réjouir d'un renouvellement. Pour lui, c'est l'opportunité de faire remonter à la surface une vie plus libre et agréable au moment du carnaval, vie de plaisir, qu'il croit être latente dans la vie officielle quotidienne. Par extension, Bakhtine trouve que le rire, essentiel au dévoilement de cette liberté, est toujours positif, et qu'il est aussi sans conscience. Il ne pense plus aux raisons à la base de ce rire, elles qui ont créé la nécessité de son existence. Autrement dit, il ne pense plus au sérieux de la sphère officielle, il est entièrement libre. Mais d'après tout ce que dit Bakhtine au sujet de ce rire, le retour obligatoire à cette sphère officielle est inévitable, le rire est géré aussi par cette durée et

de la sorte, le renouvellement produit au nom du rire n'est pas entièrement positif ni libre. Ou, au minimum, celui qui rit a encore la possibilité d'être déçu face à sa durée limitée.

Donc à travers ces catégories qui rendent flou le rire du carnaval, l'on voit un lien étroit qui met l'accent sur la disjonction entre l'ordre officiel et l'ordre non-officiel. Le rire carnaval est donc un rire qui émerge, à la fois, de l'élimination de la peur du domaine non-officiel ainsi que d'une réalisation des peurs propres à chaque participant dans le domaine officiel. Le but du rire du carnaval est donc de rassembler le public dans un rire ambivalent qui met l'accent sur la puissance de la collectivité qui ensemble se rend compte des difficultés qu'elle partage. Bien que la hiérarchie ne change pas forcément suite à ce rire, Bakhtine propose que la conscience et la vie du groupe en sortent mieux préparées au retour inévitable à la norme.

Bakhtine termine son livre sur l'étude de l'œuvre de Rabelais en disant :

[...] chacun des actes de l'histoire mondiale s'est accompagné des rires du chœur. Mais ce n'est pas à toutes les époques que ce chœur a eu un coryphée de l'envergure de Rabelais. Et, bien qu'il n'ait été le *coryphée* du chœur populaire que sous la Renaissance, il a révélé avec une telle clarté, une telle plénitude, la langue originale du peuple. Son œuvre fait la lumière sur la culture comique populaire des autres époques. (L'œuvre de 471)

L'importance du rire ne peut donc être ignorée : Bakhtine dédie non seulement son paragraphe final à cet aspect du carnavalesque, mais il évoque à travers tout le premier

chapitre cette idée. Ainsi, le texte littéraire de Rabelais est dépassé, traversé par une vision politique (et révolutionnaire) où la littérature exprime et organise la vie sociale.

ii) La collectivité

A travers le rire, se manifeste le rassemblement :

Le rire carnavalesque est premièrement le bien de *l'ensemble du peuple* [...], *tout le monde* rit, [...]; deuxièmement, il est *universel*, il atteint toute chose et toute gens (y compris ceux qui participent au Carnaval) [...] (Bakhtine, L'œuvre de 20)

L'universalité du rire émerge de la perception d'avoir conquis les pouvoirs dominants de la société ; il est un moyen de rassembler le peuple sous un but commun durant le carnaval. Telle définition assimile le rire à une révolution. Donc, le carnaval abolit les distinctions sociales et politiques :

En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. Car la rampe aurait détruit le carnaval [...]. Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. [...] Le carnaval revêt un caractère universel, il 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. (Bakhtine, L'œuvre de 15)

La hiérarchie sociale est abolie dans les conditions même de la représentation. Comme dans les spectacles du carnaval, l'engagement suscité pour faire partie de cette collectivité n'est jamais forcé, il est toujours volontaire. Bakhtine explique que cela ne

peut être autrement puisque « [i]mpossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière *spatiale*. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté* » (L'œuvre de 15). Donc, le peuple n'agit plus comme une addition d'individus, mais comme un ensemble rassemblé dans le même but : suspendre les inégalités et donner au peuple un pouvoir égal à celui des autorités pendant la durée du carnaval.

La collectivité est donc une force libératrice qui s'organise au moment du carnaval, ignorant des organisations socio-économiques et politiques rendues impuissantes pendant la suspension du temps carnavalesque. Cette organisation collective laisse à l'individu la possibilité de s'intégrer dans un mouvement plus puissant que lui-même, d'ignorer sa place individuelle ou bien de la changer :

Cette organisation [carnavalesque] est, avant tout, profondément concrète et sensible [...] L'individu se sent partie indissoluble de la collectivité, membre du grand corps populaire. Dans ce tout, le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même : on peut, pour ainsi dire, *changer mutuellement de corps, se rénover* (au moyen des déguisements et masques). Dans le même temps, *le peuple ressent son unité et sa communauté concrètes, sensibles, matérielles et corporelles*. (Bakhtine, L'œuvre de 255)

L'on peut considérer certains aspects de l'utopie créée à Thélème dans le Gargantua comme le monde non-officiel du carnaval qui rassemble le public dans des mêmes buts, qui éliminent leur individualité au nom du bien-être de toute la société : au nom de la

« liberté collective ». Pour expliciter cette comparaison, regardons deux textes : l'utopie de Thélème et la caractérisation du carnaval.

L'utopie de Thélème est décrite ainsi :

Toute leur vie était ordonnée non selon des lois, des statuts ou de règles, mais selon leur bon vouloir et leur libre arbitre. Ils se levaient quand bon leur semblait, buvaient, mangeaient, travaillaient, et dormaient quand le désir leur en venait. Nul ne les réveillait, nul ne les contraignait à boire, à manger, ni à faire quoi que ce soit. Ainsi en avait décidé Gargantua. Pour toute règle, il n'y avait que cette clause, *Fais ce que tu voudras* ; [...] C'est cette liberté même qui les poussa à une louable émulation : faire tous ce qu'ils voyaient faire plaisir à un seul. Si l'un ou l'une d'entre eux disait : « Buvons », ils buvaient tous ; s'il disait : « Jouons », tous jouaient ; s'il disait : « Allons nous ébattre aux champs », tous y allaient. (Rabelais 425-27)

L'utopie du carnaval selon Bakhtine est décrite dans les termes suivants :

[...] ce caractère de fête, c'est-à-dire le rapport de la fête avec les buts supérieurs de l'existence humaine, la résurrection et le renouveau, ne pouvait être atteint dans toute sa plénitude, dans toute sa pureté, sans dénaturations, que dans le carnaval et dans l'aspect populaire et public des autres fêtes. La fête devenait en l'occurrence la forme que revêtait la seconde vie du peuple qui pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance. (L'œuvre de 17)

A Thélème, comme au moment du carnaval, le thème dominant et fondateur est l'égalité qui se trouve explicitement nommée dans la citation de Bakhtine et implicitement dans l'universalisme de tous actes (boire, manger, travailler) à Thélème. Ces deux mondes rassemblent les gens dans une vie collective dans laquelle tous les participants agissent comme un seul corps. Cependant, la collectivité qui se manifeste à Thélème est un groupe de personnes cultivées, qui savent lire et écrire, tandis que le carnaval de Bakhtine rassemble tout le peuple, y compris les personnes non-érudites. Mais à la base de cette différence se trouve le même principe d'une collectivité qui agit à titre égal. Les hiérarchies n'existent plus et le résultat est identique : on ne pense plus à soi-même comme « moi contre le monde » mais comme « moi dans le monde ».

Les plaisirs matériels, bien qu'ils ne soient forcés ni défendus, sont importants comme exemples du libre arbitre de ces deux utopies. Dans chacun des cas, puisque l'universalisme et la liberté sont fondamentaux, l'abondance est célébrée. Chaque personne peut faire ce qu'elle veut quand elle le veut. La possibilité de choisir sa vie dans le contexte d'un monde égal est précisément le médium à travers lequel la liberté carnavalesque est aussi fondée.

De plus, le retour à la norme (ou bien à un monde non-utopique, non-carnavalesque) est aussi possible à Thélème. La différence est qu'à Thélème, cela s'effectue comme choix individuel tandis que le retour à l'ordre établi au moment du carnaval est légiféré par le temps limité de ce dernier. Néanmoins, dans les deux cas, ce retour met l'accent toujours sur le renouvellement de l'individu :

[...] quand arrivait le temps où l'un d'entre eux [...] voulait quitter l'abbaye, il emmenait avec lui une des dames, celle qui l'aurait choisi pour chevalier servant, et ils se mariaient ; et s'ils avaient bien vécu à Thélème en amitié de cœur, ils continuaient encore mieux dans le mariage, et ils s'aimaient autant à la fin de leurs jours qu'au premier jour de leurs noces. (Rabelais 427)

A Thélème, quand un homme *veut* partir, il choisit exactement comment il le fera, trouvant une épouse, renouvelé par son expérience comme participant dans cette utopie.

Pourtant, Bakhtine répète que le retour à la norme après le carnaval est inévitable :

L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être parmi des humains. (Bakhtine, L'œuvre de 19)

Comme à Thélème, l'individu entre dans un monde à part qui lui donne, pendant ce temps, la force de se réintégrer au monde officiel, amenant avec lui les attributs qui l'entraînent vers une vie plus agréable, une vie dans laquelle il peut mieux accepter sa place. Mais au moment du carnaval, ce n'est pas un choix. Ce n'est pas comme à Thélème où chacun reste aussi longtemps qu'il veut, mais un moment dicté par le temps qui oblige la collectivité à retourner à sa vie quotidienne.

iii) Le dialogisme

La notion de dialogisme crée aussi une ambivalence de dualités dans l'esprit du carnaval. Comme le rire, le dialogisme fait partie du domaine non-officiel. Dans son article « Bakhtine and Carnival: Culture as Counter-Culture », Lachmann explique que la force

centripète du système officiel sert à l'unification, la standardisation et à la monologisation de la langue. Pourtant, la force centrifuge promeut l'ambivalence et permet la franchise et la transgression. La hiérarchie politique et sociale qui domine le peuple étouffe tout discours autre que le sien propre. Notamment, Lachmann parle d'une double voix souvent satirique. Bakhtine explique la signification de cette double voix en considérant une société qui se compose fondamentalement de deux langages. Premièrement, il y a le langage qui fait partie du système politique, existence officielle des personnes et dont l'Etat se sert pour maintenir les normes et les rôles des citoyens. Bakhtine l'explique comme « l'idée officielle [...] énoncée directement » (Bakhtine, L'œuvre de 310). Ensuite il y a un langage non-officiel, ou bien « la langue [...] populaire, joyeuse, triviale » (L'œuvre de 310), qu'une population doit apprendre afin de remettre en question ce qui lui est imposé et a été fixé dans la sphère officielle. En effet, il suggère que le carnivalesque, tout comme le carnaval, existe dans un domaine double dans lequel l'on utilise le langage non-officiel pour renverser l'ordre officiel afin de critiquer les normes établies. Pour renverser cet ordre, Bakhtine note qu'il faut superposer le discours non-officiel sur le discours officiel. En employant la langue populaire du peuple et en donnant le pouvoir au paysan, l'écrivain peut satiriser et mettre en opposition plusieurs catégories que l'on a déjà observées à travers le théâtre : les nobles et les paysans, le spirituel et le matériel, la jeunesse et la vieillesse, le sérieux et la parodie, etc.

La différence entre le dialogue et le dialogisme est importante afin de ne pas confondre les intentions de Bakhtine. Dans les plus simplistes de termes, un dialogue est toujours

dialogique tandis que le dialogisme n'est pas forcément un dialogue. C'est dans cette complexité que Bakhtine entend l'idée d'une « double voix ». Cette voix n'est pas obligatoirement doublée physiquement, mais elle est doublée psychologiquement dans son intention et dans sa réception. De cette manière, le dialogisme ne doit pas être rhétorique, il peut également être un phénomène littéraire, même quand les personnages ne parlent pas entre eux. A ce sujet, Ken Hirschkop a écrit :

Si le dialogue n'est pas juste l'alternation formelle des paroles, et qu'il n'est véritablement réalisé que quand des intérêts ou des valeurs différents s'affrontent, l'on peut soutenir que l'on peut passer à la prochaine étape et procéder sans l'alternation formelle des positions, au véritable dialogue à deux, complètement.

(“Is Dialogism for Real?” 104, *ma traduction*)⁴

Sans doute, les personnages sont souvent en position de dialoguer afin de faire remonter à la surface l'ambiguïté de la conversation. Effectivement, cela transmet l'idée de dialogisme, mais sa subtilité se trouve notamment dans les nuances de la langue même. Plus précisément, c'est l'acte de transmettre et de recevoir des messages, comme il était évoqué ci-haut. Ce dialogisme du côté du locuteur n'est pas nécessairement intentionnel, c'est-à-dire que celui qui parle n'est pas nécessairement conscient qu'il transmet plus d'un message dans ce qu'il dit. Dans ce cas, la réception devient essentielle au monologue dialogique. Elle est une réception double dans la mesure où l'individu peut déchiffrer le message de plusieurs manières, ou bien que chaque individu le déchiffre d'une façon différente. Cela dépend surtout de la culture, des connaissances, de la place sociale de l'individu vis-à-vis de l'énoncé. En considérant qu'aucune personne ne porte

exactement les mêmes expériences qu'une autre, l'on peut en déduire que tous les énoncés sont dialogiques. Pourtant, ce qui est important au niveau du carnaval c'est la liberté d'expression de ces multiples voix. Bakhtine explique cette idée dans le contexte de l'œuvre de Dostoïevski, l'écrivain selon lui qui a créé le roman dialogique, en disant :

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît [...] n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné.
(Bakhtine, Dostoïevski 35)

Le dialogisme dans le Gargantua, se manifeste aussi dans les multiples voies mentionnées ci-dessus ainsi qu'à plusieurs endroits dans le texte. Par exemple, au chapitre XX, Gargantua entame un discours satirique sur la raison pour laquelle il faut boire le matin :

Mes premiers maîtres m'y ont habitué, disant que bon déjeuner donne bonne mémoire ; c'est pourquoi ils y buvaient les premiers. Je m'en trouve fort bien et n'en dîne que mieux » (Rabelais 175).

Mais au-delà de ce discours nous trouvons un commentaire sérieux sur l'éducation et les méthodes des sorbonistes ainsi que des humanistes. Le comique du carnavalesque est donc un masque qui cache le message second, découvert par l'interprétation. C'est la responsabilité du lecteur, et non pas d'une collectivité, de déchiffrer ce message et de choisir comment réfléchir sur cela. Conformément à la catégorie de carnavalesque, les

humanistes se garderont de dire que l'église est corrompue, mais ils l'illustreront à travers les dialogues de leurs personnages, comme le fait Rabelais dans le Gargantua :

De la même façon, un moine (je veux parler de ces moines oisifs) ne laboure, comme le paysan, ne défend pas le pays, comme l'homme de guerre, ne guérit les malades comme le médecin, ne prêche ni n'instruit le peuple, comme le bon docteur évangélique ou le pédagogue, n'assure pas les aises et les besoins de la collectivité comme le marchand. C'est pourquoi ils sont raillés et détestés par tous.

- Sans doute, dit Grandgousier, mais ils prient Dieu pour nous.

-Nullement, répondit Gargantua. Tout ce qu'ils font, c'est de déranger tout le voisinage à force de faire tintinnabuler leurs cloches. (Rabelais 315)

De plus, la suite de ce passage n'est pas un commentaire sur la façon dont les moines devraient agir, ni de ce que le lecteur devrait tirer de ce commentaire. Le lecteur qui est la cible de ce dialogisme est donc libre d'explorer cette double voix comme il le veut.

iv) Le renversement

Le renversement au nom du carnavalesque a souvent comme but un discours sérieux mais, encore une fois, qui fait rire le peuple. En général, il s'agit d'une inversion de l'ordinaire, laissant place à la domination de l'irrationnel. Comme les autres notions élaborées jusque-là, le renversement peut prendre plusieurs formes. Cela peut être le renversement de la nature, d'un comportement, ou bien de sa place dans l'organisation sociale. Bakhtine propose qu'à travers le renversement l'on voit le potentiel de liberté

puisque chaque personne est engagée dans le retrait complet de l'ordre actuel qu'elle vit.

Comme le résume Lachmann :

A travers le jeu carnavalesque d'inverser les valeurs officielles [Bakhtine] voit l'anticipation d'un autre, monde utopique dans lequel le refus de la hiérarchie, la relativité de valeurs, le questionnement de l'autorité, l'ouverture, la franchise, l'anarchie joyeuse, et la ridiculisation de tout dogme dominant, un monde dans lequel le syncrétisme et une myriade de perspectives différentes sont permis. (118, *ma traduction*)⁵

En quelque sorte, c'est la joie de l'inversion du rôle de l'être et du paraître selon le couple traditionnel depuis le XVII^e siècle. Dans la sphère officielle, l'« être » est la réalité dominante, mais qui se cache souvent derrière le « paraître ». Or, le carnaval offre la possibilité de faire remonter « l'être », ou bien la réalité imposée de la société, à travers des masques du « paraître ». La joie de ce peuple qui participe à ce renversement se trouve dans le fait de démasquer les travers des autorités devant elles. C'est l'occasion de remettre en question, sans contraintes, les entraves faites à la liberté du peuple hors-carnaval. De ce fait, elle a toujours une résonance sérieuse qui est à déchiffrer selon l'individu.

L'élément du renversement n'est pas mieux employé que dans le prologue même du Gargantua. Ce texte manifeste des caractéristiques carnavalesques que le lecteur voit dans les commentaires politiques et religieux, dans le dialogue, les gestes, et le caractère des personnages. Cependant, en contraste avec ces représentations du carnaval pleinement

rieur, les exemples carnavalesques de Rabelais font partie d'une œuvre qui ajoute des éléments plus sérieux et même qui valorisent certaines normes. Par exemple, la première phrase du prologue : « Buveurs très illustres, et vous, vérolés très précieux – car c'est à vous, non aux autres, que je dédie mes écrits » (Rabelais 35) semble comique et complètement dans l'esprit du carnaval puisque Rabelais s'adresse aux simples paysans plutôt qu'aux nobles érudits qui auraient pu lire son texte. Néanmoins, le ton change brusquement à la deuxième phrase quand Rabelais cite une explication d'Erasmus sur les silènes d'Alcibiade dans un banquet de Platon. Le prologue de l'auteur place en opposition le comique et le sérieux à travers une multitude de contradictions. Ce renversement est un moyen de prévenir le lecteur de la prudence avec laquelle le Gargantua doit se lire. D'ailleurs, le texte est loin d'être une suite illimitée de renversements ; à travers son écriture, Rabelais garde les éléments de la fête et du carnaval pour les employer plus stratégiquement dans ses textes. L'emploi de ces éléments avec une certaine modération permet au lecteur de tenir compte du message sérieux qui se trouve tout de même dans le texte.

v) *Le grotesque*

Le grotesque est aussi une forme de renversement, une déviation de la norme. Dans la sphère officielle, « vêtu en uniforme ou vêtements de travail, le corps fonctionnel était protégé de toute sorte de contamination : fermement établi dans les hiérarchies institutionnelles [...] » (Lachmann 118, *ma traduction*)⁶. Pourtant, pour le temps du carnaval, le corps réside dans le « réalisme grotesque ». A la base, cette notion vient d'un genre artistique de l'antiquité et du Moyen Age. Au départ, l'art grotesque était des

ornements pour remplir de l'espace plutôt qu'un outil pour critiquer et interpréter. Cet art a pris la forme de peintures qui décrivent un mélange de l'humain et de l'animal souvent comique et satirique, avant de devenir un genre littéraire du « réalisme grotesque ». Certains thèmes dans l'art grotesque se manifestent aussi dans le genre carnavalesque, par exemple les animaux et les monstres, ainsi qu'une attention portée au bas-corporel et aux orifices : les excréments, boire, manger, etc. Bakhtine explique le grotesque ainsi :

L'essence du grotesque est précisément de présenter une vie à double facette et contradictoire. La négation et la destruction (la mort et la vieillesse) sont incluses comme phases essentielles, inséparables de l'affirmation de la naissance de quelque chose de nouveau et de mieux. Le fait même de la présence du bas-corporel et de l'image grotesque [...] renvoie à un caractère essentiellement positif. Le principe est victorieux, puisque le résultat final est toujours abondance.

(Bakhtine, L'œuvre de 62)

Le grotesque se manifeste donc dans les images de la mort, les maladies et le corps. L'on peut regarder la naissance de Gargantua pour approfondir ceci. Dans le cinquième chapitre du Gargantua, Gargamelle accouche d'un fils. Pourtant, ayant trop mangé de tripes, elle expulse d'abord son grand intestin et puisque « ses sphincters furent si obstrués et resserrés » (Rabelais 75), Gargantua doit « grimp[er] par le diaphragme jusqu'au-dessus des épaules, où ladite veine se sépare en deux, prit le chemin de gauche et sortit par l'oreille gauche » (Rabelais 75-77). Cette étrange et violente naissance est décrite avec des détails corporels extrêmement précis et exagérés, et elle est suivie par la mort de Gargamelle. Le cycle violent et mortifère est ainsi contrebalancé par le renouvellement et la joie de la vie car le corps carnavalesque est double, toujours en train

de mourir tout en se renouvelant. Peu importe que les détails physiques de cette scène aient lieu dans deux corps séparés, tout comme Gargantua est né de Gargamelle, le corps carnavalesque ne peut non plus être considéré comme unique et individuel. En effet, le considérer ainsi serait la présupposition que l'individu est complet. Pourtant, Bakhtine suggère autrement. Le corps complet revient à l'idée du corps officiel :

[...] il ne conserve plus aucune trace de dualité ; il se suffit à lui-même, ne parle qu'en son nom ; tout ce qui lui arrive ne concerne jamais que lui, corps individuel et clos [...] Dans l'image du corps individuel [...] la vie sexuelle, le manger, le boire, les besoins naturels ont changé de sens du tout au tout : ils ont émigré dans le plan de la vie courante privée, de la psychologie individuelle, où ils ont pris un sens étroit, spécifique, sans lien aucun avec la vie de la société ou le tout cosmique. (Bakhtine, L'œuvre de 319)

Cependant, ce corps officiel est emprisonné par sa finalité, attendant son destin ultime, sa propre mort. Cette mort ne peut jamais être suivie de la naissance car il reste dans une vie linéaire, au lieu de la circularité du renouvellement. Cette circularité donne au corps sa grandeur ainsi que son éternité.

Dans le Gargantua, le gigantisme des personnages principaux manifeste au premier degré cet aspect du grotesque. Pourtant, ce corps, accentué par sa grandeur, n'est pas la manifestation d'un individu qui meurt, ou bien d'un enfant qui naît, comme on l'aperçoit hors-carnaval, mais il devient une représentation de l'humanité qui meurt et qui vit: c'est un corps de carnaval, qui, tel que le dépeint Bakhtine, est toujours universel. Puisqu'il n'est pas complet, il n'est pas non plus individuel, dépendant des autres afin de se

réaliser. C'est dans l'ambivalence que le corps universel est puissant ; celle-ci est essentielle au grotesque puisqu'elle permet de satiriser le négatif, « ce qui ne devrait pas être », de façon positive (Bakhtine, L'œuvre de 305). C'est une satire ambivalente, qui trouve la réjouissance dans la critique opaque du monde. Ce qui est particulier dans le grotesque du carnaval c'est qu'il ne rend pas explicite les exagérations extrêmes faites aux défauts de la société et à travers cette image hyperbolique, l'on retrouve toujours un espoir.

Ayant un rapport étroit avec le grotesque, le bas-corporel ainsi que la scatologie contribuent largement à l'ambivalence du grotesque carnavalesque. Le bas-corporel veut dire que l'on élimine « le haut » (le visage et les mains) et que l'on place l'accent sur le ventre, les fesses, etc. Dans la littérature, l'effet de ce renversement est de remplacer l'intellect par le matérialisme. Tout ce qui reste du haut ce sont les orifices exagérés qui contribuent au plaisir du corps, par exemple la bouche et le nez. Tout ce qui est lié à l'intellect, donc les yeux et le cerveau, sont éliminés. Cela finit par dévaloriser et ridiculiser soit des personnes savantes (le clergé, les maîtres, les nobles) soit les idéologies portées, défendues par ces personnes. Comme dans l'épisode de l'accouchement de Gargantua, « le bas occupe la place du haut ; la parole est localisée dans la *bouche* et dans la pensée (*la tête*), tandis qu'ici elle est renvoyée dans le *ventre* » (Bakhtine, L'œuvre de 307). L'effet est de réunir le peuple sous le signe du matérialisme, qui représente la part commune. Tout ce qui peut distinguer l'un de l'autre (l'intellect, le regard, l'expression) est détourné et ce que l'on a en commun (le manger, le boire et les

excréments) est valorisé afin de « *surmont[er] les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde* » (Bakhtine, L'œuvre de 315).

Par exemple, dans le passage du torchecul de Gargantua, le grotesque est également scatologique, puisque l'intelligence de Gargantua est réduite à sa capacité de trouver comment se nettoyer les fesses :

Je me torchai une fois d'un foulard de velours de vos demoiselles, et m'en trouvai bien car la mollesse de la soie me procurait au fondement une bien grande volupté ;

Une autre fois d'un de leurs chaperons, et il en fut du même ;

Une autre fois d'une écharpe ;

Une autre fois d'une coiffe de satin cramoisi, mais un tas de petite boules dorées qui y étaient accrochées m'écorchèrent tout le derrière (Rabelais 121-23).

Il continue dans cette voie pendant un bon moment et finit par dire :

Mais, pour conclure, j'affirme et soutiens qu'il n'existe pas de meilleur torchecul qu'un oison bien duveteux, pourvu qu'on lui tienne la tête entre les jambes.
(Rabelais 129)

Cet exemple tombe aussi dans le concept de la violence comique, qui a sans doute sa place dans la discussion du grotesque. Le bouffon du carnaval est couronné roi, ce qui ne le dispense pas de ridicule, mais à vrai dire l'encourage. « Dans ce système, *le roi est le bouffon*, élu par l'ensemble du peuple, *tourné en dérision par ce même peuple*, injurié,

battu [...]» (Bakhtine, L'œuvre de 199) Si l'on considère les abus comme une représentation de la mort, l'on peut considérer que dans l'esprit du carnaval,

[...] la mort est suivie de la résurrection, de l'an neuf, de la nouvelle jeunesse, du nouveau printemps. Les louanges font alors écho aux grossièretés. C'est pourquoi *grossièretés et louanges sont les deux aspects d'un même monde bicorporel.*
(Bakhtine, L'œuvre de 199)

Cette violence peut se manifester à travers la parole. A cette fin, les injures provoquées à travers les batailles sont nombreuses chez Rabelais. Le chapitre intitulé « La grande dispute dont on fit de grosses guerres », propose une célèbre liste d'injures :

Les fouaciers ne voulurent pas accéder à leurs, [les gens du pays], requêtes; qui pis est, ils les insultèrent d'abondance, les traitant de vermine, brèchedents, plaisants rouquins, coquins, vauriens, bouseux, michetons, pique-assiette, traîneurs de sabre, minets mignons, singes, limaces, malotrus, nigauds, lourdauds, minables, bouffons prétentieux, crève-la-faim, bouviers d'étrons, bergers de merde, et autres épithètes diffamatoires [...] (Rabelais 211-13)

A la violence orale s'ajoute la violence physique, omniprésente dans l'œuvre de Rabelais. Par exemple, au chapitre XXV et la bataille entre frère Jean et 13 622 assaillants, la bastonnade de ces derniers décrite dans de si effroyables détails :

[...] il les chargea donc si rudement, sans crier gare, qu'il les renversait comme des porcs, frappant à tort et à travers, selon l'ancienne escrime.

Aux uns il écrabouillait la cervelle, aux autres il rompait bras et jambes, à d'autres il démettait les vertèbres du cou, à d'autres il disloquait les reins, ravalait le nez,

pochait les yeux, fendait les mâchoires, renforçait les dents dans la gueule, défonçait les hanches, émiettait les tibias. (Rabelais 229)

Ce passage continue avec une série de violences faites à ceux qui tentent d'échapper à ce massacre. Chaque élaboration met un accent particulier sur le corps abusé, battu et souffrant. L'on ne peut nier l'horreur de cette scène, pourtant le triomphe de frère Jean reste entier puisqu'il avait pour but de protéger les vignobles pour la récolte. Donc, l'aspect de la fécondité et de la nouvelle vie est toujours, en quelque mesure, présent.

Malgré cette absurdité, le grotesque littéraire représente quelque chose de vraisemblable, qui touche à notre réalité. Après avoir dépeint une image potentiellement réelle, il trahit notre perspective sur cette réalité et détruit la logique en créant une image caricaturale de celle-ci. Par contre, il n'est pas une pure caricature qui exagère certains traits sans détruire l'identité de l'objet. La caricature créée au nom du grotesque est plutôt une hyperbole extrême qui peut rendre les images méconnaissables. A ce sujet, Bakhtine a écrit que c'est « dans les images du corps et de la vie corporelle [...] et celles de la nourriture » que les exagérations et les hyperboles sont « le plus nettement exprimés » (L'œuvre de 302). L'hyperbolisme des objets se manifeste non seulement dans les images physiques (les géants, les gros ventres, les énormes fesses), mais aussi dans le détournement des comportements acceptables, les paroles et les actions. Donc, l'accent est toujours mis sur les orifices et les besoins naturels. Quand Gargantua arrive à Notre Dame de Paris, il veut souhaiter ironiquement la bienvenue aux Parisiens ; un peuple trouve « si sot, si badaud et si inepte qu'un bateleur [...] » et qui « le poursuivirent si

fâcheusement qu'il fut contraint de se reposer sur les tours de l'église Notre Dame » (Rabelais 149). A cette fin, Gargantua s'exclame :

« Je crois que ces marouffles veulent que je leur paie ici mon don de bienvenue.

C'est juste. Je vais leur payer à boire. Mais ce ne sera que par ris. »

Alors, en souriant, il déboutonna sa belle braguette et, tirant son membre à l'air, leur pissa dessus si violemment qu'il en noya deux cent soixante mille quatre cent dix-huit sans compter les femmes et les petits enfants. (Rabelais 149)

La mesure du grotesque est fondée sur la réaction qu'il provoque. Si la réaction des agresseurs du carnaval est joyeuse, celle du roi (ou n'importe de quelle autre victime du carnaval) l'est autant. C'est la liberté de se moquer de soi-même, d'accepter pleinement ses propres défauts et de reconstruire avec une autre perspective, celle d'un peuple uni dans une société améliorée. D'ailleurs, puisque son existence est définie par ce qui menace l'humanité à cette époque, le grotesque est une catégorie toujours en évolution et le rire qu'il provoque est très ambivalent. Dans le contexte du carnavalesque, aussi bien que le carnaval, le grotesque permet la subjectivité d'un rire innocent, ambigu, dégoûté ou libérateur. Ce rire dépend de la perspective du lecteur et de son niveau d'éducation quant au sujet évoqué par le grotesque.

vi) Le renouvellement

Le renouvellement après un temps limité, notion à laquelle l'on a fait allusion plus tôt, est caractéristique de tous carnivals. Le renouvellement, comme dans l'épisode violent du frère Jean, ou bien la naissance de Gargantua, est donc un moyen d'équilibrer le monde

en contribuant au cycle de la vie et de la mort. Pourtant, l'autre aspect de ce renouvellement existe aussi dans le retour à la hiérarchie dominante et officielle. Tout comme le carnaval débute pendant un moment prédéterminé, souvent par le calendrier religieux, sa fin est aussi éminente, dès le commencement. Kallen compare ce retour à une pièce de théâtre, analogie particulièrement parlante mise en parallèle avec le carnaval :

Le résultat d'une situation comique est un résultat alternatif, non pas un résultat destructif. La désintégration qui est l'objet du rire mène vers la redistribution, le réajustement, l'harmonie, et non pas vers une vraie perte humaine. L'effet de n'importe quelle comédie montre une harmonie atteinte par attrition et élimination d'excroissance, par la réduction de la peur, par la restauration, même si ce n'est que momentanée, des choses à leurs relations normales – l'on dirait même normatives. L'inversion de l'ordre naturel dans lequel la plupart des comédies commencent, procède au cours de l'action, par leur simple inertie de la disharmonie comique, pour rétablir l'ordre. (Kallen 153, *ma traduction*)⁷

Le renouvellement du retour à la norme prend forme dans la fête même qui projette l'espoir sur un avenir plus harmonieux, un espoir vécu dans la suspension de l'inégalité réelle :

Le carnaval (répétons-le, dans l'acception la plus large du terme) affranchissait la conscience de l'emprise de la conception officielle, permettait de jeter un regard neuf sur le monde ; un regard dénué de peur, de piété, parfaitement critique, mais dans le même temps positif et non nihiliste. (Bakhtine, L'œuvre de 273)

Ce nouveau regard, qui est produit à partir d'un monde temporairement utopique, permet au peuple de reconnaître ses forces et de se réjouir dans la reconnaissance d'un monde imparfait, inhabité par des individus incomplets, toujours en transition et donc toujours renouvelé. Tout comme le carnaval a sa fin, l'individu est rassuré de savoir qu'il aura un autre jour de fête et une autre occasion de se débarrasser des contraintes sociales.

5. Conclusion

L'inspiration émergeant du Carnaval et du théâtre du Moyen Age à la Renaissance en France a créé en même temps qu'une nouvelle catégorie littéraire, une autre manière d'examiner les genres théâtraux et romanesques déjà connus. Délicatement tissée, c'est la combinaison du carnaval et du théâtre qui nous mène vers un sens plus complet de la notion de carnavalesque. Bakhtine éclaircit ce genre surtout dans le contexte de l'œuvre de Rabelais, écrivain qui, selon lui, a réussi pleinement son portrait de la culture populaire.

Le rire, si important dans la tradition populaire, est d'après Bakhtine le plus développé pendant le Moyen Age, et demeure l'élément qui lie toutes les autres caractéristiques carnavalesques. Bien entendu, les autres caractéristiques sont aussi intercalées l'une dans l'autre, résultant de la juxtaposition, ou bien de la superposition, de deux ou plus de ces traits. D'ailleurs, le vrai défi n'est pas de découper nettement chaque trait (ce serait la réduction simpliste d'un genre complexe) mais de reconnaître les nuances de chacun. Dans l'esprit carnavalesque les caractéristiques doivent s'appliquer non seulement à l'intrigue de l'histoire, mais dans l'investissement de la part de l'auteur et du lecteur. De

la sorte, l'ambiguïté carnavalesque est bien établie, et en passant d'un regard sur l'œuvre même au rôle de l'auteur et du lecteur, l'on élaborera la difficulté, voire le paradoxe, de ce genre littéraire.

6. Notes

¹ In the medieval church, the liturgy, particularly the mass, was the central collective act in which God was made manifest to his worshippers and in which his sacrifice was commemorated. This memorial act of worship was interpreted allegorically as the history of Christ's life and passion, in which context the liturgy, with its constant tendency toward spectacle, often became a highly dramatic representation of those historical events. The sermon, on the other hand, was the principal public teaching device of the church. It served as a moral guide both for the flock and for the individual soul, relying mainly on the techniques of biblical exegesis and hypothetical example to convey the lessons of Christian conduct. [...] These two functions of the medieval church – commemoration of the past and moral guidance – may be qualified as memorial and exemplary functions. [...] Medieval drama exhibited the same tendency to organize itself along the memorial-exemplary axis. (Knight 18-19)

² Les ordres religieux ou les guildes, commanditaires ou auteurs des drames.

³ The occasions of laughter [...] naturally arise in the events of the daily life [...] which contain at least two elements, not in harmony with each other. (Kallen 143)

⁴ If dialogue isn't merely the formal alternation of speech acts, and is only truly realised when actually different interests or values face off against each other, then arguably one can take the next step and do without the formal alternation of positions, the actual two-sidedness of dialogue, altogether. (Hirschkop, *Is Dialogism for Real?* 104)

⁵ In the carnivalesque game of inverting official values he sees the anticipation of another, utopian world in which anti-hierarchism, relativity of values, questioning of authority, openness, joyous anarchy, and the ridiculing of all dogmas hold sway, a world in which syncretism and a myriad of differing perspectives are permitted. (Lachmann 118)

⁶ Outfitted in folk dress, uniform, or work clothes, the functional body was secured against every sort of contamination: firmly entrenched in institutional hierarchies [...] (Lachmann 118)

⁷ The outcome of the comic situation is an alternative outcome, not a destructive outcome. The disintegration which is the object of laughter leads to re-distribution, re-adjustment, harmony, not to real human loss. The upshot of any comedy shows a harmony attained by attrition and elimination of excrescences, by the reduction of the evil, by a restoration, even if only a momentary one, of things to their normal, – one may even say, to their normative, – relationships. The inversion of the natural order in which most comedy begins, proceeds in the course of the action, by the mere inertia of the comic disharmony, to right itself. (Kallen 153)

Chapitre II

Le paradoxe d'une subversion à travers le genre romanesque : La problématisation d'une écriture carnavalesque

1. Introduction

Bakhtine a créé une catégorie littéraire formelle, qu'il considère d'une nature subversive, qui permet au lecteur de lire différemment, d'agir différemment, de comprendre différemment. Autrement dit, il a créé une catégorie qui demande une lecture engagée des participants. C'est une catégorie qui se situe dans le domaine non-officiel, donc le peuple peut l'expérimenter en toute liberté, sans être restreint par les impositions autoritaires. En ce sens, elle est « populaire », c'est-à-dire, opposée à la hiérarchie sociale. Mais elle est également populaire par son contenu : la littérature orale, essentiellement.

Du côté du récepteur – auditeur ou lecteur –, la reconstruction de l'œuvre implique toujours d'abord la reconnaissance des conventions discursives générales dont elle relève, ensuite son individualisation sur le fond plus ou moins étendu, plus ou moins contraignant, plus ou moins structuré de l'expérience littéraire déjà acquise : horizon d'attente générique [...] qui accueille l'œuvre nouvelle, mais qu'elle a aussi le pouvoir de déplacer et de réorganiser. (Nourissier et de Biasi 353)

D'après cette citation, le lecteur engagé dépend toujours de ses expériences antérieures de la littérature afin de comprendre un texte dans le présent. De ce fait, le lecteur n'oublie pas son passé, mais se penche dessus afin d'interpréter son présent. Il fait alors de

l'œuvre ce qu'il veut, c'est-à-dire qu'il l'interprète selon ses propres préjugés et non pas sur les préoccupations des autres.

Toutefois, revenant à Bakhtine et sa catégorie populaire de carnivalesque, le paradoxe se trouve dans le fait que cette classification a ses caractéristiques, ses nuances, son lectorat, sa stabilité dans le domaine littéraire officiel. Dans Le dictionnaire du littéraire, la définition d'un genre littéraire renforce l'officialité, voire la perspective traditionnelle, du roman. Cette définition est divisée en deux. Premièrement, le genre a comme objectif de définir « des règles, des formes, contenu et but visés, [...] » du texte et deuxièmement il « opère des regroupements d'œuvres en ensembles plus ou moins stables [...] ». (258) D'après cette explication, le *genre littéraire* est entièrement intertextuel, commandé par des codes de style qui assurent sa stabilité dans le domaine de la littérature. Pourtant, dans ce même extrait de texte sur le genre littéraire, cette intertextualité est problématisée en évoquant en particulier les facteurs qui contribuent à la réception et par la suite l'effet de cette réception sur un genre :

Le genre fonde le pacte initial de réception, qui détermine la recevabilité et les effets du texte. [...] Mais les données se complexifient par l'effet de communication différée qu'implique le littéraire : par exemple, une oraison funèbre ou une pièce de théâtre peuvent être lues et non pas entendues et vues. Elles se compliquent aussi par l'évolution historique. [...] D'autre part, les genres évoluent, il en apparaît de nouveaux, et des anciens tombent en désuétude – et parfois aussi resurgissent [...] (259)

Ce pacte est *initial* puisque dès que l'auteur l'établit à travers son écriture, c'est au lecteur de le déchiffrer. Les complications qui émergent de ce décryptage concernent la diversité des trajectoires de réception ainsi que les lecteurs qui l'interprètent. Bien qu'il soit établi dans cette citation que le lecteur change d'époque en époque, le lecteur change aussi d'individu à individu.

Cela étant, la littérature, et en particulier le roman, est immortalisée grâce au pacte de l'auteur ou, plus précisément, grâce aux interprétations perpétuelles des lecteurs car le roman est constamment renouvelé :

Dès le commencement, le roman se construit non dans les lointains du « passé absolu », mais dans la zone de contact direct avec ce présent inachevé. Il eut pour fondement l'expérience personnelle et la libre invention créatrice. [...] C'est pourquoi, une fois né, il ne pouvait devenir simplement un genre parmi les genres, ni établir avec eux les relations mutuelles d'une coexistence pacifique et harmonieuse. [...] Le roman n'a pas terminé son évolution. Il entre actuellement dans une phase nouvelle. Notre époque se distingue par la complexité et l'extension insolites de notre monde, par l'extraordinaire croissance des exigences, de la lucidité et de l'esprit critique des hommes.

Ces traits définissent également l'évolution du roman. (Bakhtine, Esthétique 472-73)

Dans cette étude publiée en 1941, en évoquant l'évolution *actuelle* du roman, Bakhtine fait délibérément un commentaire atemporel pour bien démontrer que peu importe la période, le roman n'est pas restreint par le passé. Il met l'accent sur la création littéraire

au lieu de la structure littéraire, ce qui suppose que l'expérience de l'interprétation est privilégiée au-delà de l'ordonnance des canons.

A cette fin, que faut-il faire des propos de Bakhtine, celui qui a ouvertement critiqué la classification traditionnelle du genre romanesque pendant la Révolution russe, tout en créant sa propre catégorie de carnivalesque ? Il semble à première vue qu'en élaborant une littérature qui se situe dans la sphère non-officielle, il ait fini par créer une formule qui appartient à la sphère officielle. Pourtant, il ne faut pas aller jusqu'à discréditer les propos de Bakhtine. Il faut plutôt considérer une autre partie de l'équation, qui facilite la distinction de l'écriture du domaine officiel et la mène vers le domaine non-officiel, comme tous les participants carnivalesques le font. De ce fait, la question devient : qu'est-ce qu'un genre littéraire et comment Bakhtine l'a-t-il perçu différemment s'il l'a effectivement fait ? Pourquoi Bakhtine, doit-il écrire au sujet du roman et comment cela rentre-t-il dans cette question du caractère non-officiel d'un genre formel ? Ce chapitre abordera les enjeux lorsque ces questions sont explorées et montrera comment un tissage de notions qui semblent paradoxales permet une compréhension plus complète de Bakhtine et de la catégorie littéraire de carnivalesque.

2. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?

i) Le genre romanesque traditionnel

La question du genre (son exactitude, sa pertinence, sa persistance) n'est pas nouvelle. Ce débat préoccupe depuis longtemps les écrivains, les philosophes et les critiques littéraires. D'ailleurs, avec des critères tellement divers et subjectifs que la période historique et

culturelle jusqu'au ton et à la technique d'écriture, il n'est peut-être pas si étonnant que la dispute n'ait pas encore vu de fin. L'on reconnaît dès l'Antiquité et le Moyen Age une tentative pour classer les œuvres selon leurs caractéristiques dominantes et les normes de la société. On se rappelle la controverse des critiques à laquelle on a fait allusion dans le premier chapitre sur la question du théâtre liturgique et laïque, et par la suite les sous-divisions de chacun au Moyen Age et à la Renaissance. Ce débat s'est intensifié et éparpillé et l'on commence à voir la classification de la littérature d'abord selon trois grandes voies : la poésie, le théâtre et la prose. Mais chacune de ces catégories a été encore divisée en parties plus spécifiques : la prose, par exemple, s'est précisée sous forme du roman en prose, du conte en prose, de l'oraison, pour n'en nommer que quelques-unes. De plus, si l'on regarde spécifiquement le roman (déjà distancié de son référent « littérature », à travers cette classification, à deux degrés) lui aussi est morcelé davantage dans de nombreuses parties, créant souvent une succession linéaire divisée par siècles. Cela ne fait pas moins du roman une forme de littérature, mais problématise la direction (les directions) dans laquelle le roman est abordé. Comme le dit Schaeffer dans son ouvrage Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? :

Le terme *roman* [...] n'est pas un concept théorique correspondant à une définition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre époque, mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses à des textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers. (65)

Effectivement, il n'est plus hors du champ des possibilités d'avoir autant de genres qu'il y ait de textes. Arrivé à ce point, les sous-genres semblent tellement spécifiques que le désaccord des critères de classifications est inévitable, même irréparable.

Selon Bakhtine, « dès qu'il s'agit du roman, la théorie littéraire révèle sa totale impuissance » (Esthétique 455). Si l'on croit à cette ambiguïté essentielle du genre romanesque comme les théoriciens l'expliquent traditionnellement, admettons de redéfinir le code auquel la littérature, et le roman en particulier, est tenue. En premier lieu, l'on doit rejeter la classification par siècles des genres, un système linéaire qui suppose l'uniformité du passé, d'une Histoire universelle reflétée dans la conformité des vagues de littérature produites. Dans son article intitulé « L'Etude stylistique des formes littéraires conventionnelles », Michael Riffaterre propose que les structures traditionnelles ne figent pas une œuvre dans le passé si le lecteur fait activement partie de ce qu'il lit. Mais d'abord il met en avant les risques des impositions stylistiques :

D'où une très grande vulnérabilité sur le plan esthétique : on accusera [la forme conventionnelle] de restreindre l'originalité de l'écriture, parce qu'elle réduit le nombre des combinaisons verbales possibles ; on la dira fossile, parce qu'elle représente un état de langue antérieur à celui du contexte; banale, parce qu'on la retrouve dans d'autres styles ; artificielle, dès que les impératifs esthétiques qui la déterminent cessent d'être à la mode. (3)

De cette perspective, la littérature serait enracinée dans le moment historique pendant lequel elle a été produite. Elle sera achevée, rigide et vide d'appréciation de ce qu'elle représente hors de son contexte original. A ce sujet Riffaterre écrit :

Quant à mettre en lumière la fécondité de l'œuvre littéraire, à déterminer les potentiels qui, réalisés tour à tour selon les variations du goût littéraire, assureront la survie du poème d'un lecteur à l'autre, on voit mal d'abord comment il pourrait

y parvenir si la forme conventionnelle est vraiment inséparable d'une doctrine esthétique. La solution habituelle consiste à condamner la convention comme un artifice gratuit et périmé ; ou bien à procéder à une reconstitution historique de la situation littéraire qui lui a donné naissance. Deux attitudes qui excluent l'hypothèse que ces formes soient viables. (4)

Riffaterre propose que de cet angle, la littérature est momentanée, que la compréhension peut être achronique. Sans doute, des structures stylistiques s'imposent, mais la réception n'est pas si prévisible puisqu'elle surpasse une compréhension de ces codes en créant et recréant un ouvrage à travers les impositions du lecteur (ses connaissances, ses préjugés, ses intentions). Riffaterre insiste donc sur une stylistique souple qui est une partie cohérente de l'œuvre sans imposer une lecture spécifique sur le lecteur.

Du point de vue des divisions artificielles, l'auteur est un véhicule à travers lequel une œuvre « exacte » de son époque est faite, c'est-à-dire une œuvre conforme au genre dominant et aux attentes de la société. La voix de l'auteur est cachée derrière l'obligation de produire dans une voie étroite. Cependant, en éliminant la division arbitraire des genres en siècles, la motivation prédéterminée de l'auteur vis-à-vis d'une Histoire achevée, d'un genre figé dans le temps, est minimalisée. Cela offre à l'écrivain l'occasion de générer ces propres méthodes et d'aller à la recherche de sa propre voix dans la création d'un texte.

De ce fait les critiques littéraires, et le lectorat en général, peuvent réévaluer le regard porté sur la littérature en considérant d'autres influences sur une écriture, et par la suite

remettre en question la réduction de la littérature en catégories fixes. Ceci est rendu essentiel puisque en dépit d'un manque de canons sur lesquelles la critique peut évaluer le potentiel, le but, la compréhension d'une écriture, il faut définir une autre plate-forme sur laquelle la littérature peut être rendue significative. Celle-ci est la réception collective du lectorat, non pas dans le sens d'une seule réception qui regroupe la société en ignorant ses différences, mais plutôt dans le sens d'une mosaïque représentative de la multiplicité d'interprétations littéraires possibles. En passant d'une histoire littéraire à une réception littéraire d'après laquelle l'on classe le roman, l'on examinera trois voies de développements fondamentales et fortement liées : à savoir, l'influence particulière de l'Histoire sur les genres littéraires, l'état socio-politique où une personne écrit et la réception individuelle de l'œuvre.

Todorov dit que « [c]omme n'importe quelle institution, les genres mettent en évidence les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent » (51). Ces codes dépendent des genres antérieurs et de ce fait l'écrivain n'*invente* pas, à vrai dire, un nouveau genre, mais il réalise une variation d'un genre littéraire déjà connu. La question donc n'est pas celle de l'*invention* mais celle de l'*inspiration*. Autrement dit, pourquoi un écrivain formulera-t-il un nouveau genre et comment choisira-t-il de le transformer ? Il est possible que la décision ne soit pas consciemment prise. L'auteur ne sait réagir qu'à travers ce qu'il connaît face à ce que demande la société. Entre les deux se trouve l'écart nécessaire à l'émergence d'un roman particulier qui est la représentation, complète ou partielle, d'un genre connu.

Les genres à succès de la littérature d'une époque perdent progressivement leur efficacité parce qu'ils sont continuellement reproduits ; ils sont supplantés par des genres nouveaux, issus souvent d'une couche vulgaire, et repoussés à la périphérie, quand ils ne sont pas renouvelés [...] par l'adoption de matériaux ou de fonctions pris à d'autres genres. (Jauss 66)

Jauss parle ici de l'importance de l'Histoire, non pas dans l'universalité de celle-ci, mais dans la manipulation du langage qui transforme les genres antérieurs. En ce qui concerne spécifiquement la littérature, elle est constamment renouvelée parce que l'Histoire n'est pas donnée, mais créée selon les interprétations de l'individu dans le présent. A cette fin, les genres littéraires antérieurs dépendent du lecteur, de nouvelles lectures, afin d'évoluer et de ne pas être relégués dans le passé. De plus, à partir de cette citation, l'on peut interpréter le manque « d'invention » de nouveaux genres de deux façons. Premièrement, l'on peut déduire que les genres émergent d'une société qui dépend de certaines normes sociales reflétées dans la littérature de ce même lieu, de cette même époque. Dans les années 1930, par exemple, le gouvernement soviétique a lancé une initiative qui avait pour but de rassembler toutes les institutions intellectuelles et créer « un chef, un parti, une esthétique » (Holquist, Rabelais xvii, *ma traduction*). Le genre romanesque était perçu comme l'influence majeure vers la standardisation de la société. A cette fin, l'Académie Communiste a essayé de créer un seul genre de réalisme socialiste dans l'Union Soviétique, qui promouvait l'homogénéité et qui évitait en toute mesure les influences extérieures, surtout de l'Europe. Cependant, une telle attente rend la vie, et par la suite la littérature, prévisible.

Puisque la société n'est pas statique, la variété de réactions vis-à-vis de la littérature ne l'est pas non plus. De plus, la mentalité réactionnelle envers la société peut se manifester régressivement ou progressivement dans la littérature de celui qui écrit. Or, l'écrivain régressif s'inspire d'un désir de comprendre l'instabilité actuelle selon une stabilité passée à retrouver. Il choisit d'écrire selon des codes établis. C'est un moyen de rassurer le public et de faire appel à une norme désirée en évoquant dans l'enseignement littéraire une nostalgie d'une période passée meilleure. L'auteur profite de l'instabilité de la société qui ne regarde pas vers l'avenir mais se retourne vers un passé déjà connu. De ce fait, l'auteur peut mieux prédire sa réception et son acceptation, basées sur des œuvres antérieures qui tombent dans le même groupement de genre. C'est un outil commode qui protège en même temps l'écrivain et le public de l'étranger, de l'inconnu. C'est ce que le gouvernement soviétique, que l'on a évoqué, désirait.

De l'autre côté existent des écrivains progressistes dans leur écriture qui ne se sentent pas obligés de rappeler au public un passé stable et meilleur, et de ce fait ils penchent pour des approches plus subversives. Ils dévient des anciennes formules afin critiquer des idéologies sociales, fondées sur une peur qui ne peut rien accepter sinon l'ancienne stabilité, au lieu de cultiver les possibilités d'une nouvelle, d'une meilleure norme. Cette peur doit être dépassée parce que la voie n'est pas encore connue. En le faisant, l'histoire d'une société passée n'est pas effacée, mais elle est remise en question et par la suite renouvelée.

Etant donné que les genres littéraires sont enracinés dans la vie et ont une fonction sociale, l'évolution littéraire doit elle aussi être définie par sa fonction dans l'histoire et l'émancipation de la société [...]. (Jauss 68)

Mais cette nécessité réactionnelle de la part de l'auteur, ainsi que celle provoquée à travers la réception de son œuvre, répond moins à la question de ce qu'est un genre littéraire qu'à celle du pourquoi l'on ne peut pas définitivement répondre à un tel questionnement. S'il n'est pas possible de pencher vers une stabilité littéraire, une généalogie claire du développement des genres, il faut voir le mérite d'une nouvelle vision. De nos jours, il est nécessaire de revoir la question de genres, non pas pour reclassifier, réinventer, chaque texte, mais pour que l'on puisse développer un nouveau dialogue autour de cette approche.

ii) La redéfinition du roman

La notion de « genre romanesque », dans son sens traditionnel ne peut que réduire le roman à un aspect unidimensionnel, voire monologique. Le discours sur le genre romanesque, par la suite divisé en sous-genres de romans, mène le texte à un état réductionnel de formes et de contenus. Il mène à la proclamation qu'il n'y a qu'une façon correcte d'écrire et de lire une œuvre : l'on tire de cela un certain nombre de caractéristiques de la lecture qui correspondent à la liste de traits conçus pour tel ou tel genre. Dans son étude intitulée « Récit épique et roman (méthodologie de l'analyse du roman) », Bakhtine écrit :

On continue à [considérer le roman] comme un genre parmi les genres, on tente de fixer ce qui le distingue des genres constitués, on cherche à lui découvrir un canon interne, qui serait un système précis d'indices stables et sûrs. [...] Mais, en fin de compte, on n'arrive jamais à une formule de synthèse du roman en tant que genre. Mieux : les chercheurs ne réussissent pas à dégager un seul indice précis et stable du genre romanesque sans faire une réserve qui, du coup, réduit à néant cet indice. (Esthétique 445-46).

En réalité, les critiques ne peuvent guère se mettre d'accord sur la composition du genre romanesque, ni sur sa classification traditionnelle, ni sur une approche réformée. La diversité de caractéristiques susceptibles d'inclusion dans celui-ci ne fait que multiplier exponentiellement la variété de formes que l'on peut appeler « roman » :

[...] le roman est un genre à plans nombreux, mais il existe des romans remarquables à un seul plan ; le roman est un genre qui implique un argument frappant et dynamique, mais certains romans sont à la limite de la description pure ; le roman est un genre à problèmes, mais l'ensemble de la production courante présente un caractère divertissant et frivole, inaccessible à tout autre genre. Le roman est une histoire d'amour, mais les plus hauts modèles du roman européen sont complètement dépourvus de thématique amoureuse ; le roman est un genre qui utilise la prose, mais on connaît de remarquables romans en vers.

[...] (Bakhtine, Esthétique 446)

A partir de cette citation, Bakhtine élabore des exemples de la diversité du genre romanesque. Sans donner des exemples de ces sortes de romans, ni expliciter d'où viennent ces formes de classifications tellement importantes, il parle plus généralement

de tous les romans en évoquant des catégories telles que l'argumentation, la description, le divertissement, la thématique et la forme qui varient d'un ouvrage à un autre. D'après ces variables, Bakhtine démontre que le roman n'est pas une entité homogène, puisque la diversité dans un roman fait que sa réception littéraire et critique ne peut être uniforme. Malgré la difficulté de classifier les romans selon des critères fixes, l'insistance sur cette tentative est due à la tendance de considérer une œuvre selon un finalisme littéraire. Dans cet esprit, le roman est réduit à des étapes linéaires de production, commençant par diverses idées qui mènent toutes à une entité close, réduite à une forme finale et absolue du roman. Il n'est plus ouvert à l'interprétation puisque le roman contient déjà la réponse, la clé ultime d'une connaissance collective. Au lieu d'écrire et de se laisser porter par le genre, Bakhtine tente de redéfinir l'institution même. En 1915, le Cercle Linguistique de Moscou fut formé afin de rechercher le rôle principal du langage descriptif et historique. Les membres avaient comme but de discréditer l'importance de l'histoire et de la culture dans la littérature en insistant sur un caractère plus homogène de celle-ci et sur l'universalité de signification du langage. Le premier ouvrage de Bakhtine, La poétique de Dostoïevski qu'il a commencé en 1921 et qui a été publié pour la première fois en 1929, a servi de réaction face à l'homogénéité. L'idée principale de cet ouvrage est la « polyphonie » et Bakhtine propose que ce soit précisément dans cette voie que le genre romanesque s'est produit. De ce fait, le genre romanesque est toujours en flux, jamais prédéterminé et toujours re-déterminé puisqu'en parlant de la polyphonie dans un roman, l'on prétend que la signification du langage est toujours en mouvement.

A chaque époque historique de la vie idéologique et verbale, chaque génération, dans chacune de ses couches sociales, possède son langage [...] son vocabulaire,

son système d'accentuation particulier, qui, à leur tour, varient selon la classe sociale, l'établissement scolaire et autres facteurs de stratification. Ainsi donc, à tout moment donné de son existence historique le langage est complètement diversifié : c'est la coexistence incarnée des contradictions socio-idéologiques entre présent et passé, entre différentes époques du temps passé, différents groupes socio-idéologiques du temps présent, entre courants, écoles, cercles, etc. Ces « parlars » du plurilinguisme s'entrecroisent de multiples façons, formant des « parlars » neufs, socialement typiques. (Bakhtine, Esthétique 112)

L'effet du plurilinguisme est omniprésent dans cette citation. D'abord, Bakhtine évoque les variétés didactiques d'existence : l'histoire, l'idéologie, les classes sociales, suggérant que chacune s'exprime différemment selon ses implications dans ces domaines. L'anaphore « chaque » insiste stylistiquement sur la diversité. Ensuite, il relève les variétés linguistiques qui contribuent à l'expression d'un individu : le vocabulaire, l'accentuation, les dialectes. Enfin, il propose les différents rapports personnels : les courants, les cercles, les écoles qui forment les idées que chacun fait entrer dans sa façon de parler. A cette fin, il démontre la complexité des influences qui coexistent dans la conscience de chaque personne et qui rend le langage à la fois individuel et extrêmement versatile. Mais si le roman influence la société que l'on comprend être en mouvement perpétuel au niveau de son langage, l'on ne peut que conclure que le genre romanesque résiste à toute finalité, à toute homogénéité. C'est un genre qui ne transforme pas la société mais qui se laisse transformer par celle-ci. D'ailleurs, si l'on passe de la difficulté de classification à la variété de réception, le roman est moins problématique, ou à la limite l'on peut tolérer sa diversité. Bref, le caractère varié du roman peut s'expliquer à

travers une interrogation sur la façon dont le roman reflète la société, sur son auditoire ciblé, et sur la façon dont la société reçoit le roman. Pour Bakhtine, le roman est donc un genre à part entière. Le roman mérite sa place privilégiée dans la discussion de la littérature, et plus précisément parmi les *genres* littéraires, parce qu'il ne tombe pas dans les mêmes pistes de conformités que les autres. Selon lui, le roman est unique à cause de sa forme plurilingue, sa représentation du temps et son inachèvement génétique. L'exemple par excellence que cite Bakhtine au niveau de la nature dialogique du roman est l'œuvre de Dostoïevski.

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leurs univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. (Poétique 35)

Bakhtine insiste sur le genre romanesque comme reflet des consciences humaines. Ces consciences sont marquées par la perspective individuelle de chacun dans la société et donc il rejette absolument l'idée d'une conscience collectivement uniforme. Copley explique cette approche unique ainsi :

[Bakhtine] pose le problème du modèle traditionnel de communications qui suppose que le locuteur emploie le langage afin de traduire une réalité non-verbale vers une réalité qui est verbale qui peut être décodée par l'auditeur. Au

contraire, Bakhtine soutient, que le locuteur insère sa parole dans un espace verbal qui existe déjà donc elle est toujours marquée par des implications sociales et idéologiques. L'individu ne peut jamais s'échapper de cette inscription sociale parce que même le discours intérieur est nécessairement orienté vers une réponse. (324, *ma traduction*)¹

La problématique que propose Bakhtine telle qu'elle est exprimée dans la première partie de cette citation résume la façon traditionnelle de comprendre la littérature. L'auteur, en tant que locuteur, est destiné à transmettre à travers son texte une seule interprétation correcte à être déchiffrée par l'*auditeur*, voire le lecteur. Pourtant, le genre romanesque, selon Bakhtine est complètement social. Le roman n'est qu'une représentation de la réalité individuelle, qui contribue à une compréhension plus globale de nos influences ainsi que celles des autres, ce qui nous mène à la deuxième partie de la citation dans laquelle l'*espace verbal* du roman est marqué par la voix de l'auteur qui peut être traduit selon les rapports du lecteur, et non pas de l'auteur, à ces mots. Le lecteur, loin d'être un véhicule neutre, amène une vision différente à la lecture d'un roman suivant ses connaissances et sa compréhension. De plus, le lecteur a de nombreux buts selon ses propres intérêts et besoins. Autrement dit, la créativité de l'auteur est ouverte aux interprétations variées, aux différentes réactions de chaque lecteur.

Michael Holquist, critique littéraire et écrivain sur Bakhtine, qui a écrit le prologue de la deuxième édition anglaise de Rabelais and His World, renforce cette motivation fondamentale :

Parmi plusieurs autres choses que Mikhaïl Bakhtine tente d'accomplir dans L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance se trouve le devoir que lui, en tant qu'intellectuel russe de son époque, était sollicité par l'Histoire d'entreprendre : d'interpréter le monde pour sa société. Dans L'œuvre de François Rabelais Bakhtine décrypte sa propre expérience de révolution afin d'offrir des catégories conceptuelles comme aide à ceux qui se trouvent dans un décalage similaire entre des cosmologies (xv, *ma traduction*)²

Holquist, un peu plus tard, dit même que les critiques soviétiques avaient tort de limiter la signification de ce livre à *une* réalité particulière. Grâce à cela, l'œuvre bakhtinienne reste pertinente en Occident : ses idées sont toujours renouvelées à travers des réinterprétations et des nouveaux contextes. A la lumière de cette notion, le texte (et plus précisément le roman) ne peut guère mettre en avant une leçon morale, ni proposer un jugement : le lecteur n'est pas amené vers une direction prédéterminée dans sa lecture qui, à la fin du texte, nécessiterait un jugement selon des connaissances qui seraient ou non acquises durant celle-ci. La subjectivité que Bakhtine attribue à chaque individu fait que sa réception est inévitablement éparpillée. Bakhtine lui-même explique que la lecture ne peut jamais être objective :

Le langage, en tant que milieu vivant et concret [...] n'est jamais unique. Il ne l'est uniquement que comme système grammatical abstrait de formes normatives, détourné des perceptions idéologiques concrètes qui l'emplissent, et de l'incessante évolution historique du langage vivant. La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement

unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et soc idéales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives [...]

Le langage littéraire lui-même, parlé et écrit, étant unique non plus seulement d'après ses indices généraux, abstraitement linguistiques, mais d'après les formes de leur interprétation, est stratifié et plurilingual [...] (Esthétique 110)

Bakhtine insiste sur une « évolution historique », faisant le lien entre temps historique et présent. Comme il y fait allusion dans la citation ci-dessus, l'histoire est toujours en évolution et la langue en est la preuve. Pourtant, malgré une histoire qui ne peut être que relative à sa perception dans le présent, pour Bakhtine, la façon traditionnelle de comprendre la littérature était de se pencher sur une Histoire universelle et fixe. Le lien entre passé et présent est donc inerte puisque l'individu, qui ne peut que vivre le présent, se penche sur le passé qui est son seul point de référence connu. Bakhtine propose donc que le roman ne soit jamais enraciné dans le passé, dans une Histoire littéraire achevée. Par contre, il propose plutôt que le roman « est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises » (Bakhtine, Esthétique 472). Cette souplesse se manifeste à travers les relations temporelles, similaire au rapport de l'individu face à sa vie. Si l'individu lit dans le présent, il comprend à travers ses expériences passées qu'il veut employer pour transformer son avenir. C'est à dire que la fixité du temps n'existe plus :

Le roman lui, en tant que genre, s'est dès le début constitué et développé à partir de la nouvelle sensibilité au temps. Le « passé absolu », la tradition, la distance hiérarchique, ne jouèrent aucun rôle dans sa formation. (Bakhtine, Esthétique 471).

Bakhtine appuie cette nouvelle vision sur le principe que le roman n'a pas de canons qui solidifieraient son statut dans un passé. En revanche, le roman est « un genre en devenir » (Bakhtine, Esthétique 447). Pourtant, Bakhtine ne dénie pas l'influence du passé, il avoue même que son œuvre critique a été influencée par la société où il vivait et le fait qu'il ait écrit principalement sous la dictature stalinienne est rendu évident dans son travail :

Le genre littéraire vit dans le présent mais se souvient toujours de son passé, de son origine. Il représente la mémoire artistique à travers le procès de l'évolution littéraire. Aussi est-il en mesure de garantir l'unité et la continuité de cette évolution.

Voilà pourquoi il faut remonter jusqu'aux sources, si l'on veut comprendre l'essence d'un genre. (Bakhtine, Poétique 160)

3. Le paradoxe du genre subversif formel

À partir de ce détournement du genre romanesque traditionnel, Bakhtine introduit la catégorie du carnivalesque. Pour lui, l'écriture carnivalesque n'est jamais considérée comme un genre. Bakhtine nie son lien à la littérature en parlant de la « nature carnivalesque de la littérature », de la littérature « de type carnivalesque », « du traitement du carnivalesque » dans la littérature et, (celui qui rapproche le plus le carnivalesque d'un genre) du carnivalesque comme « tradition de genre littéraire ». Bakhtine parle du carnivalesque comme un processus. Il parle de « la carnavalisation de la littérature », c'est-à-dire de « l'influence déterminante du carnaval sur la littérature et les différents genres » (Bakhtine, Poétique 179) Dans le quatrième chapitre de La poétique de Dostoïevski, intitulé « Composition et genre », Bakhtine dit explicitement

que « c'est cette transposition du carnaval dans la littérature que nous appelons carnavalisation. Et c'est sous cet angle que nous étudierons certains de ses moments et de ses particularités » (Poétique 180). Or, dans le chapitre qui aborde le passage du carnaval en tant que spectacle oral au carnaval en tant que représentation écrite, Bakhtine répond en *quoi* exactement consiste le carnavalesque : il en propose des caractéristiques principales (telles que la participation, le renversement, le bas-corporel et la durée limitée) et partielles comme, *où* se trouve le carnavalesque (par exemple, dans les satires ménippées, les parodies, et dans les œuvres de Cervantes, Rabelais et Dostoïevski) ; il évite en toute mesure la question du *comment* ces éléments sont employés et *comment* l'intégration de ces éléments produit un effet sur la lecture. Bakhtine introduit le carnavalesque comme une des racines, ou courants, de l'évolution du roman européen, traitant le lien entre les carnivals et la littérature à travers la carnavalisation comme naturel :

[...] la poussée carnavalesque a renversé maintes barrières et fait irruption dans de nombreuses sphères de la vie et de l'idéologie officielles. Elle conquiert presque tous les genres de la grande littérature et les transforma substantiellement. Il y a eut une carnavalisation profonde et presque complète de tout le domaine des belles-lettres. Presque tous ses genres portent le sceau de la perception carnavalesque du monde et de ses catégories (le rire, les actes symboliques, l'in-détronisation, les changements, les travestissements, l'ambivalence et toutes les nuances du mot libre carnavalesque : familier, cyniquement sincère, excentrique laudatif et injurieux). (Bakhtine, Poétique 189).

D'après cette citation, il ne faut pas faire l'erreur d'extrapoler sur le fait que la carnavalisation serait rendue complètement évidente ou redondante. Bien entendu, Bakhtine suggère que presque toute la littérature a été *conquise* par cette catégorie et que son effet s'est répandu à travers tous les genres littéraires. Pourtant, la notion continue d'être explorée, reprise encore par les critiques littéraires. Donc qu'est ce qui résiste à la carnavalisation ? Autrement dit, qu'est ce qui n'est pas carnavalesque ? Cette question mène à une hypothèse sur la raison pour laquelle le carnavalesque ne peut être un genre littéraire. Bakhtine propose que le carnavalesque transforme la littérature en y intégrant certaines de ses caractéristiques dans un genre déjà établi. Le carnavalesque devient donc un parasite qui a besoin d'un hôte afin de survivre. Pourtant, dans cette voie, ceci est une relation de mutualisme symbiotique, c'est-à-dire que le parasite ainsi que l'hôte en profitent. Pour le parasite carnavalesque, cela lui donne une forme de base à manipuler, nécessaire à sa survie. Pour l'hôtesse, la littérature,

[...] la carnavalisation aida constamment au renversement des cloisons entre les genres, entre les systèmes idéologiques fermés, entre les styles, etc. Elle détruisait tout repliement sur soi et toute ignorance de l'autre, comblait les distances, anéantissait les oppositions. C'est sa fonction essentielle dans l'histoire de la littérature. (Bakhtine, Poétique 194)

Bref, d'après Bakhtine, le carnavalesque sauvera la littérature de sa forme traditionnelle, close et monologique. Le carnavalesque fait le lien entre le roman traditionnel et le roman renouvelé.

Le carnivalesque dans le contexte de la littérature est donc *performatif* au lieu de *prescriptif*. Stanley Fish, dans un article intitulé “Literature in the Reader: Affective Stylistics” élabore la relation entre lecteur et énoncé :

Une observation concernant la phrase comme énoncé – son refus de céder une déclaration – a été transformé en histoire de son expérience [...] Elle n’est plus un objet, une chose-en-soi, mais un *événement*, quelque chose qui arrive au, et avec la participation du, lecteur. Et c’est cet événement – en entier et non pas n’importe quoi qui pourrait être dit le concernant ou n’importe quelle information que l’on pourrait en tirer – qui est [...] la *signification* de la phrase. (Fish 125, *ma traduction*)³

Fish parle d’abord du refus de la phrase comme objet : dans le contexte du carnivalesque, il rejette la possibilité *prescriptive* de ce dernier, réduit à quelque chose de donné à un peuple qui le subit. Par contre, sa vraie nature est performative, c’est un *événement* auquel participe le lecteur qui produit, à travers sa lecture, une signification du texte. Cet acte est créé et expérimenté par le peuple. Autrement dit, le carnivalesque est libérant et non pas limitant. De ce point de vue, la subversion de la pensée est essentielle. Hors norme, le carnivalesque doit nécessairement exister dans un domaine non-officiel d’où l’on peut expérimenter la transgression de la norme encadrée dans la sphère officielle. Mais ce qui fait d’une œuvre un mode, un moment, carnivalesque est difficilement perceptible. Si Bakhtine arrive à convaincre son lectorat du fait que le carnivalesque comprend plusieurs caractéristiques inspirées du spectacle de carnaval, il échoue dans sa façon d’éclaircir leur emploi. Autrement dit, comment les caractéristiques qui marquent le carnivalesque sont-elles employées dans un roman ? Est-ce que certaines

caractéristiques sont employées plus souvent que d'autres ? Et est-ce que tous les traits du carnavalesque devraient être présents dans une œuvre avant qu'elle soit une « écriture carnavalesque » ? Ces questions se posent si l'on veut comprendre un mode d'écriture qui n'existe pas sans sa forme, voire sa scène : le roman. Déjà la question de « genre littéraire » est compliquée et, en y ajoutant les multiples ambiguïtés du carnavalesque, l'on ne fait qu'obscurcir la situation. En explorant les questions ci-dessus, l'on formalise ce qui prétend être subversif. De faire du genre romanesque une performance carnavalesque qui défie les classifications par genres ne mène pas à la cessation d'existence de ces derniers. En effet, Todorov suggère que ce soit exactement le contraire :

Que l'œuvre « désobéisse » à son genre ne rend pas celui-ci inexistant ; on est tenté de dire : au contraire. Et ce pour une double raison. D'abord parce que la transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi – qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin : la norme ne devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions. (Todorov 45-46)

Cette formulation se présente dès lors problématique et le paradoxe remonte en surface. Genre ou non, le carnavalesque est formalisé lorsque sont énoncées ses caractéristiques, où l'on trouve ces caractéristiques et leurs effets sur la littérature ainsi que sur la société. De cette manière, le changement que le carnavalesque amène à la littérature ne le transforme pas, l'isolant de son domaine officiel. C'est précisément à travers ce lien avec la littérature que le carnavalesque est devenu partie intégrante de son hôte, de l'officialité de la littérature.

Pourtant, si l'on croit au carnivalesque comme à un outil contre la formalisation de la littérature traditionnelle, il n'échappe toujours pas à la formalisation. Pour comprendre cette dynamique entre la confrontation de la subversion et de l'officialité, l'on peut reprendre les mots de Todorov :

[...] non seulement que, pour être une exception, l'œuvre présuppose nécessairement une règle ; mais aussi qu'à peine reconnue dans son statut exceptionnel, cette œuvre devient à son tour, grâce au succès de librairie et de l'attention des critiques, une règle. (Todorov 46)

Sa dépendance du genre romanesque ainsi que son désir d'échapper à la fixité d'une telle dépendance font que le carnivalesque est inévitablement formalisé par son entourage. Mais le devoir de considérer ce mode d'écriture dans le contexte du roman ne veut pas dire que Bakhtine a mal conçu l'influence de cette forme sur la littérature. L'on a déjà vu l'impuissance d'une écriture carnivalesque vis-à-vis de cette obligation, mais la nature subversive et hors-norme de cette catégorie n'est pas tout à fait inconcevable. Bien entendu, la première étape vers une véritable subversion à travers le carnivalesque se trouve dans la nécessité de définir hors du domaine officiel les règles d'un genre. Alors, comment peut-on oublier, même pendant un temps limité, les lois officielles ? Et comment peut-on réaliser une émancipation qui est légiférée par ce temps limité et à travers la formalisation d'un genre ? Comme le propose Bakhtine, et par la suite Todorov, une transgression des normes confirme le renouvellement de celles-ci. Il semble donc y avoir un cycle qui se répétera toujours, sauf si l'on intervient dans son rythme.

Entre en jeu une dynamique du couple d'oppositions, qui fonctionne sur le modèle de la dialectique hégélienne et marxiste : chacun des pôles transforme et est transformé par l'autre, défini à la fois dans le contraste et dans l'union. Bakhtine emploie ainsi un paradigme politique (celui de la dialectique de la lutte des classes) pour penser la critique littéraire. Bref, sous cet angle l'emploi des termes « peuple » et « populaire » désigne à la fois un registre littéraire et une classe sociale.

4. Les voix des auteurs

Reprenons le carnaval, spectacle dans lequel la première étape est de déplacer les participants de la sphère officielle vers la sphère non-officielle. Dans ce cas, ce sont les participants mêmes qui ont ce pouvoir. Si l'on reprend cette définition du carnaval en portant le regard sur la littérature, cela se traduit comme l'exigence de s'éloigner des autorités du texte : le genre clos tel qu'il est déterminé par les critiques, et l'auteur comme autorité de son texte. La souplesse de cette nouvelle perspective sur le roman comme on l'a déjà explicitée, fait apercevoir la littérature à travers le dialogisme et le lien entre le passé/présent/avenir ; elle rend possible sa manipulation, voire, elle l'encourage.

La possibilité de mobiliser une écriture ancrée dans le passé peut être réalisée à travers un rire performatif. Bakhtine propose que ce soit à travers le rire que l'on se rapproche du passé, en l'amenant vers notre présent. Il nous dit que l'on ne rit que de ce qu'il y a de plus près de nous :

Le rire a le pouvoir remarquable de rapprocher l'objet, il l'introduit dans une zone de contact direct, où l'on peut le tâter, le retourner, le mettre à l'envers,

l'examiner de haut et en bas, détruire son enveloppe externe, inspecter son intérieur, s'interroger sur lui, le disséquer, démembrer, dénuder, démasquer, analyser et expérimenter en toute liberté ! (Bakhtine, Esthétique 458)

Ici, l'anaphore renforcée par des verbes, la répétition du préfixe « de » dans la traduction, traduit la violence de la destruction des normes. De plus, cette citation, où les infinitifs forment une gradation, mène à l'absolu : la liberté.

L'enveloppe externe dont Bakhtine parle dans ce contexte est l'Histoire, l'emballage fixe dans lequel l'objet, le roman traditionnel, est solidement enraciné. En le morcelant à travers le rire, le roman prend une nouvelle forme. Il est maintenant divisé en parties inégales à partir desquelles de nouvelles significations émergent, la possibilité de renouvellement de ce que l'on croyait être fixe. Le rire sert de force libératrice à travers la négation. Puisque le rire, comme il a été mentionné ailleurs, se trouve uniquement situé dans la sphère non-officielle, celui qui rit fait forcément partie de ce monde aussi. C'est uniquement à travers ce monde qu'existe la possibilité de contredire, de renverser, de révéler la norme. C'est la seule occasion de lutter contre les codes établis, soit de la société, soit du roman.

L'ambivalence du rire, même en tant que catalyseur du rapprochement des moments passés, présents et à venir, fait que le présent ne peut guère refléter objectivement le passé ni se projeter sûrement sur l'avenir. C'est l'importance de l'individualité du roman, sa souplesse concernant son rôle et son interprétation. Puisque le roman est défini par la transformation constante du langage ainsi que par un regard perpétuel sur le présent et

vers l'avenir, le roman est nécessairement un genre inachevé. En effet, il est, d'après Bakhtine, « le seul genre en devenir, et encore inachevé » (Bakhtine, Esthétique 441). Ce n'est pas que le passé est oublié, c'est même tout à fait le contraire. Le genre romanesque est un reflet particulier de la façon dont une personne encadre ses paroles dans son contexte historique. Notre histoire, comme notre conscience, est basée sur l'interprétation de nos expériences et elle est inévitablement personnelle.

Si les autorités de la sphère officielle du carnaval sont le gouvernement et le clergé, pour le carnavalesque, ce sont les maisons d'éditions et les auteurs qui maintiennent ce contrôle officiel. Chacun contribue à la formalisation d'un texte destiné au lectorat. De ce fait, le rire que l'on dégage à travers le carnavalesque est celui des participants, des lecteurs qui, en tant que participants actifs dans l'acte de lire, sont essentiellement engagés dans l'équation du carnavalesque.

C'est parce que les genres existent comme institution qu'ils fonctionnent comme des « horizons d'attentes » pour les lecteurs, des « modèles d'écriture » pour les auteurs. Ce sont en effet là les deux versants de l'existence historique des genres (ou, si l'on préfère, de ce discours métadiscursif qui prend les genres comme objet). D'une part, les auteurs écrivent en fonction du (ce qui ne veut pas dire : en accord avec le) système générique existant [...] D'autre part, les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système de diffusion du livre ou simplement par ouï-dire ; il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système. (Todorov 50-51)

Dans l'esprit dialogique du roman, le lecteur, loin d'être un véhicule neutre, amène une vision différente à la lecture d'une œuvre suivant ses connaissances. De plus, le lecteur a de nombreux buts selon ses propres intérêts et besoins des notions exploitées dans un texte. Donc, le texte ne peut guère mettre en avant une leçon, ni proposer un jugement : le lecteur n'est pas amené vers une direction prédéterminée dans sa lecture qui, à la fin du texte, nécessiterait un jugement selon des connaissances qui seraient ou non acquises durant celle-ci. Bakhtine explique que la lecture ne peut jamais être objective en évoquant et redéfinissant la traduction. Bakhtine décrit tous préjugés, toutes interprétations, comme étant des langues :

A chaque époque historique de la vie idéologique et verbale, chaque génération, dans chacune de ses couches sociales, possède son langage [...] son vocabulaire, son système d'accentuation particulier, qui, à leur tour, varient selon la classe sociale, l'établissement scolaire et autres facteurs de stratification. Ainsi donc, à tout moment donné de son existence historique le langage est complètement diversifié : c'est la coexistence incarnée des contradictions socio-idéologiques entre présent et passé, entre différentes époques du temps passé, différents groupes socio-idéologiques du temps présent, entre courants, écoles, cercles, etc. Ces « parlens » du plurilinguisme s'entrecroisent de multiples façons, formant des « parlens » neufs, socialement typiques. (Bakhtine, Esthétique 112)

C'est le lecteur, dans l'acte de lire, qui est la clé de la transformation d'une écriture carnavalesque de la sphère officielle vers la sphère non-officielle et il le fait en déresponsabilisant l'auteur comme autorité en le rendant redondant.

Le rôle de l'écrivain comme auteur est de transmettre ses pensées à travers le texte, tandis que le rapport du lecteur au texte est de transmettre ses interprétations à travers ses expériences. De ce fait, le lecteur devient aussi un auteur du texte. Qui est le lecteur après la dernière page de sa lecture s'il n'est pas l'auteur de la vie qu'il mène à partir de celle-ci ? Il est un lecteur qui mobilise ses préjugés à travers le texte, résultant dans une transformation en auteur. Il est un auteur transitoire qui se dégage de ce rôle quand il reprend sa lecture. Donc, être lecteur veut dire implicitement que l'on est aussi auteur : celui qui lit est donc toujours en flux entre ses deux rôles. Dans cette voie, le roman forme une lecture active, participative et provocatrice. Au moment du carnaval, comme à travers la lecture :

[...] l'individu se sent partie indissoluble de la collectivité, membre du grand corps populaire. Dans ce tout, le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même [...] Dans le même temps, *le peuple ressent son unité et sa communauté concrètes, [et] sensibles [...]*. (Bakhtine, L'œuvre de 255)

Le lecteur engagé suspend pendant un moment ses conceptions du monde afin d'entrer dans l'univers du livre d'un autre. L'intellect est débarrassé des contraintes normalement imposées par la société. A la dernière page le lecteur retourne au monde officiel, transformé en auteur et se réjouissant des nouvelles perspectives offertes par ce monde.

Ceci n'est pas une trahison du texte. Comprendre la motivation d'une écriture, son contexte et surtout les significations qu'amène l'auteur aux mots qu'il choisit n'est en aucune mesure un portrait de la voix du lecteur. Dès qu'un lecteur la lit, il la déforme et

la reforme. Et à chaque fois que le texte est lu (même par le même individu), c'est un nouveau texte, une nouvelle langue transmise.

Donc, si chaque lecture est individuelle, si chaque lecteur devient auteur du texte, l'auteur comme autorité absolu ne peut que partager son pouvoir, redéfinir son rôle et accepter qu'il n'a de pouvoir uniquement que sur sa propre vie. C'est ce que l'on fait quand on lit un texte. C'est le premier critère de la réalisation d'une écriture subversive et carnavalesque.

Au lieu d'apercevoir les traits génétiques liés à une grammaire abstraite, Bakhtine veut les examiner comme énoncés contextuellement sociaux. La signification du texte ne se trouve pas dans la combinaison particulière de mécanismes, mais dans les manières dans lesquelles le texte est produit et interprété, transmis et utilisé [...] suggérant que le texte devrait être apprécié comme événement ou performance plutôt qu'un système clos de forme et de contenu. (Cobley 326, *ma traductoin*)⁴

5. Conclusion

En somme, le carnavalesque n'est pas un *genre* littéraire, mais une *catégorie* qui prend le roman comme sujet. Sa liaison indispensable à la forme statique de la littérature fait du roman un genre plus flexible tout en faisant du carnavalesque une catégorie plus rigide. Si le carnavalesque ne peut pas s'échapper du roman, en fin de compte, le lecteur doit être engagé pour que la face du carnavalesque soit révélée. En fin de compte, le texte nécessite une lecture performative et potentiellement subversive, notions fondamentales à

la compréhension d'une lecture carnavalesque. La responsabilité du texte n'est plus celle de la personne qui l'a écrit en premier lieu, mais celle du lecteur qui le charge de signification.

Mais ceci n'est pas une garantie pour la catégorie carnavalesque qui dépend d'une *lecture* afin d'être une véritable *écriture* carnavalesque. Peut-on dire que chaque lecture est carnavalesque ? Retombe-t-on sur l'idée que toute écriture a été transformée par une écriture carnavalesque et que toute écriture carnavalesque est maintenant réalisée à travers une simple lecture ? L'on est tenté de dire que non. En comprenant la dynamique entre le roman, le carnavalesque et la lecture il faut quand même préciser ce qu'est une lecture carnavalesque. Ceci est la clé à l'équation du carnavalesque comme écriture inspirée du carnaval. Si l'on peut maintenant prendre pour acquis le rôle que joue le roman pour une écriture carnavalesque, l'on doit examiner le lien essentiel d'une *lecture* carnavalesque dans la formation d'une *écriture* carnavalesque et vice versa. Dès lors, une interrogation en profondeur d'une lecture *carnavalesque* et son effet plus précis sur la formation d'une *écriture* carnavalesque est impérative.

6. Notes

¹ [Bakhtin] challenges the traditional communications model which assumes that a speaker uses language to translate a nonverbal reality into a verbal one which can then be decoded by a listener. On the contrary, argues Bakhtin, the speaker inserts his or her utterance into an already existing verbal space so that it is always marked by social and ideological implications. The individual can never escape this social inscription because even inner speech is necessarily oriented toward a response. (Cobley 324)

² Among many other things Mikhaïl Bakhtin attempts to accomplish in *Rabelais and His World* is the job he, as a Russian intellectual of his time, was called upon by history to undertake: to interpret the world for his society. In the *Rabelais* book Bakhtin works through his own experience of revolution to provide conceptual categories for the aid of others finding themselves in a similar gap between cosmologies. (Holquist, *Rabelais* xv)

³ An observation about the sentence as an utterance – its refusal to yield a declarative statement – has been transformed into an account of its experience [...] It is no longer an object, a thing-in-itself, but an *event*, something that *happens* to, and with the participation of, the reader. And it is this event, this happening – all of it and not anything that could be said about it or any information one might take away from it- that is [...] the *meaning* of the sentence. (Fish 125)

⁴ Instead of viewing genetic features as corresponding to an abstract grammar, Bakhtin wants to investigate them as socially contextual utterances. The meaning of a text does not lie in the particular combination of devices but in the ways in which the text is produced and interpreted, transmitted and used [...] suggesting that the text should be appreciated as an event or a performance rather than as a closed system of form and content. (Cobley 326)

Chapitre III

Qu'est-ce qu'une lecture carnavalesque ? Le lecteur engagé et démasqué

1. Introduction

Comme il a été mentionné dans le Chapitre II, la catégorie littéraire du carnavalesque est formalisée à travers la dépendance de sa forme sur le genre romanesque, ainsi qu'à travers le développement de son fond, voire ses caractéristiques précises. Pour qu'elle puisse se débarrasser de ces contraintes, un nouvel élément doit être introduit : le lecteur engagé dans l'acte de lire, et ce, non pas dans n'importe quelle lecture, mais dans une lecture carnavalesque. Le rôle d'une lecture, comme le note Jouve (en citant Michel Charles), est essentiel :

Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre. « L'intervention du lecteur, comme le remarque Michel Charles, n'est pas un épiphénomène. Dans la lecture, par la lecture, tel texte se construit comme littéraire ; pouvoir exorbitant, mais compensé par ce fait que le texte « ordonne » sa lecture ». (Jouve 13)

D'après cette citation, la réception est active. Elle existe pour assurer la vie et la survie du texte. Vu sous cet angle, l'écriture carnavalesque en tant que spectacle est rendue possible. L'on commence à voir comment la littérature peut être des actes carnavalesques vécus par les lecteurs. Holquist, dans son œuvre Dialogism: Bakhtin and his World, explore la relation entre le carnaval et la lecture en évoquant la notion de dialogisme :

Le dialogisme suppose que l'intertextualité [...] [est] le [sceau] du roman, et conséquemment que l'altérité travaille au cœur du genre. Il n'y a, donc, rien d'étonnant dans le fait que le carnaval est une des grandes obsessions de Bakhtine, parce que dans sa compréhension de celui-ci, le carnaval, comme le roman, est un *moyen de démontrer l'altérité* : le carnaval rend les relations courantes étranges. Et comme le roman, le carnaval est à la fois le nom d'une chose historiquement ancrée – l'institution populaire sociale de Mardi Gras moderne, par exemple – et une force immatérielle que les cas particuliers incarnent caractéristiquement. Incarner est, sans doute, précisément ce que fait le carnaval avec toutes les relations, celui-ci, comme le roman, tire l'attention sur leurs diversités, aussi bien que de souligner le fait que les rôles sociaux déterminés par les relations de classe sont *faites* et non pas données, culturellement produites plutôt que mandatées naturellement (89, *ma traduction*)¹

De ce fait, le roman, comme le carnaval, peut libérer ceux qui subissent les contraintes de la vie quotidienne. Le roman, comme le carnaval a ses aspects physiques : le texte et le lecteur. D'ailleurs, il a aussi une *force immatérielle* : la réflexion intellectuelle d'une lecture. Les deux aspects coexistent au moment du carnaval, comme au moment d'une lecture.

Pourtant, cela ne résout pas deux questions fondamentales touchant ce lien. Premièrement, comment différencier une lecture carnavalesque des lectures « non-carnavalesques » ? Et deuxièmement, quel est le lien entre écriture carnavalesque et lecture carnavalesque ? Ces deux questions forment la structure d'un chapitre qui

examine la relation essentielle entre écriture et lecture carnavalesques, qui doit être maintenue, afin que les deux persistent. Il n'y a rien de stable dans cette relation, rien qui la durcisse, qui ne la force dans un caractère achevé. Effectivement, c'est grâce à cette souplesse qu'un tel questionnement est si difficile à saisir. Dès que l'on s'engage avec le carnavalesque de cette manière active, il est possible de transformer le carnavalesque en représentation dans laquelle l'on est un participant à part entière.

2. Une littérature engagée

La lecture traditionnelle est caractérisée par un lecteur passif qui se laisse donner à l'autorité de ce qu'il lit. Stempel, qui étudie la narratologie et la réception littéraire, propose la problématique de la littérature traditionnelle en disant :

D'après l'opinion générale, le genre historique est à considérer comme un ensemble de normes (de « règles de jeu », comme on a dit aussi) qui renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre son texte ; en d'autres termes : le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu. (170)

Donc, d'un point de vue conventionnel, le genre détermine tout : la structure du texte ainsi que la structure de sa réception. Le genre sert de fiche d'instruction à l'écriture ainsi qu'à la lecture.

Dans les cas les plus typiques, il s'agit d'une lecture informative ou technique. L'on pense à des exemples des plus évidents comme un étudiant qui lit son texte de chimie ou bien quelqu'un qui lit les directives pour l'assemblage d'un meuble. Ces personnes ont

comme but des fins très similaires l'une à l'autre, et le plus souvent, leur lecture est conforme aux buts mis en avant par l'auteur du texte. Ces textes sont explicitement chargés de renseignements que l'on suit à la lettre. Le lecteur suppose qu'il comprendra mieux des questions importantes pour lui après les avoir lues. Sa réflexion est entièrement structurée par le texte, aucun questionnement au-delà de ce texte n'est nécessaire. D'ailleurs, il se trouve parmi les ouvrages, des textes moins explicitement informatifs puisque leur leçon est encadrée dans un monde à part avec des personnages et une intrigue qui peuvent servir de déguisement pour l'enseignement. Le roman traditionnel en est un exemple, ce qui suggère que le lecteur traditionnel lit un roman à des fins édictées par l'auteur.

La lecture traditionnelle du roman concerne un lien non pas entre texte et lecteur, mais entre texte et société. Cette distinction est fondamentale à la perception d'une littérature engagée qui traite le lecteur comme véhicule neutre. La littérature engagée devient le plus souvent politique : elle a besoin d'une cause sociale parfois luttée contre, d'autres fois encouragée. Robbe-Grillet, en tant que structuraliste français conforme aux tendances principales de cette vague critique, suppose que dans la structure fondamentale de la littérature il se trouve une signification qui sert à instruire son lectorat. A ce sujet, il écrit :

[...] puisque raconter pour distraire est futile et que raconter pour faire croire est devenu suspect, le romancier pense apercevoir une autre voie : raconter pour enseigner. (Robbe-Grillet 35)

Ce que fait Robbe-Grillet est de rajouter un terme, celui « d'enseigner », afin de résoudre la difficulté d'une littérature qui divertit ou qui convainc. Ceci est paradoxal puisque l'enseignement n'est pas moins divertissant ni convaincant, il est simplement un moyen d'unifier les deux premières notions et non pas de les rejeter. Comme l'a dit Horace :

« [L]e but du poète est ou d'instruire ou de plaire ; plus souvent, d'instruire et de plaire à la fois. [...] [M]êlez l'utile à l'agréable ; amusez en instruisant. » (360).

Pourtant, le roman traditionnel qui instruit suppose un lectorat uniforme et neutre. De cette façon, l'écrivain peut prédire à quoi s'attend le public, ce qui doit être renforcé dans la société et exactement comment cela peut être accompli dans son écriture. Selon Ravaux qui commente ce point de vue de Robbe-Grillet :

[...] son lecteur doit être fabriqué, formé, inventé, [...] Pour un nouveau roman [de Robbe-Grillet] a été une tentative de préciser au lecteur le type de réponses que l'auteur attend de lui et d'éviter des « mauvaises » réponses supplémentaires à l'avenir. (709, *ma traduction*)²

Le triplement des termes synonymes au début de la citation sert à renforcer la manipulation du lecteur vis-à-vis d'un texte. De plus, à travers ces termes (*fabriqué, formé, inventé*), cette domination devient de plus en plus grave, passant d'abord par une manipulation de ce qui est déjà présent (les matériaux prêts pour la fabrication) jusqu'à la création (où même les matériaux doivent être inventés et le lecteur se présente entièrement impuissant, dépendant du texte). Cette perspective sur Robbe-Grillet reflète la dominance de la littérature sur le peuple. C'est-à-dire une force qui dicte à la société la norme officielle ainsi que comment la maintenir. Le roman devient une arme militant

contre la liberté, la pensée, l'existence individuelle. Le roman se transforme, de ce point de vue, en un outil de pacification contre son lectorat et de ce fait, Charles Whiting, un écrivain anglais de fiction ainsi qu'un professeur d'histoire, dans un bref article intitulé "The Case for 'Engaged' Literature", élabore le rôle qu'il croit être fondamental au roman et à l'écrivain :

Tous les romans, quoiqu'ils puissent faire par ailleurs, nous instruisent inévitablement sur la vie [...] Donc le travail du romancier aujourd'hui est d'être concerné par les problèmes sociaux et politiques contemporains parce qu'ils font partie de la réalité imposée à chacun de nous. (84-85, *ma traduction*)³

Si le lecteur est passif face au roman, l'écrivain est la victime de cette même force, qui est « imposée à chacun ». C'est-à-dire que le roman devient autorité sur la manière dont il faut représenter la vie. Donc il s'agit en même temps d'un écrivain passif et d'un lecteur passif qui tente de faire une écriture engagée avec la collectivité. L'écrivain est passif, mais il conserve un peu de contrôle au moment de sa création d'un texte puisque si la société détermine ce qu'il faut écrire, l'écrivain choisit plus ou moins comment il le fera. Dans une perspective traditionnelle donc, l'auteur contrôle le lecteur d'après ses mots qui sont contrôlés par les « besoins de la société » (des normes stables exerçant leur pouvoir sur un peuple.). Si l'on ne fait pas l'effort de regarder au-delà du rôle de l'auteur, l'on risque d'oublier l'importance du lecteur. Comme l'explique Ravaux :

Les réactions, les réponses, du lecteur vis-à-vis du texte sont plutôt ignorées ou rejetées, et le lecteur lui-même dénie la participation active ; même sa malléabilité n'est pas considérée comme activité. (709, *ma traduction*)⁴

La malléabilité dans ce sens se réfère au lecteur facilement manipulé par un texte, c'est-à-dire, encore restreint par sa lecture. Les interprétations du lecteur sont mises de côté, traitées comme des idées inutiles puisqu'il ne peut pas saisir la voix créatrice de l'écrivain. D'ailleurs, avec la redéfinition du roman, la souplesse du lecteur se forme, indépendante de l'auteur. De plus, si l'auteur a vraiment comme ambition d'instruire son lectorat sur la vie qu'il devrait mener dans la société, son but est essentiellement futile. Jouve démontre cette problématique quand il pose la question :

Est-il possible, en effet, de modéliser la lecture ? La réception d'un texte ne varie-t-elle pas inévitablement avec chaque lecteur ? (14)

Si la réponse est « oui », il est difficilement concevable que tout un peuple connaîtrait uniformément comment vivre dans la société à travers la représentation d'une fiction. À partir de cette question de Jouve, c'est la réception qui forme le texte et non pas l'inverse. Il propose même une façon de percevoir le rôle du lecteur face à une œuvre en faisant la proposition suivante :

On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. (Jouve 14)

Sans discréditer la contribution de l'auteur au texte, Jouve propose que le rôle d'un enseignement universel soit marginalisé et la vision de réception change : le texte n'est plus une force dominante sur le lecteur, mais que le lecteur s'engage dans une relation réciproque avec le texte. Le roman doit (et peut) faire autre chose que mettre en avant un pur divertissement, proposer une vérité absolue ou instruire un peuple. C'est en redéfinissant le rôle du lecteur que cela est rendu possible.

Ce n'est qu'à travers la souplesse du lecteur, non pas à cause d'une manipulation mais à travers ses interprétations, qu'un texte est reconnu comme flexible, ouvert à toutes les possibilités d'interprétations. Le texte est détrôné, sa place privilégiée est laissée de côté et le lecteur peut établir sa place au même niveau, ou même au niveau supérieur, que le texte. Ce n'est plus la littérature qui est engagée, mais le lecteur.

3. Une lecture engagée

Ce n'est qu'à travers la redéfinition du roman par Bakhtine, introduisant le dialogisme et la flexibilité du temps, qu'une lecture carnavalesque est possible.

Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. [...] Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet [...] (Eco 64)

Ce que l'on entend par cette citation est une confirmation du fait que le lecteur doit intervenir dans le texte afin de le compléter. Dans ce sens, « incomplet » ne réfère pas à la souplesse volontaire et nécessaire à une lecture, mais à une incapacité de voir un texte autre que des mots sur une page. Dans le contexte du carnavalesque, c'est une écriture sans être une écriture carnavalesque. C'est le lecteur qui arrive à compléter, même à créer, son existence dans l'esprit du carnaval en entrant en dialogue avec l'écriture.

Même si l'on se met d'accord sur le fait qu'une lecture carnavalesque diffère d'une lecture traditionnelle, le défi reste de reconnaître cette lecture des autres. La question est plus abordable en se demandant non pas ce que c'est qu'une lecture carnavalesque, mais en supposant tout d'abord que celle-ci reprend au fond les caractéristiques du carnaval.

Cela laisse la place à la question : comment se manifestent ces caractéristiques chez un lecteur carnavalesque ?

Le lecteur carnavalesque, loin d'être passif, doit être extrêmement actif dans sa lecture parce que :

L'activité du lecteur est aussi fondamentale que celle de l'auteur, et la lecture est un processus actif et créatif, plutôt qu'un état de réceptivité passive. (Ravaux 708, *ma traduction*)⁵

Sa performance n'est pas dictée par l'auteur, ni entièrement par le texte. Ensemble avec le potentiel du texte et les expériences passées du lecteur, tous les deux sont transformés. Cette relation interdépendante, peut être élaborée à travers les mêmes caractéristiques que le carnaval, à savoir : le rire, la collectivité, le dialogisme, le renversement, le grotesque, le temps limité et le renouvellement.

i) Le rire

Le rire, notion fondamentale du carnaval, est problématique à la lumière d'une lecture carnavalesque. Dans les spectacles comiques du carnaval, le rire devrait servir au rassemblement des participants, mais dans le contexte d'une lecture, le rire est difficilement collectif. Lors d'une représentation carnavalesque, les spectateurs peuvent être tellement engagés dans un rire qu'ils deviennent des acteurs dans la pièce. Les processions du Moyen Age servent de bons exemples d'un tel engagement collectif.

Selon Knight :

La forme processionnelle était le motif sous-jacent de presque tous spectacles publics organisés de la fin du Moyen Age]. [...] La forme processionnelle liait le théâtre à la vie. [...] Les spectacles dramatiques de ces jours n'étaient pas encore coupés de la réalité quotidienne par l'apron du théâtre. [...] C'était, plutôt, une partie essentielle du rythme de la vie, le rythme constamment récurrent de l'existence quotidienne, fixé dans un cadre et appelé théâtre, qui était intégré à la fin du Moyen Age dans les actes collectifs des affirmations de soi qui prenaient souvent la forme de processions. (121, *ma traduction*)⁶

Ces processions aboutissaient souvent à des spectacles comiques. Une des processions théâtrales les mieux connues de cette époque est la procession du carnaval, et elle est décrite par Knight comme étant :

[...] l'antithèse de l'entrée royale dans le sens où la hiérarchie sociale rigide, dramatisée dans l'entrée, a été renversée ou bouleversée délibérément [...] [Les] processions comiques sont génériquement parents des farces et des *sotties*. Caractérisées par la folie et l'attitude générale de moquerie, elles constituent le dessous satirique de la tradition médiévale des processions. (Knight 130, *ma traduction*)⁷

Puisque la structure même de *procession* demande la participation de la foule, le rassemblement autour de tels spectacles comiques est facilement conçu.

Pourtant, puisque Rabelais, comme d'autres auteurs d'un style carnavalesque tels que Dostoïevski et Goethe, n'a pas écrit une pièce de théâtre pour rassembler le public, il faut donc déduire que son *écriture romanesque* a rassemblé les gens. Bakhtine résout de sa

propre façon le problème d'une lecture individuelle qui produit un rire carnavalesque en proposant :

Toute la littérature parodique du Moyen Age est une littérature récréative, créée pendant les loisirs, que ménageaient les fêtes, et destinée à être lue en cette occasion où régnait une atmosphère de liberté et de licence. (L'œuvre de 91)

Selon Bakhtine, ce qui fait une lecture carnavalesque est surtout l'environnement dans lequel l'on écrit et lit. Cette notion est liée à la tradition orale de raconter les histoires sous forme de représentation théâtrale, la façon la plus sûre de communiquer avec un peuple largement analphabète. Pourtant, il faut douter qu'une écriture dépende entièrement et exclusivement de son milieu de représentation. Elle ne serait plus libre, pire : elle deviendrait encore plus refoulée par des contraintes physiques. Dans l'esprit des spectacles, il serait similaire à l'effet créé avec l'introduction de la scène élevée qui séparait les acteurs et les spectateurs. Maintenant restreint par des limites physiques, le théâtre est formalisé, et au lieu de participer, les spectateurs sont obligés de simplement observer. En parallèle avec les spectacles, la nécessité d'une atmosphère particulière pour une écriture ou lecture créerait une scène qui limite la participation. De plus, l'écriture ou la lecture carnavalesque garderait sa forme uniquement avec sa scène. Pourtant, la lecture et l'écriture carnavalesques résistent à ce genre de formalisation puisque la participation, est toujours suscitée. Conséquemment, une écriture ou lecture carnavalesque ne dépend pas de l'atmosphère imposée sur celle-ci, mais de l'atmosphère en émergeant. Ce sont les participants du carnaval qui créent cette atmosphère joyeuse à travers leurs réponses, leurs réactions, vis-à-vis du texte. Le dernier mot d'un texte est maintenant laissé à sa réception.

Parlant d'une ambiance qui vient du texte, il faut considérer comment le lecteur la mobilise, et de là il est nécessaire de parler des particularités de leur rire. En dehors d'une atmosphère physique de carnaval, le seul moyen de préserver le rire carnavalesque à travers la lecture n'est pas de considérer le rire dans son sens physiologique, mais plutôt à travers les valeurs qui lui sont attribuées :

[...] le rire a une profonde valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme ; c'est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment, mais de manière non moins importante (sinon plus) que le *sérieux* ; c'est pourquoi la grande littérature (qui pose d'autre part des problèmes universels) doit l'admettre au même titre que le sérieux : seul le rire, en effet, peut accéder à certains aspects du monde extrêmement importants. (Bakhtine, L'œuvre de 76)

Bakhtine explicite l'importance du rire à travers un paradoxe réduit à deux mots particuliers : *sérieux* et *rire*. En exagérant l'essence du rire, il démontre que la place privilégiée que le gouvernement et l'Eglise attribuent au sérieux, travaille sur le même plan que le rire. Autrement dit, si les autorités croient que le sérieux est essentiel au bon ordre du peuple, le rire l'est aussi : il est aussi bien universellement exprimé que personnellement libérateur. De ce fait, le rire porte un point de vue *particulier et universel* sur la vérité du monde et Bakhtine dégage l'idée qu'il sert à apercevoir le monde à travers un filtre différent. En fin de compte, d'après Bakhtine, le rire débarrasse l'esprit de l'étouffement du sérieux situé dans la sphère officielle.

En ce qui concerne précisément le rôle du lecteur, il faut supposer d'abord que l'œuvre contient des éléments comiques qui émergent de la lecture. Bakhtine propose que les œuvres comiques se sont développées ainsi :

[...] [le] sérieux exclusif de l'idéologie défendue par l'Eglise officielle entraînait la nécessité de légaliser à l'extérieur de l'église, c'est-à-dire du culte, du rite et du cérémonial officiel et canonisé, la gaieté, le rire et la plaisanterie qui en avaient été exclus. C'est ce qui a donné naissance, à côté des formes canoniques, à des formes purement comiques. (L'œuvre de 82)

Pour lui, c'est à travers une résistance vis-à-vis l'officialité que les œuvres comiques se sont manifestées. Encore une fois, Bakhtine insiste sur le *sérieux* de la sphère officielle, exprimant sa sévérité à travers les termes agressifs et absolus tels que *exclusif*, *défendu*, *nécessité* et *rite*. Le rôle donc du lecteur est double. D'abord, il crée une pression contre le sérieux quotidien de la société qui résiste en toute mesure à l'imprévisibilité qui émerge des moments comiques. Selon Bakhtine, c'est ce refus d'accepter le *sérieux*, ou bien l'impossibilité de le tolérer, qui donne *naissance* aux textes comiques. Pourtant, même s'il est vrai que le peuple a contribué au développement des œuvres comiques en faisant reconnaître aux écrivains qu'il existait cette nécessité comme échappatoire, sa lecture peut être conditionnée s'il prend en compte les attentes créées par l'encadrement d'un genre. Selon Philippe Hamon, un genre est défini :

[...] non pas tant comme un stock de *motifs* ou de registres stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un *pacte*

de communication plus ou moins implicite et comme un *cahier des charges* formant contrat et contrainte. (Hamon, Texte et idéologie 58)

Ce que propose Hamon est que le genre influence aussi bien la création de l'œuvre que sa réception dans un texte. Cependant, comme la réception n'est pas limitée par les codes d'un genre, ce que reconnaît un lecteur comme comique pourrait n'avoir aucun effet sur un autre. Donc, c'est réellement le contrôle, le choix, les impulsions, du lecteur qui déterminent ce qui mérite une réponse par le rire.

Donc, le lecteur, et lui seul, fait d'un texte un texte comique. Ce que l'auteur croit être comique, ne l'est pas forcément pour tout son lectorat. Si un personnage est drôle, ou si la situation dans laquelle il se présente l'est, c'est à cause du lecteur :

[...] lire c'est choisir. Le lecteur bénéficie ainsi d'une latitude d'action relativement importante. Par la façon dont il combine et actualise les données du texte, il ne manque pas d'imprimer sa marque aux créatures romanesques : l'identité des personnages est nécessairement liée à son état affectif. C'est sur le double plan émotionnel et intellectuel que le sujet s'implique dans l'univers littéraire.

Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte – et même fortement présent – en tant que conscience percevante. Il joue, pour les figures romanesques, le rôle de témoin et d'adjuvant. (Jouve 39)

L'aspect comique d'un œuvre est donc subjectif, déterminé par le lecteur et non pas par le genre de l'œuvre. De plus, si le lecteur rit, il rit seul, mais l'effet de ce rire peut servir le bien-être de la collectivité. Bakhtine dit du rire du Moyen Age que :

Son universalisme, son radicalisme, sa hardiesse, sa lucidité et son matérialisme devaient passer du stade l'existence quasi spontanée à un état de conscience artistique, d'aspiration à un but précis. En d'autres termes, le rire du Moyen Age, au niveau de la Renaissance, est devenu l'expression de la conscience nouvelle, libre, critique et *historique*. (Bakhtine, L'œuvre de 81)

Bakhtine renforce l'accessibilité et l'importance du rire à travers l'apposition des noms (*universalisme, radicalisme, hardiesse, lucidité*) au début de la citation et le résultat de ce rire est résumé à la fin de celle-ci, avec l'idée qu'il mène le peuple vers une nouvelle *conscience* émancipatoire qui donne à l'esprit la capacité d'interprétation libre. En ce qui concerne précisément la lecture, chaque lecteur qui a la capacité de libérer ses pensées à travers la lecture retourne à la sphère officielle, non pas obligatoirement changé pour toujours, mais au moins avec une *autre* façon d'interpréter ce qui l'entoure. C'est-à-dire, que suite à la lecture, l'individu n'accepte pas forcément ce qu'autrefois il trouvait oppressant, mais il considère plutôt ces questions inquiétantes dans une nouvelle lumière.

Dans une certaine mesure, le côté comique et populaire de la fête donnait en spectacle cet avenir meilleur : abondance matérielle, égalité, liberté [...]. Grâce à cela, la fête médiévale était [...] à double visage : si le visage officiel, religieux, était orienté vers le passé et servait à sanctionner et à consacrer le régime existant, le visage riant populaire *regardait l'avenir et riait aux funérailles du passé et du*

présent. Il s'opposait à l'immobilité préservatrice, à son « extratemporalité », à l'immuabilité du régime et des conceptions établis, il mettait l'accent sur l'*alternance* et le *renouveau*, y compris sur le plan social et historique. (Bakhtine, L'œuvre de 89)

En considérant cette citation dans le contexte d'une lecture, l'objectif du lecteur comme opérateur de sa vie est de regarder *son* avenir différemment, recevant la possibilité de reformer son passé. En reconsidérant ses expériences antérieures, l'individu peut réévaluer les prochaines étapes de son avenir, de sa contribution à la collectivité. Mais, libre des contraintes du sérieux, (d'où le rire est censuré) l'individu choisit sa propre voie.

L'accent tout au long de cette discussion concernant le lien entre lecteur et rire a été mis sur l'engagement individuel de chaque personne. L'individu, comme le rire, est ambivalent à cause de cette diversité. De ce fait, personne n'est obligé de s'engager physiquement avec d'autres pour former une collectivité. Par contre, les individus se sont engagés intellectuellement. Autrement dit, le choix du lecteur de se laisser transformer par un texte ne peut que transformer sa réalité, de laquelle les autres font partie. Puisque c'est un engagement intellectuel, le lecteur n'influence pas explicitement, ou consciemment, son entourage. Il pose ou considère des questions d'un nouveau point de vue. Ces questions affectent la manière de penser de l'individu, ce qui peut mener à une influence sur la collectivité. C'est uniquement en passant par l'intellect que le lecteur est engagé avec la société à travers le rire émergeant de sa lecture carnavalesque.

ii) La collectivité

Il y a une difficulté dans l'application d'un concept fondé sur la collectivité à une œuvre dans laquelle la réception est individuelle. La caractéristique de *collectivité* est peut-être donc la plus difficile à placer dans le contexte d'une lecture carnavalesque. En premier lieu, l'on peut supposer qu'une lecture carnavalesque devrait rassembler son public. Mais, la lecture de l'écriture carnavalesque de Rabelais cible une partie très limitée de la société qui d'abord sait lire et qui peut aussi arriver à avoir une lecture à plusieurs niveaux de l'œuvre. Cela semble n'avoir aucun rapport avec le carnaval qui est censé toucher tout le monde, et c'est une des raisons pour lesquelles les œuvres étaient mises sur scène et donc accessibles aux personnes alphabétisées ou non. A ce sujet, Bakhtine dit (en citant d'abord un passage de Voyage en Italie de Goethe) :

« Quand [la masse] se voyait ainsi rassemblée, elle [...] se voit réunie en un noble corps, destiné à réaliser une unité, assemblée et fixée en une seule masse, une forme unique, qu'anime *un seul esprit*. » *Toutes les formes et images ayant trait à la vie de la fête populaire au Moyen Age ont également suscité chez le peuple une pareille sensation de son unité.* [...] Sur la place publique du carnaval, le corps du peuple sent, avant tout, son *unité dans le temps* [...] (L'œuvre de 255)

Si l'écriture carnavalesque par excellence de Rabelais n'était accessible qu'à un microcosme savant de la population, comment parler d'un rassemblement dans l'esprit d'une lecture carnavalesque ? Ou bien, c'est *justement* le groupe restreint des lecteurs qui se constituent en collectivité, par opposition au reste de la société.

A un premier niveau, la lecture publique d'une œuvre pourrait stimuler ce rassemblement et remettre l'esprit du carnaval dans le cadre littéraire. Mais cette idée est problématique pour deux raisons. D'abord, en exploitant la notion d'une lecture publique, l'aspect collectif similaire aux spectacles du carnaval est établi. Pourtant, comme l'explique Coleman, professeur et théoricienne qui s'intéresse aux conceptions d'oralité-alphabétisme et leur importance dans la réception des œuvres médiévales :

Loin d'être associée à l'ignorance, la pauvreté, un manque de sophistication, avec les bardes ou les ménestrels, la lecture publique était une pratique courante parmi les auditoires des élites de la haute bourgeoisie et de la haute société de [...] France [...] même après la fin du Moyen Age [...] Ces auditeurs étaient des membres alphabétisés et érudits des hautes classes de la société [...] (xii-xiii, *ma traduction*)⁸

Donc, si la tradition orale de partager les textes persistait même après l'invention de l'imprimerie, c'était surtout l'élite qui en profitait, et non pas sur la place publique, mais à domicile. Donc, une lecture publique est improbable puisque la tradition orale de l'époque limitait le rassemblement à une partie privilégiée de la population.

Deuxièmement, même si une lecture publique pour le *peuple* a lieu, la question reste de faire *agir* les gens de façon collective. A cette fin, tout le peuple doit se sentir tellement engagé par la lecture qu'il peut se reconnaître à l'intérieur de l'œuvre. Mais cette idée est peu vraisemblable surtout en considérant qu'à la base, la réception d'une œuvre est individuelle. Une réaction collective n'est pas prévisible et donc d'engager littéralement les gens à travers une lecture paraît impossible à réussir.

Pourtant, une lecture carnavalesque est beaucoup plus généreuse dans sa définition de *collectivité*. L'on peut reconnaître deux voies dans lesquelles la notion de collectivité s'applique à une lecture : un rassemblement *à travers* le texte et un rassemblement *au delà* du texte. Une lecture collective à travers le texte est déterminée par le rapport du lecteur aux personnages. C'est une collectivité imaginaire. C'est-à-dire, bien qu'une lecture soit individuelle, le lecteur n'est pas seul dans l'acte puisqu'il entre dans l'univers des personnages afin de s'engager avec eux. En effet, c'est une autre manière de considérer le renversement qui crée à travers l'imagination une nouvelle réalité temporaire. L'on dirait même que cette interaction est réciproque :

Le devenir individuel et social se *forment l'un l'autre*. Le roman représente l'interaction du développement des milieux sociaux et des individus distincts qui changent graduellement de façon étonnante. Puisque ces processus empiètent l'un sur l'autre, les personnalités ne peuvent pas exactement se répéter d'âge en âge ou de lieu en lieu. D'un côté, le milieu social n'est pas un simple arrière plan, d'un autre côté, les individus ne sont jamais de simples incarnations d'une époque. Ces temporalités entrent dans un dialogue ouvert et complexe. (Morson 1083, *ma traduction*)⁹

Les personnages d'un roman ont certains traits de caractère, certains aspects physiques et psychologiques. D'après ces informations, le lecteur présuppose un caractère même plus détaillé de tel ou tel personnage en se penchant sur ses propres préjugés. Jouve explicite la relation entre lecteur et personnage ainsi :

Le personnage se présente d'abord comme un pion narratif (véhiculant une série d'interrogations sur son identité, son activité, son rôle) pour s'épaissir au fil des pages jusqu'à s'imposer comme personne. (174)

Hamon, comme Jouve, appelle cela « l'effet-personnage » : l'auteur attribue des caractéristiques si réelles à ses personnages que le lecteur reconnaît un vrai être avec un passé ainsi qu'un avenir hors du texte :

Les fonctions des personnages et les informants ayant été repérés et exploités, on peut alors prendre en compte les qualifications des personnages ou « indices », ce qui est de l'ordre de l'apparence et de l'être, c'est-à-dire les traits qui contribuent à la figuration et à la caractérisation des personnages. (Grassin et Fahey, éd.)¹⁰

Par exemple, le lecteur peut apprendre d'un personnage qu'il a du mal dans les relations personnelles, qu'il est parfois violent et qu'il est souvent dominant dans les situations qui se présentent. Sans entrer dans les détails de son passé, le lecteur infère certaines idées des raisons pour lesquelles ce personnage réagit de telle ou telle façon (un passé de violence domestique, de solitude, de négligence, etc.).

D'ailleurs, le lecteur est aussi transformé à travers les personnages. D'après Iser, « la compréhension du texte n'est pas un processus passif d'acceptation mais bien une réponse productive à une différence vécue » (cité dans Jouve 195). Cette différence se situe entre la réalité vécue du lecteur et la réalité représentée du personnage. Certaines expériences lues peuvent rappeler un moment important de sa vie pour le lecteur, d'autres événements dans le texte peuvent provoquer une réaction chez lui qui autrement n'aurait pas été imaginée. La complexité du bagage d'un lecteur lors de sa découverte du texte est

donc amenée à la surface. L'on ne peut pas s'échapper de sa réalité, l'on n'a que notre propre point de référence duquel l'on comprend notre monde, y compris sa littérature.

Produire, au delà du texte, une réaction collective est moins abordable. Immédiatement l'on a tendance à dire qu'une lecture évoque un acte de réflexion solitaire, ce qui est vrai si l'on considère que cet acte a lieu uniquement après une lecture. Mais avec plus de réalisme, l'on peut dire que l'acte de réflexion existe en tandem avec l'acte d'engagement du lecteur qui lit et réfléchit en même temps. Donc, le lecteur réagit avec les personnages, parfois en accord et d'autres fois en désaccord avec eux. Ce n'est pas le but de faire des personnages des êtres vivants, mais à travers la notion d'une réalité imaginaire, l'on peut faire d'eux des êtres *imaginativement* vivants. Le lien entre ces deux sphères est le lecteur qui a la chance de pouvoir négocier un espace véritablement réel en même temps qu'un espace imaginativement réel. L'effet de ce déplacement du lecteur veut dire qu'il peut se distancier d'une réalité conforme à la norme afin de se mettre dans la réalité d'un texte.

En général, le lecteur engagé dans sa lecture enrichit infiniment l'écriture carnavalesque à travers son engagement avec les personnages ainsi que par sa propre réflexion sur cet engagement. De ce fait, une écriture carnavalesque peut maintenant être considérée comme un outil vers une lecture collective dans l'imagination. Après une lecture, le lecteur est remis dans un contexte individuel, officiel. Il ne peut guère rester partie de la collectivité d'une lecture sans lire. Mais le lecteur en tant qu'individu qui réfléchit seul participe tout de même à la collectivité de la sphère officielle, comme l'explique Morson :

Des petits choix faits à tout moment de nos vies sont importants. Les petites retouches de la conscience, nos petits déplacements d'attention de sympathie, font réellement de nous ce que nous sommes et forment notre monde. (1083, *ma traduction*)¹¹

Donc, consciemment ou non, le lecteur participe à deux univers : celui du texte et celui de la norme ; il participe à la collectivité d'une lecture. Ensuite, se penchant sur ces expériences, il retourne à la sphère officielle où il contribue à la fabrication de la collectivité selon la liberté des choix individuels qu'il fait.

iii) Le dialogisme

Dans le Chapitre II, l'on a parlé des multiples voix du lecteur. L'on a établi la possibilité de parler de chaque interprétation du texte (et il y en a autant qu'il y a de lectures) comme d'une langue différente transmise. En effet, dans la relation entre lecteur et texte, le dialogisme est non seulement présent, mais il est doublé et redoublé :

Les dimensions dialogiques d'un roman attirent ses lecteurs vers une interaction dialogique avec le roman. (Patterson 131, *ma traduction*)¹²

Donc, le lectorat d'une œuvre n'est jamais uniforme. Chacun interprète le texte comme il veut, formant inévitablement un texte plurilingue. D'ailleurs, ce même lecteur qui relit un texte ne garde pas la même interprétation qu'à la première lecture, mais change sa réaction vis-à-vis de cette nouvelle expérience. Puisque chaque lecture est différente, le lecteur, lui aussi, est dialogique. Quelles sont les possibilités créées par une lecture dialogique d'une œuvre dialogique, tenant en compte que l'un n'est guère dialogique qu'à travers l'autre ?

Avant de passer à cette question, regardons brièvement le rôle de l'auteur carnavalesque ainsi que le langage qu'il emploie. L'auteur de la catégorie carnavalesque écrit inévitablement d'un ton comique, non pas pour masquer le sérieux, mais en quelque sorte pour le démasquer et le rendre tolérable. Bakhtine aborde cette idée dans le contexte du *rire* :

Le véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète. Il le purifie du dogmatisme, du caractère unilatéral, de la sclérose, du fanatisme et de l'esprit catégorique, des éléments de peur ou d'intimidation, du didactisme, de la naïveté et des illusions, d'une néfaste fixation sur un plan unique, de l'épuisement stupide. Le rire empêche le sérieux de se figer et de s'arracher à l'intégrité inachevée de l'existence quotidienne. Il rétablit cette intégrité ambivalente. (Bakhtine, L'œuvre de 127)

Le comique rend la littérature moins formelle, moins prévisible et plus accessible. Ayant établi une partie importante de ce à quoi sert le comique dans la littérature, l'on peut évoquer les influences de ce langage particulier, d'abord sur l'auteur et ensuite sur le lecteur :

[...] en parodiant le discours et le style directs, en cherchant à tâtons ses limites, ses côtés comiques, en révélant son aspect typique, [...] [u]n nouveau mode d'élaboration créatrice du langage naissait : l'écrivain apprend à le regarder de l'extérieur, avec les yeux d'un autre, du point de vue d'un autre langage, d'un autre style *possibles*. Car c'est justement à la lumière d'un autre langage et style *possibles* que le discours direct donné est parodié, travesti, raillé. La conscience

créatrice se tient comme à la lisière des langages et des styles. (Bakhtine, Esthétique 418)

La place des « entre-deux » de l'auteur confirme que même face à son propre texte, il ne fait qu'exprimer *son* point de vue à un moment précis de ses expériences et de ses connaissances. Il travaille, il reflète et il projette, non pas pour ou sur les lecteurs, mais en conjonction avec eux. Pour le lecteur, en reconnaissant cette collaboration de voix, l'on multiplie les lectures d'un seul texte, ce qui forme une liberté non-légiférée chez ce dernier pendant et suite à sa lecture.

Donc, d'abord et avant tout, le lectorat dialogique, au même égard que l'auteur, libère le texte des contraintes formelles d'un genre.

L'idée [...] n'est pas une formation subjective individuelle et psychologique, avec une « résidence fixe » dans la tête de l'homme ; elle est interindividuelle et intersubjective ; elle « est » non pas dans la conscience individuelle, mais dans la communication dialogique *entre* les consciences. L'idée est un *événement vivant* qui se déroule au point de rencontre dialogique entre deux ou plusieurs consciences. [...]. Comme le mot, elle demande à être entendue et comprise par d'autres voix, à recevoir des répliques sous différents angles. Comme le mot, l'idée est dialogique par nature [...] (Bakhtine, Poétique 137)

L'on n'est plus à la recherche d'une seule voix (du monologisme), du roman. Hors de cette limite, la liberté qui est générée mène à une émancipation qui a le potentiel de durer. Cette notion d'une liberté qui dure après une lecture carnavalesque est essentielle parce que sans sa persistance, la liberté n'est que potentielle : elle est un désir au lieu d'une

délivrance. Ou bien, comme l'évoque Bakhtine, qui reprend là une distinction politique marxiste, cette liberté devient utopique au lieu de réaliste.

C'est donc une liberté intellectuelle qui donne à l'individu la possibilité de se débarrasser volontairement des contraintes sociales afin de passer à un nouveau regard libérateur sur le monde ainsi que sur sa propre place dans ce monde. Ensuite, le lecteur qui ne se sent plus opprimé par une leçon mise en avant par le roman, n'est donc plus obligé de porter le masque du monologisme, qui supposerait une lecture imposée plutôt qu'expérimentée.

[L]e langage qui paraissait un dogme absolu, tant qu'il était emprisonné et soumis à un unilinguisme obtus, devient hypothèse de travail, pour accéder à la réalité et l'exprimer. Or, pareille métamorphose, pour être radicale et plénière, ne peut avoir lieu qu'à la seule condition d'un polyphonisme seul délivre totalement la conscience de l'emprise de son langage propre, de son mythe linguistique. (Bakhtine, Esthétique 418)

Le passage de monologisme à dialogisme est une perspective essentielle pour l'écriture carnavalesque. A travers la flexibilité du dialogisme, le texte est ouvert à de nouvelles possibilités, reçoit l'occasion d'être intemporel. Son lectorat visé n'est plus celui qui lit uniquement à l'époque où l'œuvre a été écrite, mais toute personne qui lit. Le texte est, encore une fois, débarrassé des limites du temps, ce qui mène à un renouvellement à chaque lecture.

iv) Le renversement

Le renversement qui se manifeste à travers la lecture carnavalesque a lieu à deux niveaux. Au premier rang, l'on voit le renversement du lecteur passif en lecteur actif, ce qui fait de lui un auteur. De la sorte, l'auteur est rendu passif et ne peut qu'accepter sa place en tant que lecteur afin d'être actif de nouveau. Ensuite, l'on a un renversement au niveau du texte même. L'œuvre, ancrée dans l'officialité est rendue neutre, prête à être mobilisée vers la non-officialité de chaque individu qui la lit. En ce qui concerne la ligne que l'on désigne entre le domaine officiel et le domaine non-officiel, l'affaire se complique.

En effet, ces niveaux sont deux transformations qui arrivent en même temps avec comme seul résultat le déplacement d'une sphère d'officialité à celle de non-officialité. En redéfinissant le rôle de la relation entre auteur et lecteur, c'est-à-dire quand le lecteur devient auteur, le lecteur n'est plus dirigé par le texte selon les vœux de l'auteur. Pendant sa lecture, celui qui lit entre dans un domaine non-officiel qu'il contrôle et qui ne le contrôle point. De la sorte, cela contribue en large partie à la subversion d'un texte qui est poussé de sa situation stable dans la hiérarchie officielle et qui n'a sa place que dans le domaine non-officiel.

Le lecteur vit une double vie entre la sphère officielle et la sphère non-officielle. Comme lecteur d'un texte, il lit en chargeant chaque phrase, chaque mot, de signification. Il accepte, consciemment ou non, le rôle traditionnel de l'écrivain qui croyait donner une signification ultime à son histoire.

Pour que nous puissions comprendre et pour que le travail du monde social persiste, nous devons tous, nécessairement, devenir auteurs. [...] Pour autant que le locuteur est à son énoncé ce que l'auteur est à son texte. (Holquist, "Answering" 314-15, *ma traduction*)¹³

Dans ce sens, le lecteur devient auteur performatif, actif. Mais ce que fait le lecteur en tant qu'auteur est beaucoup plus humble, que ce rôle comme il était autrefois traduit. L'écriture de l'histoire, n'est pas limitée à l'instruction d'un peuple, ni à la compréhension de la société collective, mais par l'engagement dans une connaissance de soi ; lui-même et sa place dans ce monde en tant qu'individu unique. Il définit pour lui-même l'importance de sa lecture qu'il mobilise à la fin selon ses propres vœux. Si le lecteur choisit d'instruire, il le fait. Si le lecteur choisit de modeler sa vie d'après une expérience dans le texte, cela aussi il peut le faire. Et même si le lecteur choisit de ne pas agir, cela est aussi un choix. Le lecteur donc n'est plus considéré comme passif. Lui, et lui seul, transforme un texte et détermine la piste à suivre pour la lecture.

Alors Bakhtine nous rappelle que la littérature est importante non pas simplement parce qu'elle donne du plaisir ou nous mène vers une connaissance impénétrable que nous pourrions manquer. Non, la littérature est importante parce qu'elle donne sur place la formation la plus rigoureuse pour un travail que tout homme doit faire, le travail de répondre et créer le texte de notre univers social et physique. (Holquist, "Answering" 318, *ma traduction*)¹⁴

L'auteur peine à trouver sa voix parmi les multiples faces du lecteur-auteur. L'auteur ne peut plus contrôler la signification attribuée à son texte, il ne peut pas transmettre au

lectorat comment il a perçu son texte et le but qu'il a personnellement eu au moment de sa création. Effectivement, l'auteur d'un texte ne fait pas plus que formaliser ses propres idées, pensées, préjugés, sous forme écrite. Son texte est rendu éternel, mais le sens que l'auteur donne à ces mots peut changer. L'auteur, décrit par les structuralistes, est donc rendu passif vis-à-vis de son rôle dominant. Pourtant, sa passivité n'est vraiment pas différente de l'activité du lecteur. L'auteur peut choisir de se débarrasser du point de vue monologique de son œuvre. Il peut la relire afin de lui donner une autre signification.

Le roman est une voix polyphonique qui répond à un monde de voix, et non pas un miroir qui reflète l'état d'une réalité. Elle est créée à travers un processus par lequel un « je » devient « autre, » à travers la collision et la rencontre entre mot et mot. Flexible et toujours changeant, le roman vit dans la tension entre parole et réponse, présent dans la polarité et non pas aux pôles, continuellement renouvelé par la recherche dialogique d'une vérité inachevée. (Patterson 137, *ma traduction*)¹⁵

Le rôle du lecteur est d'exprimer les diverses nuances d'une lecture, d'en réaliser le potentiel en embrassant ses transformations et en choisissant comment interpréter le texte. Mais en fin de compte, auteur et lecteur sont mis au même niveau. A travers une lecture active, l'œuvre n'est plus autoritaire, mais neutre. Ce ne sont plus que des mots sur une page, prêts à être transformés par chaque lecteur. La neutralité du texte ainsi que la possibilité de l'auteur et du lecteur de charger cette écriture de significations font fonctionner les deux instances.

Si l'on parle de lecture carnavalesque, là où l'autorité est renversée et où le paysan devient roi, le lecteur remplace l'autorité traditionnelle de l'auteur du texte. Il faut préciser : le lecteur est capable, mais ne choisit pas forcément, de dominer un texte. L'auteur n'a pas ce choix. Il écrit le texte et ensuite est rendu impuissant en tant qu'autorité sur cette écriture. Donc, en renversant le rôle du lecteur, ce qui rend désuet le rôle autoritaire de l'auteur, le texte ne contient plus un sermon. Il est dégagé de l'officialité afin d'être transporté dans l'univers de l'individu, le domaine non-officiel.

v) *Le grotesque*

Le grotesque, comme le rire, dépend entièrement du lecteur. Si le grotesque a été présent dans la littérature il l'est parce que le lecteur reconnaît quelque chose d'insatisfaisant dans sa perception quotidienne du monde. Pourtant, comme pour le rire, la subjectivité prime : ce qui est grotesque pour une personne ne l'est pas forcément pour une autre.

La forme de grotesque qui émerge du réalisme grotesque est à la fois dégoûtante et empathique. Le mélange de ces caractéristiques fait que le lecteur doit négocier de multiples images qui semblent d'abord en conflit.

[...] le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé* : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier.

(Bakhtine, L'œuvre de 315)

Donc, essentiellement, les images grotesques ne sont pas présentées pour être comprises sans l'intervention du lecteur. A travers sa lecture le lecteur devient celui qui contribue à

la construction de ce corps et, par la suite, le corps possède le lecteur. Autrement dit, le lecteur vit le grotesque. Comme chaque participant d'une lecture carnavalesque, il devient partie intégrante du spectacle.

On trouve à la base des images grotesques une *conception particulière du tout corporel et de ses limites*. Les frontières entre le corps et le monde, et entre les différents corps, sont tracées de toute autre manière [...] la vie purement *individuelle*, et en quelque sorte interne, ayant son existence propre, de l'homme, [...] ne compte guère pour le grotesque. (Bakhtine, L'œuvre de 314-15)

Si le lecteur participe à une collectivité de personnages dans sa lecture, au nom du grotesque, le lecteur est métamorphosé. En quelque sorte, le lecteur meurt afin d'assumer un nouveau corps. Pourtant, cette transformation est essentiellement positive :

[...] la mort, dans le corps grotesque, ne met fin à rien d'essentiel, car elle ne concerne pas le corps procréateur, au contraire, elle le rénove dans les générations futures. Les événements qui l'affectent se déroulent toujours dans les limites de deux corps, pour ainsi dire à leur point d'intersection : l'un livre sa mort, l'autre sa naissance, tout en étant fondus (dans le cas extrême) dans une image bicorporelle. (Bakhtine, L'œuvre de 320)

Le corps métamorphosé meurt, émergeant de sa forme unique pour s'intégrer au partage d'un autre corps. Le lecteur devient une chimère, une forme hybride mythique. Ce nouveau lecteur n'oublie pas sa place dans le domaine officiel, mais peut toutefois pénétrer dans le monde fictif du texte.

A la lumière de ce nouveau corps, le lecteur peut considérer ses anciennes questions d'une nouvelle façon. Cette rencontre entre la mort et la naissance est aussi une particularité du grotesque :

[...] en réalité, le corps individuel est totalement absent de l'image grotesque envisagée à la limite, car celle-ci est formée de creux et d'excroissances, qui constituent le nouveau corps commencé ; c'est en quelque sorte le passage à double issue de la vie en perpétuel renouvellement, le vaisseau inépuisable de la mort et de la conception. (Bakhtine, L'œuvre de 316)

Le grotesque a comme but de commenter des habitudes injustes ou difficiles à vivre, surtout politiques ou religieuses. Le lecteur, selon l'époque à laquelle il lit le texte et selon ses connaissances antérieures, reconnaît ou non ces symboles grotesques, les interprétant à travers les mécanismes qu'il connaît. Sans doute, la diversité de la réception vis-à-vis du grotesque, est en partie attribuable au fait que les auteurs ont souvent dû les incorporer subtilement dans leurs œuvres afin d'éviter la censure, voire le bûcher.

En somme, la relation entre l'image grotesque dans la littérature et lecteur de celle-ci est un moyen de s'assurer de la survie d'un ouvrage :

[...] les images grotesques édifient un corps bicorporel. Dans la chaîne infinie de la vie corporelle, elles fixent les parties où *un maillon est engagé dans le suivant, où la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux*. (Bakhtine, L'œuvre de 316)

Le corps grotesque, qui fait partie d'un texte nécessite le corps du lecteur afin de vivre. Ce n'est pas sur le plan de la survie individuelle, puisque le grotesque travaille principalement sur le concept de collectivité, mais sur le plan de l'œuvre de cette sphère qui englobe le corps grotesque de fiction ainsi que tous les autres. Le lecteur infiltre ce corps dans sa lecture, contribuant à la vie d'un autre ainsi qu'à la sienne, ne fût-ce que pour l'instant de cette lecture. Encore une fois, c'est la dépendance de l'œuvre vis-à-vis du lecteur engagé qui fait du texte et du lecteur des catégories carnavalesques.

vi) La durée limitée

La durée limitée du carnaval est alors une caractéristique essentielle d'une lecture carnavalesque. Comme on l'a déjà établi, le lecteur entre dans une lecture qui le sépare de l'officialité, mais cette lecture ne dure pas au-delà de la dernière page du texte. Cette durée dépend en large partie de l'individu. Chacun lit à sa vitesse et chacun lit autant qu'il veut, chaque fois qu'il reprend le texte. Dans son sens le plus littéral, c'est comme cela que la durée limitée du carnaval est transposée à la lecture carnavalesque. Pourtant, ce choix, contrairement au carnaval, est fait par l'individu au lieu de la collectivité. D'ailleurs faire une lecture collective est problématique, comme on l'a déjà mentionné, puisqu'une telle lecture n'arrive pas de nos jours, et surtout n'arrivait pas à l'époque de Rabelais, d'où Bakhtine tire la plupart de ces exemples.

Dans le contexte d'une écriture traditionnelle, la durée n'aurait même pas eu de place dans la discussion. En effet, le seul temps connu était le temps achevé dans lequel la création de l'écrivain était étouffée par les lois de la sphère officielle :

Dans les termes de Bakhtine, les grands systèmes imaginent un monde entièrement par rapport à ce qui est *donné* et donc ne laisse pas la place pour ce qui est *créé*. Le résultat est que rien n'est « étonnant » parce que tout est « prêt à l'emploi » : [...] Et ici avec des moyens tout-prêt, à la lumière d'une approche globale toute-prête, le poète tout-prêt est le reflet d'un objet tout-prêt. (Morson 1071, *ma traduction*)¹⁶

Mais le temps n'est pas achevé et le roman en est la preuve. Dans une lecture, l'écrivain ne peut pas se conformer tout à fait à une série de lois qui spécifie une fin prédéterminée. Comme le dit Morson, « le résultat sera de supprimer les événements et la possibilité de surprise de l'acte créatif » (1074, *ma traduction*).¹⁷

Cependant, même sans le temps achevé d'un genre traditionnel, l'inachèvement dans la redéfinition du roman est limité. La durée limitée d'une lecture, collective ou individuelle, est nécessaire et son influence sur l'écriture carnavalesque est significative. En essayant d'exposer la pertinence d'une telle lecture il faut passer d'une durée limitée littérale à une durée limitée intellectuelle. D'abord, il faut reprendre la notion de dialogisme est son impact sur le lecteur :

Nous considérons le roman polyphonique comme un grand pas en avant, non seulement dans l'évolution de la prose romanesque, c'est-à-dire de tous les genres qui gravitent autour du roman, mais même dans l'évolution de *la pensée esthétique* en général. Il nous semble qu'on peut dépasser le cadre du genre littéraire du « roman » et parler d'une *polyphonie de la pensée esthétique*. Celle-ci est capable de s'introduire dans les recoins les plus secrets de l'être humain et

avant tout dans la *conscience humaine* et dans la *sphère dialogique de son être*, qui n'offrent aucune prise *artistique* si on se place du *point de vue monologique*.

(Bakhtine, Poétique 364).

Le lecteur évolue constamment grâce à ses expériences et ses connaissances : chaque lecteur a une série d'expériences et de connaissances particulières à un moment donné. De ce fait, aucune lecture n'est identique. Si une œuvre sert de récipient à remplir, chaque lecteur choisit le contenu avec lequel il le remplit. Ou, plutôt que de parler d'un récipient, l'on peut considérer la relation entre œuvre et lecteur comme un sablier. Le sablier contient deux côtés : un est rempli de sable, l'autre est vide. L'on désignera la partie remplie de sable comme le texte rempli de mots. La partie du haut, celle qui est encore vide, est le lecteur. Le passage entre les deux est la zone de lecture. Ayant établi les deux parties (texte et lecteur), ce n'est que grâce au lecteur que l'acte de renverser le sablier aura lieu. Cela arrive quand la lecture commence. La partie remplie de sable, c'est-à-dire le texte rempli de mots commence peu à peu à remplir le lecteur, transformant les mots en pensées, en idées. Quand le sable a entièrement rempli le lecteur, la lecture est finie et le texte est vide. Il est vide pendant une période indéterminée, mais limitée car il est toujours prêt à être renversé et relu pour la durée pendant laquelle le sable coule de nouveau. Le pouvoir est entièrement dans les mains du lecteur qui manipule le texte ainsi que son interprétation. Bien entendu, l'on peut répéter maintes fois ce scénario, ce qui renforce les limites temporelles d'une œuvre, mais multiplie les possibilités d'une lecture.

L'on peut dire véritablement que la durée de vie d'un roman dépend entièrement de ses lecteurs. Le roman n'est que du matériel qui reste stagnant et atone sans le souffle du

lecteur qui le forme et l'incarne avec ses interprétations, reste stagnant et atone. Le rôle privilégié du lecteur sur le roman est en contraste absolu avec la façon d'apercevoir une œuvre traditionnelle. Mais en redéfinissant le rôle que joue la littérature dans une société, comme le dit Ravaux dans son article :

La critique ne devrait pas être un essai pour « comprendre » un texte, mais plutôt une étude de l'activité d'interprétation, une description des processus et des conventions d'une lecture afin de déterminer comment nous pouvons procéder pour donner un sens aux textes. La description de l'acte interprétatif doit être vue comme essentielle à la description de la signification littéraire. (708, *ma traduction*)¹⁸

L'accent est maintenant mis sur le phénomène d'interprétation d'un texte et le rôle du lecteur est essentiel dans l'écriture carnavalesque, qui n'échappe pas à son passé. Pourtant, cette idée n'est pas si révolutionnaire quand on considère le côté purement mercantile de la vente des œuvres. Autrement dit, une œuvre dépend depuis toujours de la réception qu'elle reçoit et qui donc détermine le destin du texte. Les maisons d'éditions ne choisiraient pas de publier un texte qui risquerait de disparaître à cause d'un manque de réception, de vitalité. L'on dirait même qu'un manque de réception est pire qu'une mauvaise réception : qu'une mauvaise vie et préférable à la mort. Peu importe la perspective que l'on prend, en fin de compte l'œuvre tombe victime du temps et dépend du lecteur qui choisit son destin selon sa manière de manipuler le temps dont il dispose.

vii) *Le renouvellement*

Si l'on examine la manière dont Bakhtine propose d'employer le carnaval dans le développement du carnavalesque, on reconnaît la possibilité d'une liberté qui est non-réalisée puisque cette liberté imaginée à travers le carnaval ne peut être qu'une liberté potentielle. Le renouvellement se manifeste à travers une liberté proposée par le carnaval qui donne à chaque participant un nouveau souffle de tolérance, même d'acceptation, des normes politiques et sociales. Selon Bakhtine, les carnivals de l'époque médiévale en Europe servaient d'occasions pour l'inversion temporaire de l'autorité politique, légale et idéologique de l'Etat et de l'Eglise, et qui mènent ensuite le peuple à reconnaître la nécessité de l'ordre déjà établi. Pour Bakhtine, c'est à travers un rire carnavalesque que le renouvellement est rendu possible :

[...] le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. [...] L'homme du Moyen Age ressentait avec une acuité particulière la *victoire sur la peur* dans le rire [...] comme une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'homme [...] En battant cette peur, le rire éclaircissait la conscience de l'homme, lui révélait un monde nouveau. A vrai dire, cette victoire éphémère ne durait que le temps de la fête et elle était bientôt suivie des jours ordinaires de peur et d'oppression ; mais grâce aux lueurs que la conscience humaine entrevoyait ainsi, elle pouvait se former une vérité différente, non officielle, sur le monde et l'homme qui préparait la nouvelle autoconscience de la Renaissance. (L'œuvre de 98)

En opposant rire et peur comme jour et nuit, Bakhtine fait du théâtre le lieu et moment de la « lumière », proprement création du monde et de soi. Mais c'est un concept idéalisé

d'une manière d'apercevoir le monde qui suppose que chaque personne pourrait passivement apercevoir les injustices contre lesquelles elle lutte, et même se révolte, au moment du carnaval, et vivre calmement parmi tout cela grâce à sa nouvelle perspective. En examinant cette idéalisation dans l'écriture carnavalesque, l'on considère immédiatement la possibilité, en tant que lecteur, de mieux accepter sa propre vie suite à une lecture. Pourtant, cela ne semble pas moins problématique que ce que propose Bakhtine concernant le carnaval.

Comme l'on a suggéré dans le contexte de la collectivité et du renversement, une lecture carnavalesque se développe à travers des catégories abstraites (comme la pensée et l'imagination). A travers une lecture carnavalesque, la libération offerte à l'esprit humain donne à l'imagination de nouveaux moyens de penser et la possibilité d'une émancipation. On parle ici, comme y a fait allusion la partie sur *le dialogisme*, d'une liberté à travers une lecture qui ouvre la possibilité d'une réflexion non-restreinte. Dans la dernière citation, Bakhtine évoquait une liberté de la conscience humaine, la seule liberté que l'on puisse trouver pour échapper aux impositions sociales.

Le moment où Rabelais a écrit le Gargantua, a été à l'apogée des Carnavals en France. Humaniste, Rabelais s'associait au mouvement intellectuel porté par les lettrés de la Renaissance. Conforme à leur aspiration pour rétablir l'esprit critique et la réflexion personnelle, Rabelais a écrit un texte accessible et près du carnaval. Cependant, il est allé au delà du Carnaval proprement dit pour offrir à chacun la possibilité de développer librement ses facultés. C'est uniquement en passant du spectacle du carnaval à l'écriture

carnavalesque que l'on peut enfin parler d'une véritable liberté individuelle. L'idée de lire un texte de la catégorie carnavalesque forme une liberté carnavalesque autrement utopique et, essentiellement, non réalisée. En fin de compte, bien que le carnaval comme spectacle n'offre pas une liberté, à travers une lecture d'un genre inspiré de ces fêtes, l'on peut réaliser une émancipation individuelle. C'est une liberté intellectuelle qui donne à l'individu la possibilité de se débarrasser volontairement des contraintes sociales afin de passer à un nouveau regard libérateur sur le monde ainsi que sur sa place propre à l'intérieur de celui-ci.

Pourtant, passer à un renouvellement intellectuel ne fait pas qu'une lecture carnavalesque n'est pas performative. Le lecteur renouvelé est forcément engagé, comme on l'a développé plus haut et son effet sur une écriture carnavalesque est essentiel. L'on a dit d'une œuvre carnavalesque qu'elle dépend du lecteur pour qu'il puisse survivre. Jusqu'ici l'on a parlé de cette dépendance dans le contexte d'une lecture. Cependant, à la dernière page d'un ouvrage, le texte n'est pas sans vie à cause de l'achèvement de lecture. La lecture ne se finit pas entièrement puisque le lecteur choisit de vivre, d'une façon ou d'une autre, son interprétation du texte. La persistance du texte à travers la représentation interprétative vécue fait que chaque individu qui lit réagit au texte. Or, le contact de l'un avec l'autre ne veut pas dire que chacun des deux doit avoir lu le texte. Cela veut dire plutôt que celui qui a lu reflète ses transformations dans sa vie, ce qui peut affecter la vie d'un autre individu à proximité. Cette sorte de dilution mène à une distorsion éventuelle de la source, et arrivé à ce point, la relecture devient essentielle à la survie d'un ouvrage.

4. Conclusion

L'écriture et la lecture ne sont jamais si interdépendantes qu'au nom du carnivalesque. Bien qu'il soit évident qu'une dépend de l'autre, au cours des siècles, les auteurs et les sanctions imposées sur eux par la formalisation des genres, des maisons d'éditions, et le pouvoir de la sphère officielle (surtout le gouvernement et le clergé) semblent avoir tout fait pour fracturer ce qui est inséparable.

Une fois que lui est donnée la place qu'elles méritent, les contributions d'un lecteur à un texte sont mises en lumière. Mais le pouvoir du lecteur n'est pas autorité : le lecteur engage avec le texte un dialogue. Autrement dit, le texte ne dépend pas des sanctions imposées, mais d'une danse complexe avec le lecteur. Une écriture carnivalesque sans lecture carnivalesque (et vice versa) n'est plus carnivalesque. C'est un pacte de foi, chacun amène des éléments carnivalesques à travers lesquels l'autre peut être inspiré, complété, renouvelé. Pourtant les racines d'une écriture carnivalesque et celles d'une lecture carnivalesque ne sont pas issues l'une de l'autre, mais du carnaval propre. Si la lecture et l'écriture sont redevables l'une à l'autre, encore plus important est leur dette au carnaval.

5. Notes

¹ Dialogism assumes that intertextuality [...] [is] the novel's [hallmark], and therefore that otherness is at work in the genre's very heart. It is no wonder, then, that carnival is one of Bakhtin's great obsessions, because in his understanding of it, carnival, like the novel, is a *means for displaying otherness*: carnival makes familiar relations strange. And like the novel, carnival is both the name of a specific kind of historically instanced thing

– the popular social institution of early modern Mardi Gras, for example – and an immaterial force which such particular instances characteristically embody. *Embody* is, of course, precisely what carnival does to relations, as it, like the novel, draws attention to their variety, as well as highlighting the fact that social roles determined by class relations are *made* not given, culturally produced rather than naturally mandated. (Holquist, Dialogism 89)

² [...] his reader has to be made, shaped, invented, [...]. *Pour un nouveau roman* [by Robbe-Grillet] was an attempt to specify to the reader the type of responses the *author* expected from him and to prevent any more « wrong » responses in the future. (Ravaux 709)

³ All novels, whatever else they may do, inevitably instruct us on life [...] Thus the business of the novelist today is to concern himself with contemporary social and political problems because they are a part of the reality which is force on each one of us. (Whiting 84-85)

⁴ The reader's reactions, responses to the text are mostly ignored or dismissed, and the reader himself denied active participation; not even his malleability is considered activity. (Ravaux 709)

⁵ The activity of the reader is as fundamental as the author's, and reading is an active and creative process, rather than a state of passive receptivity. (Ravaux 708)

⁶ The processional form was the underlying pattern of almost all organized public spectacles of [the late Middle Ages]. [...] The processional form linked the theatre to life. [...] The dramatic spectacles of those days had not yet been severed from everyday reality by the proscenium arch. [...] It was, instead, an essential part of the rhythm of life, the constantly recurring rhythm of everyday existence, set in a frame, and called theatre was in the late Middle Ages integrated into collective acts of self-affirmations that frequently took the form of processions. (Knight 121).

⁷ [...] the antithesis of the royal entry in the sense that the rigid social hierarchy dramatized in the entry was deliberately reversed or shattered. [...] [The] comic processions are generically akin to the farces and the *sotties*. Characterized by folly and a general attitude of mockery, they constitute the satirical underside of the medieval processional tradition (Knight 130)

⁸ Far from being identified with ignorance, poverty, lack of sophistication, with bards or with minstrels, public reading was a common practice among the upper-middle- and upper-class elite audiences of [...] France [...] beyond the very end of the Middle Ages. [...] These listeners were literate, educated members of the upper classes of society [...] (Coleman xii-xiii)

⁹ Individual and social becoming *shape each other*. The novel represents the interaction of developing social milieus and distinct individuals who gradually change in surprising ways. Because these processes impinge upon each other, personalities cannot exactly

repeat from age to age or place to place. On the one hand, social milieu is not mere background; on the other, individuals are never mere instantiations of an epoch. These temporalities enter into a complex and open-ended dialogue. (Morson 1083)

¹⁰ Pour plus de détails sur la notion d'« effet-personnage », voir :

Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage. » Littérature 6. (1972) : 86-110.

¹¹ Small choices made at every moment of our lives matter. The tiny alterations of consciousness, our small shifts of attention and sympathy, truly make us who we are and shape our world. (Morson 1083)

¹² The dialogical dimensions of the novel draw its readers into a dialogical interaction with the novel. (Patterson 131)

¹³ So that we may be understood and so that the work of the social world may continue, we must all, perforce, become authors. [...] Insofar as we wrest particular meanings out of general systems, we are all creators: a speaker is to his utterance what an author is to his text. (Holquist, “Answering” 314-15)

¹⁴ Bakhtin, then, reminds us that literature is important not merely because it gives pleasure or leads us to a kind of arcane knowledge we might otherwise lack. No, literature is important because it gives the most rigorous on-the-job training for a work

we must all as men do, the work of answering and authoring the text of our social and physical universe. (Holquist, "Answering" 318)

¹⁵ The novel is a polyphonic voice that responds to a world of voices, and not a mirror that reflects a standing reality. It is created through a process whereby an "I" becomes "other," through the collision and encounter between word and word. Openended and everchanging, the novel lives in the tension of speaking and response, present in the polarity and not at the poles, continually renewed by the dialogical search for an unfinalizable truth. (Patterson 137)

¹⁶ In Bakhtin's terms, the great systems imagine the world entirely in terms of what is *given* and thus leave no room for what is *created*. The result is that nothing is "surprising" because everything is "ready-made": [...] And here with ready-made means, in light of a ready-made world view, the ready-made poet reflects a ready-made object. (Morson 1071)

¹⁷ [T]he result will be to remove "eventness" and the possibility of surprise from the creative act. (Morson 1074)

¹⁸ Criticism should not be an attempt to "understand" a text, but rather a study of the activity of interpretation, a description of the procedures and conventions of reading in order to determine how we go about making sense of texts. The description of the interpretive act must be seen as vital to the description of literary meaning. (Ravaux 708)

Conclusion

La notion de carnavalesque de Bakhtine, passant de la genèse du carnaval, à sa pertinence comme catégorie littéraire et enfin à sa persistance grâce au lecteur, a formé la base de cette dissertation. Essentiels à cette élaboration étaient les liens complexes entre les représentations orales et écrites, entre la littérature classique et populaire, et entre la carnavalisation du texte et du lecteur.

A partir d'une étude sur les fêtes au Moyen Age et à la Renaissance, et en particulier sur les carnavals en France, la division entre la culture classique et la culture populaire, distinction fondamentale aux propos de Bakhtine, a été établie. Le débat autour de la classification en genres des spectacles de cette période a renforcé le concept de la bipartition du monde comme il a été perçu par des critiques tels que Petit de Julleville, Faral, Aubailly et Picot. Pour eux, il s'agissait d'une division centrée sur les spectacles liturgiques et profanes, sérieux et comiques, avec de nombreuses variantes et exceptions.

Bakhtine reprend les catégories de ce débat binaire, de comprendre un peuple qui participe à deux mondes : la sphère officielle, voire *classique* d'un côté et la sphère non-officielle, voire *populaire* de l'autre. Une élaboration des aspects mutuellement exclusifs des deux mondes permet d'identifier le corpus envisagé comme référence pour la notion de carnavalesque. Bakhtine propose qu'à travers les caractéristiques qui forment le carnavalesque (principalement le rire, la collectivité, le renversement, le grotesque, le dialogisme, la durée limitée et le renouvellement) le peuple débarrassé des contraintes de la vie quotidienne, est mené vers une liberté située uniquement dans le domaine non-

officiel. En élaborant la signification de chacune des caractéristiques du carnivalesque, les parallèles avec la littérature de cette catégorie ont été mises en lumière.

Selon Bakhtine, François Rabelais est l'écrivain carnivalesque par excellence du fait de sa compréhension profonde de l'essence de la culture populaire du Moyen Age jusqu'à la Renaissance, ainsi que de sa capacité à l'intégrer à la littérature de l'époque. A cette fin, le Gargantua de Rabelais a servi de modèle d'écriture carnivalesque, dont on a tiré les exemples pour ce mémoire, afin de mettre en avant les caractéristiques de cette catégorie ainsi que les effets de sa lecture. Cependant, la littérature n'est pas forcément carnivalesque. Traditionnellement, elle se situe dans le domaine officiel. Mais en introduisant un lectorat participatif, dialogique et carnivalesque, la redéfinition du roman à travers des lignes de prescriptions et de performances a été élaborée. En contraste avec le lecteur traditionnel, le lecteur carnivalesque ne considère pas le roman comme un texte achevé dans lequel la voix de l'auteur est autoritaire et la seule voix qui mène à une compréhension correcte de ce qui a été écrit. Ce lecteur est libre d'interpréter le texte dans sa propre voie, sans demander un jugement de sa compréhension particulière. C'est dans cette perspective qu'une œuvre écrite au XVI^e siècle, est toujours pertinente pour un lectorat actuel.

Cependant, la représentation carnivalesque ne s'arrête pas avec le roman : le carnaval se présente toujours comme un médium qui touche le plus grand nombre de personnes dans la société et conséquemment il évolue constamment. Il persiste comme échappatoire à la vie quotidienne à partir de laquelle le peuple est libre d'exprimer son mépris vis-à-vis de

l'autorité. Au Moyen Age il s'agissait des spectacles spontanés sur la place publique. Avec l'alphabétisation de la société, le carnaval se manifesta dans la littérature. Mais, dans la société occidentale actuelle avec la saturation des informations et la désensibilisation vis-à-vis des événements de l'actualité, la vie est devenue elle-même une échappatoire quotidienne. A cette fin, une recherche approfondie, à partir de ce mémoire, explorera les modalités du carnaval contemporain. Face aux nouvelles technologies qui se manifestent, le peuple perd progressivement sa voix, sa perception de la réalité, le contrôle de sa vie. A cette lumière, quelle échappatoire offre le carnavalesque si ce n'est pas un retour à la réalité ? Le carnaval contemporain ne risque pas de perdre sa vigueur face aux médias, il y est relancé avec un nouvel élan, celui qui rappelle au peuple la fantaisie qui est devenue la norme. C'est le carnaval à l'envers...

Vive le carnaval !

Bibliographie

- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Le dictionnaire du littéraire. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Aubailly, Jean-Claude. Le monologue, le dialogue et la sottie : essai sur quelques genres dramatiques de la fin du Moyen Age et du début du XVIe siècle. Paris : H. Champion, 1976.
- . Le théâtre médiéval profane et comique : la naissance d'un art. Paris : Larousse, 1975.
- Bakhtine, M.M. Esthétique et théorie du roman. Trans. Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.
- . L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Trans. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.
- . La poétique de Dostoïevski. Trans. Isabelle Kolitcheff. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- Bédier, Joseph. « Les commencements du théâtre comique en France. » Revue des Deux Mondes 99.9 (1890) : 869-97.
- Cobley, Evelyn. "Mikhaïl Bakhtin's Place in Genre Theory." Genre: Forms of Discourse and Culture 21.3 (1988): 321-38.
- Dessingué, Alexandre « Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur Ricoeur. » Recherche littéraire 20.39-40 (2003) : 128-44.
- Eco, Umberto. Lector in fabula. Trans. Myriem Bouzaher. Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 1985.
- Fish, Stanley. "Literature in the Reader: Affective Stylistics." New Literary History 2.1 (1970): 123-62.
- Frappier, Jean. Le théâtre profane en France au Moyen Age : XIII^e et XIV^e siècles. Paris : Centre de Documentation Universitaire, 1961.
- Genette, Gérard, et al. Théorie des genres. Paris : Editions du Seuil, 1986.
- Grassin, Jean-Marie et Joseph Fahey, éd. « Personnage. » par Marcel de Grève. Dictionnaire International des Termes Littéraires 3 juillet 2007. <<http://www.ditl.info/arttest/art3413.php>>.

- Halays-Dabot, Victor. Histoire de la censure théâtrale en France. Genève : Slatkine, 1970.
- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage. » Littérature 6. (1972) : 86-110.
- . Texte et idéologie : valeurs, hiérarchie et évaluations dans l'œuvre littéraire. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- Heers, Jacques. Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'occident à la fin du Moyen-Âge : Conférences Albert-Le-Grand 1971. Montréal: Bibliothèque nationale du Québec, 1971.
- Hirschkop, Ken. "Is Dialogism for Real?" Social Text 30 (1992): 102-13.
- Holquist, Michael. "Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's Trans-Linguistics." Critical Inquiry 10.2 (1983): 306-19.
- . Dialogism: Bakhtin and His World. New York: Routledge, 1990.
- . Prologue. Rabelais and His World. By Mikhaïl Bakhtin. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984. xiii-xxiii.
- Horace. Œuvres complètes d'Horace. Trans. Félix M. Lemaistre and M.H. Rigault. Paris : Garnier Frères, 1876.
- Jauss, Hans Robert. « Littératures médiévale et théorie des genres. » Poétique 1 (Janvier 1970) : 79-101.
- Jouve, Vincent. Effet-personnage dans le roman. Vendôme : Presses Universitaires de France, 1992.
- Kallen, Horace M. "The Aesthetic Principle in Comedy." The American Journal of Psychology 22.2 (1911): 137-57.
- Knight, Alan E. Aspects of Genre in Late Medieval French Drama. Manchester: Manchester UP, 1983.
- Lazard, Madeleine. Le théâtre en France au XVI^e siècle. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- Lachmann, Renate. "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture." Trans. Raoul Eshelman and Marc Davis. Cultural Critique 11 (Winter 1988-89): 115-52.
- Mazouer, Charles. Le théâtre français de la Renaissance. Paris : Honoré Champion, 2002.

- Morson, Gary Saul. "Bakhtin, Genres, and Temporality." New Literary History 22.4 (1991): 1071-92.
- Nourissier, François et Pierre-Marc de Biasi. Dictionnaire des Genres et notions littéraires. Ed. Michel Albin. 2^e éd. Paris : Encyclopædia Universalis, 2001.
- Patterson, David. "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel." The Journal of Aesthetics and Art Criticism 44.2 (1985): 131-39.
- Petit de Julleville, Louis. Histoire du théâtre en France : les comédiens en France au moyen âge. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- . Histoire du théâtre en France : les mystères. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- Rabelais, François. Gargantua. Trans. Marie-Madeline Fragonard. Paris : Pocket Classiques, 1998.
- Ravaux, Françoise. "The Return of the Reader." The French Review 52.5 (1979): 708-13.
- Riffaterre, Michael. « L'Etude stylistique des formes littéraires conventionnelles. » The French Review 38.1 (1964) : 3-14.
- Robbe-Grillet, Alain. Pour un nouveau roman. Paris : Editions de Seuil, 1963.
- Schaeffer, Jean-Marie. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Paris : Editions de Seuil, 1989.
- Stempel, Wolf Dieter. « Aspects génétiques de la réception. » Poétique 39 (Septembre 1979) : 353-62.
- Todorov, Tzvetan. "L'origine des genres." Les genres du discours. Paris : Editions de Seuil, 1978.
- Voicu, Mihaela. « Du sacré au profane : le jeu dramatique. » Histoire de la littérature française du Moyen Age X^e – XV^e siècle 22 juin 2007. <<http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MihaelaVoicu-2003/8.html>>.
- Whiting, Charles G. "The Case for 'Engaged' Literature." Yale French Studies 1 (Existentialism 1948): 84-89.