

Entre la Passion et la Raison :

Une Réflexion sur l'Espace Créative Ouverte en Dialogue
Avec Mikhaïl Bakhtine et Michel Meyer

Written by Jennifer Montesi

Directed by Dr. Robert Barsky

French Departmental Honors Thesis

April 4, 2005

This project has been one of the most challenging and exhilarating experiences that I've ever had—literally life-changing. Professor Barsky has been as interested and invested in the writing of my thesis as I have, and has supported and encouraged me from day one. Thank you, thank you, thank you for the countless hours of discussion, advice, proofreading, and for your constant care and motivation, without which, this accomplishment would absolutely not have been possible. A special thank you to Kristenn Chancerelle for her thorough and timely editing, and to all of those who shared their computers during my period of technological crisis.

Avant de traiter le rapport entre la passion et la raison, il faut qu'on établisse les définitions pertinentes de plusieurs concepts importants, y compris le carnaval, la passion, et la créativité.

CHAPITRE 1

LE CARNAVALESQUE

Bakhtine présente la littérature carnavalesque en la décrivant par rapport au carnaval du moyen âge et de la Renaissance. Ce carnaval de Bakhtine, n'était pas « a mere holiday...or self-serving [festival] fostered by governments, secular or theocratic. The sanction for carnival derives ultimately not from a calendar prescribed by church or state, but from a force that preexists priests and kings and to whose superior power [participants] are actually deferring when they appear to be licensing carnival ». ¹ Bakhtine explique soigneusement les origines de la littérature carnavalesque en disant qu'elle date du moment du déclin du carnaval lui-même. Bakhtine décrit le carnavalesque comme une « transposition en images artistiques du langage littéraire », la « transposition du carnaval dans la littérature » et la « carnavalisation » qui suivait. ² Dans les premières étapes, « dans un régime social qui ne connaissait encore ni les classes ni l'Etat, les aspects sérieux et comiques de la divinité, du monde et de l'homme étaient, selon tout apparence, également sacrés, également, pourrait-on dire, 'officiels' ». ³ Donc, le carnaval et les rituels, l'humeur, les festins et l'imitation prenaient une place aussi importante que l'Église officielle, et que tous les autres

¹ Michael Holquist, "Prologue," Bakhtine, Mikhail, *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington : Indiana University Press, 1984) xviii.

² Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 122.

³ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 14.

Examen Ch I :

A

1	Comprehens° auditive	8
1-1	: une ou + 2 personnes	16
1-2	: la famille de Vincent	14
1-3	: C'est qui? Arbre genealogi	15
1-4	: Une lettre	14
1-5	: interview pt Vincent	15

Connaissances Cult.

1-6	: Familles en FR.	11
1-7	: txt le camp de vacances	10
1-8	: Redact°.	15

100

~~20~~ 20 pts need
2 be taken off

Section 1

1. Comparison of ...
 2. ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...

Section 2

1. ...
 2. ...
 3. ...

→ The market ...

aspects religieux et politiques de la vie. Cependant, le « régime de classe et d'État » qui s'est présenté graduellement a rendu « impossible » l'existence des « droits égaux aux deux aspects »—le comique et l'officiel.⁴ Comme résultat, les aspects comiques de la vie étaient transférés à un niveau officieux où, selon Bakhtine, elles ont acquis « un sens » modifié, et elles « se compliquent et s'approfondissent, pour se transformer enfin en formes principales d'expression de la sensation populaire du monde, de la culture populaire ».⁵ De ce point de vue, le carnavalesque exigeait un autre exutoire d'expression, puisqu'il n'y a plus le carnaval comme moyen de libérer les instincts carnavalesques.

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

QU'EST-CE QUE C'EST LE CARNAVAL ?

Dans *La Poétique du Dostoïevski*, Bakhtine explique que le carnaval est une tendance fondamentale, qui est inhérente à l'homme et qui donne naissance « sur une base carnavalesque commune » à « différentes variantes et nuances, selon les époques, les peuples, les festivités particulières ».⁶ Pendant le Moyen-Âge et la Renaissance, le carnaval existait comme une partie du « monde infini des formes et manifestations du rire » qui « s'opposait à

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 169.

la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal ».⁷ Bakhtine prend conscience des formes et manifestations de la culture folklorique du carnaval. Disant que toutes les « réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et *sots* géants, nains et monstres, pitres de nature et de rang divers, littérature parodique vaste et variée, etc. » sont unifiés dans cette culture comique populaire, « notamment de la culture du carnaval, une et indivise ».⁸ Dans *L'œuvre de François Rabelais*, Bakhtine décrit l'omniprésence du carnaval dans la vie des hommes, en soulignant que « les réjouissances du carnaval avec les actes ou rites comiques qui s'y rattachent occupaient une immense place dans la vie de l'homme du Moyen Age »,⁹ puisque les grandes villes médiévales dévouaient, en moyenne, trois mois par an aux réjouissances du carnaval.

LA LITTÉRATURE MÉNIPPÉENNE

Le carnavalesque se manifeste dans la littérature carnavalesque, cependant, il peut également être reflété non seulement dans les autres genres de la littérature, mais aussi dans la plupart des autres formes artistiques. Bakhtine décrit la carnavalisation de la littérature en général, et en particulière de la littérature ménippéenne où, « presque toutes les scènes et les événements de la vie réelle, représentés le plus souvent de manière naturaliste, laissent entrevoir la place de carnaval avec sa logique spécifique de contacts familiers, de mésalliances, de travestissements, de mystifications, d'images antithétiques, de scandales, d'in-détronisations, etc. ».¹⁰ Un exemple de l'œuvre carnavalesque est *L'Âne d'Or* ou *Les Métamorphoses* d'Apulée qui décrit un homme, Lucius, qui tombe amoureux d'une fille,

⁷ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 12.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, 13.

¹⁰ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 182.

Fotis, domestique chez Milon, l'ami de Lucius, chez qui Lucius demeure le temps d'un séjour. Lucius a été averti de « prend[re] garde, prend[re] bien garde aux maléfices, aux attraits dangereux de cette Pamphile, l'épouse du Milon », son hôte.¹¹ Mais, fasciné par la magie, il demande à Fotis de lui montrer la sorcellerie de Pamphile. Fotis accepte, et lui explique qu' « à cause des malveillants, il [fallait] la solitude la plus secrète et l'éloignement de tous les regards pour les opérations occultes ».¹²

Caché dans son observatoire dans le placard de Pamphile, Lucius voit par les fentes de la porte que « la puissance de...l'art [de Pamphile] lui [a] donc permis [une] métamorphose volontaire ! ».¹³ Pamphile se déguise, en se changeant en « oiseau pour voler auprès de son amant ».¹⁴ Après avoir vu ce spectacle, Lucius désire se transformer lui aussi en oiseau; malheureusement, quand il applique l'onguent magique sur sa peau, c'est en âne que Lucius se transforme, non en oiseau: ses « poils se durcissent en crins, [sa] peau qui était douce devient du cuir ; au bout de [ses] pieds, à [ses] mains, plus de doigts, et à leur place des sabots. Au bas de l'échine [se] pousse une grande queue ».¹⁵ Lucius passe le reste de l'histoire à essayer de redevenir un homme, un but qui ne se réalisera que s'il réussit à manger une rose. À la fin de sa quête pour trouver cette rose, avec son corps d'âne, il fait l'amour avec une femme humaine. La rose, dans sa forme majestueuse et parfaite, complexe et idéalement façonnée, symbolise l'inverse du carnavalesque, et pour cette raison, elle représente une résolution à la nature sans limite et l'irrésolution du carnavalesque.

¹¹ Apulée, *L'Âne D'Or ou Les Métamorphoses*, trad. Henri Clouard (Paris : Librairie Garnier Frères) 41.

¹² *Ibid.*, 97.

¹³ *Ibid.*, 99.

¹⁴ *Ibid.*, 97.

¹⁵ *Ibid.*, 101.

Parmi les déguisements, les scandales, les métamorphoses, et les couronnements et découronnements de cette histoire, cette scène est la plus choquante, et la plus carnavalesque. Dans cet exemple extrême, la femme « se déshabilla entièrement...s'oindre toute d'un onguent parfumé qu'elle avait dans un flacon »,¹⁶ et elle le « frott[e] ensuite aussi généreusement, surtout aux pattes et aux naseaux ». ¹⁷ Puis, « cela fait, elle [l'] étreignit et [le] couvrit de baisers, non pas comme une courtisane qui gagne son argent avec le premier venu, mais avec la sincérité de la passion ». ¹⁸ Cette femme parle tendrement avec les « oeillades mordantes » pour le « séduire » et le « convaincre de [son] amour », ¹⁹ et enfin, comme elle le « tenant embrassé étroitement...[le] reçut tout entier ». ²⁰ Malgré l'angoisse de Lucius avant cette acte de fornication—il se demande « comment...comment, avec de si grosses et longues pattes, pourrai-je chevaucher un corps aussi délicat ? » ²¹ —il se trouve capable de faire l'amour avec la femme dans une vraie mésalliance carnavalesque. D'après Bakhtine, toutes ces facettes de l'histoire de Lucius fait de *L'Ane d'Or ou Les Métamorphoses* un des meilleurs exemples de la littérature ménippéenne.

LE CARNAVAL EST LA LIGNE DE DÉMARCATIION ENTRE LA VIE ET L'ART Y COMPRIS LES ACTES SPONTANÉS

L'origine du carnaval lui-même a « ses racines profondes dans la pensée humaine et les structures sociales primitives », et est défini par Bakhtine comme « *spectacle synchrétique, à caractère rituel* ». ²² Comme résultat de ce « caractère concret, sensible » et le « puissant

¹⁶ *Ibid.*, 391.

¹⁷ *Ibid.*, 392.

¹⁸ *Ibid.*, 393.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 169.

élément *de jeu* » inhérent aux manifestations du carnaval, le carnaval ressemble à des formes artistiques spécifiques, comme le spectacle.²³ Cependant, Bakhtine suggère que le « noyau de cette culture, c'est-à-dire le carnaval », n'est ni une « forme purement *artistique* » ni une « spectacle théâtral et, de manière générale, n'entre pas dans le domaine de l'art ».²⁴ Le carnaval est la ligne de démarcation entre la vie et l'art qui veut dire qu' « en réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu ».²⁵ Ceux qui participent au carnaval « jouent » un rôle, parce que le carnaval est « un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs ».²⁶ Dans ce sens, le carnaval est un espace d'actions complètement spontanées qui servent à manifester les désirs internes et primitifs, et le carnavalesque est défini comme la force qui est manifestée dans cette exposition extérieure.

LA NATURE UNIVERSELLE DU CARNAVAL: TOUT LE MONDE EST UN PARTICIPANT ACTIF

L'ambiance du carnaval est telle qu'il n'y a ni étranger, ni spectateur, et si les gens arrivent avec l'intention d'observer de loin, ils ne resteront certainement pas dans cette mentalité longtemps, car une facette inéluctable du carnaval est que « tous communient dans l'acte carnavalesque ».²⁷ L'esprit du carnaval obligeait les participants à « renier en quelque sorte leur condition officielle (celle de moine, clerc, savant) et à percevoir le monde sous son aspect comique et carnavalesque ».²⁸ En continuant, Bakhtine dit que « les spectateurs n'assistant pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour

²³ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 15.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 169-70.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 22.

l'ensemble du peuple ».²⁹ Le carnaval est non seulement universel dans le sens où il inclut tout le monde, mais il a un « caractère universel »; c'est un « état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe. Tel est le carnaval dans son idée, dans son essence même, et tous ceux qui participent aux réjouissances le ressentent de la manière la plus vive ».³⁰ Bakhtine suggère que le carnaval médiéval exprimait cette notion du renouvellement universel, que tous les participants vivaient comme une « fuite provisoire hors du monde de vie ordinaire (c'est-à-dire officiel) ».³¹

LE MONDE DU CARNAVAL : UN DEUXIÈME MONDE

Le carnaval est caractérisé par une sensualité intense, une fuite chaotique du carnavalesque, décrite comme honteuse et inopportune, ou tabou dans le monde ordinaire. Le carnaval est donc une échappatoire qui permet la dépense du surplus d'énergie et qui sert à libérer les tendances qui sont normalement supprimées ou cachées. L'accumulation des désirs non réalisés produit une tension qui se libère dans l'expression d'une forme de sensualité, supprimée et cachée. Les participants sont incapables de séparer le carnaval de la vie ordinaire puisqu'ils deviennent au fur et à mesure absorbés dans le carnaval. En fait, pour les participants du carnaval, « *on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval* ».³² Autrement dit, le carnaval existe comme un

²⁹ *Ibid.*, 15.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, 16.

³² Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 170.

«*second monde et une seconde vie* auxquels tous les homes du Moyen Age étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande, dans lesquels *ils vivaient* à des dates déterminées ». ³³

Le caractère unique du carnaval est omniprésent dans l'oeuvre de François Rabelais, et en particulier dans *Gargantua et Pantagruel*, où il y a une obsession de l'ingestion et de l'expulsion de nourriture, et de façon générale, de l'excès et de l'abus. Bakhtine dit que les « événements aussi fantastiques que, par exemple, l'histoire des pèlerins avalés avec la salade et inondés d'urine » ³⁴ devient la norme dans le deuxième monde que crée Rabelais. Bakhtine suggère que « l'urine (comme la matière fécale) est la *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage, transforme *la peur en rire* ». ³⁵ Au monde du carnaval, « *la matière fécale et l'urine personnifient la matière, le monde, les éléments cosmiques* en font quelque chose d'intime, de proche, de corporel, de compréhensible (la matière et l'élément engendrés et sécrétés par le corps) ». ³⁶ Autrement dit, « *urine et matière fécale transforment la peur cosmique en joyeux épouvantail de carnaval* ». ³⁷ En continuant, « le chapitre XXXIII [de *Pantagruel*] narre la maladie et la guérison de Pantagruel. Il a l'estomac engorgé. *Son urine copieuse et chaude* donna naissance, dans différents coins de France et d'Italie, à des *sources chaudes aux vertus curatives* ». ³⁸ Bakhtine dit qu' « une fois de plus, Pantagruel incarne le joyeux élément corporel et cosmique ». ³⁹ Alors, les produits du corps existent comme moyen de rendre concret l'esprit humain—les pulsions d'humanité et le désir l'expression ; la notion d'excès représente la force de ces tendances.

³³ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 13.

³⁴ *Ibid.*, 440.

³⁵ *Ibid.*, 332-3.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, 335-6.

³⁹ *Ibid.*

Comme exemple d'excès, Bakhtine décrit la scène où Panurge tombe amoureux d'une aristocrate de Paris. Après qu'elle le rejette, il « assouvit sa vengeance le jour de la fête du Corps Dieu. Rabelais se livre à une parodie absolument prodigieuse en dépeignant une procession de 600 014 chiens qui suivent l'élue de Panurge et lui pissent dessus, car celui-ci avait semé sur la robe de la dame des organes d'une chienne en chaleur, hachés menu ».⁴⁰ De plus, la consommation de vastes quantités de nourriture et de vin est visible dans l'œuvre, et Bakhtine explique qu'« il n'est presque pas de pages où ces images ne figurent, du moins à l'état de métaphores et d'épithètes empruntés au domaine du boire et du manger ».⁴¹ À la fin du prologue de *Pantagruel*, « l'auteur invite ses auditeurs à boire par verres entiers le contenu de son tonneau, véritable corne d'abondance ».⁴² Dans le quatrième livre, les images de banquet prolifèrent lors la guerre des Andouilles. Bakhtine dit que « c'est dans ce livre que figure l'épisode des Gastrolâtres et l'énumération des mets en boissons qui détient le record de longueur dans la littérature mondiale », et « l'absorption de nourriture joue un rôle essentiel dans l'épisode du géant Bringuenarilles, dans celui de 'l'île des vents' où l'on se nourrit exclusivement de vents ».⁴³

L'importance de manger et de boire dans le carnaval et dans l'œuvre de Rabelais symbolise que dans le carnaval, l'homme « déguste le monde, sent le goût du monde, l'introduit dans son corps, en fait une partie de soi » ; Bakhtine dit que « *cette rencontre avec le monde dans l'absorption de nourriture [est] joyeuse et triomphante. L'homme triomphait du monde, l'avalait au lieu d'être avalé par lui ; la frontière entre l'homme et le*

⁴⁰ *Ibid.*, 229.

⁴¹ *Ibid.*, 278.

⁴² *Ibid.*, 174.

⁴³ *Ibid.*, 279.

monde s'effaçait dans un sens qui lui était favorable ». ⁴⁴ Les participants au carnaval embrassent leur essence en célébrant les désirs, l'excès, et toutes les forces cachées dans le monde ordinaire.

MONDE À L'ENVERS/ LE CONTACT LIBRE ET FAMILIER

Notamment, pendant le carnaval, les lois qui nous restreignent et qui façonnent la vie ordinaire sont suspendues, congelées pour donner naissance aux manifestations du carnaval qui refusent à apparaître, ou qui sont impuissantes dans la vie ordinaire. Pendant les cérémonies officielles, l'antithèse du carnaval, « les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessin » puisque « chacun des personnages devait se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue de son rang ». ⁴⁵ Avec de telles descriptions, Bakhtine montre que les cérémonies officielles et les rituels carnavalesques remplissent le but de « consacrer l'inégalité ». ⁴⁶ Par ailleurs, la « vie carnavalesque... se situe en dehors des ornières *habituelles*, c'est en quelque sorte une 'vie à l'envers', 'un monde à l'envers' ». ⁴⁷ Bien que la vie gouvernée par une suspension de lois soit menacée par le carnaval, le carnaval est la seule occasion qui permette l'expression sensuelle illimitée d'un individu, et où l'individu a l'opportunité de faire face aux forces existentielles des autres. C'est-à-dire, l'individu « semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables ». ⁴⁸

⁴⁴ *Ibid.*, 280.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 170.

⁴⁸ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 18-19.

Pendant le carnaval, toutes les « *distances* entre les hommes » sont éliminées et remplacées « par une attitude carnavalesque spéciale : *un contact libre et familier* » :⁴⁹ il n'y a que le contact dégagé parmi les gens.⁵⁰ Particulièrement applicable aux « hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables », cette caractéristique du carnaval est aussi responsable du « caractère particulier » de « l'organisation des actions de masse, une gesticulation carnavalesque libre, ainsi que le mot carnavalesque franc ».⁵¹ Tout ce qui définit un homme avant qu'il entre le monde du carnaval est oublié ; s'il tenait une position de pouvoir, son pouvoir est ignoré. Tous les aspects de son existence ordinaire et les hiérarchies de ce monde sont abusés. Un homme est libéré du langage, comportement, et des attentes qui accompagnaient l'autorité haute, la position sociale, et le rang dans sa vie ordinaire. Pendant que le monde ordinaire tombe loin de ce deuxième monde, ce qui y était inclus dans l'identité du monde ordinaire devient « [excentrique], [déplacé] du point de vue de la logique de la vie habituelle ».⁵² En somme, lors du carnaval, l'« idéal utopique et le réel se fondaient provisoirement » fait l'égalité universelle unique et la libération des limites hiérarchiques du carnaval un phénomène particulier.⁵³

LE COURONNEMENT/DÉCOURONNEMENT

Le carnaval imite des rituels sérieux et s'engage à faire des fêtes religieuses, telle que l'« intronisation bouffonne puis la destitution du roi du carnaval ».⁵⁴ Bakhtine explique que « l'in-détronisation est un rite ambivalent, 'deux en un', qui exprime le caractère inévitable et en même temps la fécondité du changement-renouveau, la *relativité joyeuse* de tout structure

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Mikhaïl M. Bakhtine. *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 171.

sociale, de tout ordre, de tout pouvoir et de toute situation (hiérarchique)». ⁵⁵ Notamment, le roi choisit pour le carnaval est le contraire absolu d'un vrai roi—c'est-à-dire, en étant un esclave ou un bouffon, il n'a ni pouvoir, ni argent, ni le sang royal.

Dans *L'Ane d'Or ou les Métamorphoses*, Lucius (avant sa transformation) est accusé d'avoir tué trois personnes. Après une soirée où il a très bien mangé et copieusement bu, il est allé de la maison de sa cousine à la maison de son ami. Dans son état d'ivresse, et dans l'obscurité, il croyait avoir vu trois voleurs en train de cambrioler la maison de son ami. Lucius explique qu'il « tire l'épée qu'[il] avai[t] cachée sous [son] manteau en prévision de l'événement. Sans hésiter, [il] [s']élance au milieu du groupe ; et à mesure que chaque bandit se précipite sur [lui], [il] lui plonge l'épée de ventre, jusqu'à ce qu[']...ils expirent à [ses] pieds ». ⁵⁶ Au matin, « le souvenir de la veille et de l'aventure nocturne [lui] envahit l'esprit », et il « pleurai[t] à chaudes larmes : le tribunal, la sentence et jusqu'au bourreau ». ⁵⁷

Lucius est accusé devant les citoyens par les magistrats, puis par la veuve d'un des voleurs morts d'avoir participé à ce crime. Les magistrats lui ordonne « d'aller à la litière où les cadavres étaient étendus et de les découvrir de [sa] main...À la place des cadavres, il y avait trois outres gonflées, percées de plusieurs trous aux places où [il] [se] rappelait avoir blessé les trois brigands dans le combat nocturne ». ⁵⁸ Soudainement, tous les citoyens commencent à rire, et Lucius, se trouve traumatisé, humilié, et effrayé au maximum—découronné et réduit en bête. Il apprend que c'est la date du « fête solennelle...du dieu Rire ». ⁵⁹ Les magistrats lui explique que les citoyens « tâch[ent] d'égayer chaque année

⁵⁵ *Ibid.*, 172.

⁵⁶ Apulée, *L'Âne D'Or ou Les Métamorphoses*, trad. Henri Clouard (Paris : Librairie Garnier Frères) 73.

⁵⁷ *Ibid.*, 75.

⁵⁸ *Ibid.*, 85.

⁵⁹ *Ibid.*, 87.

d'une invention nouvelle », et que c'est Lucius « qui cette fois [a] été la vedette ». ⁶⁰ Pour cette raison, « au surplus, la ville unanimement et pour [lui] remercier [l']a inscrit au nombre de ses patrons et elle a décrété que [sa] statue serait coulée en bronze ». ⁶¹ Donc, après l'accusation et l'humiliation publique, Lucius découvre qu'il est célèbre, honoré par les citoyens de la ville, favorisé par le dieu de Rire, et dans un sens couronné comme roi de la fête.

Le couronnement et le découronnement sont les aspects proéminents dans toute l'œuvre de Rabelais. Bakhtine dit que « le détronement carnavalesque accompagné de coups et d'injures est de même un rabaissement et un ensevelissement. Chez le bouffon, tous les attributs royaux sont renversés, intervertis, le haut mis à la place du bas : le bouffon est le roi du « monde à l'envers ». ⁶² Dans « chaque individu rossé et injurié, Rabelais discerne le roi, un ex-roi ou un prétendant au trône ». ⁶³ Mais, en même temps, tous les détronés sont aussi « parfaitement réelles, et vivantes, comme le sont tous ces Chiquanous, ces sinistres hypocrites et calomniateurs qu'il frappe, chasse et injurie ». ⁶⁴ Ces personnages sont « tournés en dérision, injuriés et rossés parce qu'ils représentent individuellement le pouvoir et la vérité expirants : les idées, le droit, la foi, les vertus dominantes ». ⁶⁵ Pantagruel et ses amis visitent l'île des Chiquanous, où les habitants gagnent leur vie en se laissent battre par quiconque. Un des amis de Pantagruel, Frère Jean, choisit un Chiquanos et « le bat comme plâtre pour vingt écus : et ventre bras et jambes, teste et tout, à grands coups de baston que

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 368.

⁶³ *Ibid.*, 213.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

[le narrateur] le cuydois *mort assommé* ». ⁶⁶ Immédiatement après, cependant, Frère Jean lui « bailla les vingt excuz » et « [son] villain *debout, ayse* comme *un Roy ou deux* ». ⁶⁷ Ainsi, il faut que Le Chiquanos tombe, détrôné, pour qu'il ait l'opportunité de devenir roi.

Toujours, le sacre du roi contient toujours l'idée du détronement inévitable du roi ; Bakhtine suggère qu' « à travers l'intronisation on aperçoit déjà la détronisation ». ⁶⁸ Servent à « éclairer en quelque sort le monde à l'envers carnavalesque, en donner la clef », ⁶⁹ ce rituel présente une caractéristique importante du carnaval ; en ce qui concerne le changement roi-esclave/sacre-désacre, c'est le « processus même, et non pas ce qui est changé » ⁷⁰ qui est important, et pour cette raison, Bakhtine décrit le carnaval comme « fonctionnel et non pas substantiel ». ⁷¹

LES NOTIONS PAEANES ET CYCLIQUES

Sensiblement, la « relativité joyeuse » reflète la base cyclique de la vie paean. Les naissances et les morts étaient peu intéressantes et immanentes—chacun était simplement un aspect nécessaire de la dualité inhérente dans la vie. La mentalité paean est telle qu'on se réjouit de la nature cyclique de la vie, célébrant pendant la mort la naissance d'un nouvel être. De même, dans le carnaval, toutes les images sont « toujours doubles » et « réunissent les deux pôles du changement et de la crise: la naissance et la mort (image de la mort porteuse de promesse), la bénédiction et la malédiction (les imprécations carnavalesques bénissent, et souhaitent simultanément la mort et la renaissance), la louange et l'injure, la jeunesse et la

⁶⁶ *Ibid.*, 198.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 172.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

décrépitude, le haut et le bas, le face et le dos, la sottise et la sagesse ». ⁷² Dans ce sens, l'existence pæanne et le monde carnavalesque se concentrent sur la nature ambivalente de la vie.

DIALOGISME ET LE MONDE DU CARNAVAL

Lors du carnaval, il « s'instaure une forme sensible reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, un *mode nouveau de relations humaines*, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante ». ⁷³ De plus, la théorie du Dialogisme, élaborée à partir de l'œuvre de Bakhtine, essaie de montrer de façon authentique comment se fait la communication, suggérant que dans un vrai dialogue, il n'y a pas d'empêchements religieux, politiques, ou esthétiques. ⁷⁴ Le Dialogisme nous libère en insistant sur le fait que nous sommes tous des participants en créant le sens. ⁷⁵ Nous avons, donc, la capacité de créer pour nous-mêmes nos propres réalités et de l'ordre de nos propres mondes, sans les limites.

Dans « Bobok », une courte nouvelle de Dostoïevski, que Bakhtine considérait comme le « summum » de la carnavalisation, Ivan Ivanytch, accusé d'être « toujours ivre » par le narrateur, assiste à un enterrement. Au cimetière, il « s'agit...d'un des éléments essentiels du carnavalesque, qui joue sur l'étrangeté de se trouver à mi-chemin entre deux états, la veille et le sommeil, la sobriété et l'ivresse, la raison et la folie, la vie et la mort ». ⁷⁶ Dans l'histoire, il s'assied sur une tombe et se met à réfléchir jusqu'au moment où il entend des voix. Puisqu'il n'y a personne là sauf Ivan Ivanytch, il n'y a aucune explication sauf que les voix sont celles des personnes mortes, des personnages souterrains. Ils sont tous morts,

⁷² *Ibid.*, 174.

⁷³ *Ibid.*, 170.

⁷⁴ Michael Holquist and Katerina Clark, *Mikhail Bakhtine*, (Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1984) 348.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Robert F. Barsky, *Introduction à la Théorie Littéraire* (Québec, Presses de l'Université du Québec : 1997) 57.

mais pas « tous au même degré ; certains viennent tout juste de découvrir qu'une nouvelle voix leur est donnée, d'autres sont au faite de leur 'nouvelle vie', qui ne s'exprime qu'en mots, d'autres encore, ayant épuisé les ressources de cette 'renaissance', retournent progressivement au silence ». ⁷⁷ En particulier, cette scène illustre bien « la notion bakhtinienne de la 'communauté des locuteurs,' où de nouvelles voix se font continuellement entendre, alors que d'autres disparaissent ». ⁷⁸

Donc, le monde du « Bobok » est un ~~vrai~~ monde sans limites—un homme vivant entend les gens morts qui se parlent entre eux, et au lieu de se considérer fou, il continue à les écouter comme si de rien n'était. La conception du carnaval comme un monde à l'envers correspond à cet aspect sans limites du dialogisme. En plus, il y a une certaine condition d'existence selon le dialogisme dans laquelle, « toute demeurant toujours ouverts, disponibles et perméables à toute nouvelle sensation ou combinaison possible ». ⁷⁹ Alors, selon cette théorie, les caractères du discours littéraire sont « des lieux «ouvert[s] et accessible[s] au monde » ; ⁸⁰ tout à fait, les personnes souterraines de « Bobok », même dans la mort, « disposent d'une liberté qui ne connaît aucune limite ». ⁸¹

EXCENTRICITÉ ET LES MÉSALLIANCES CARNAVALESQUES

Bakhtine souligne le rôle de l'« *éxcentricité* » dans le carnaval comme « une catégorie spéciale...intimement liée à celle du contact familial » parce qu'elle « permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme

⁷⁷ *Ibid.*, 59.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, 54.

⁸⁰ *Ibid.*, 57.

⁸¹ *Ibid.*, 59-60.

concrète ». ⁸² Dans ce sens, le carnaval célèbre ce qui n'est pas accepté dans la vie ordinaire, ce qui est normalement écarté de la « norme ». De même façon, dans *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche parle de la tragédie et de l'art sur les extrémités de la vie. Les deux arts « vrais », la poésie et la tragédie, ne restent pas à l'extérieur du monde, mais se veulent l'expression pure de la vérité. Or, pour atteindre ce but, il faut que la poésie et la tragédie abandonnent toutes les attentes et la mentalité du « man of culture », ou l'Apollinien. ⁸³ Nietzsche explique qu'il y a deux tendances ou pulsions opposées dans un être humain, qui sont toujours en train de lutter pour l'expression : l'Apollinien et le Dionysien. L'instinct Apollinien retient la tendance chaotique qui existe sur les extrémités d'un individu, ⁸⁴ et l'instinct Dionysien essaie d'annihiler toutes ces limites ordinaires de l'existence. ⁸⁵ Donc, la poésie ou la tragédie ne sait se situer qu'à l'extérieur de la vie ; elles essaient de présenter la vérité, et c'est la raison pour laquelle elles ne peuvent pas s'établir à l'intérieur de la réalité fautive habitée par l'homme de la culture. ⁸⁶ Donc, la mentalité du monde ordinaire de Bakhtine correspond à l'instinct Apollinien, pendant que celle du deuxième monde du carnaval correspond à l'instinct Dionysien. Ainsi, comment l'aspect Dionysien veut-il annihiler les limites d'existence d'un homme? Bakhtine explique qu'au carnaval, il faut tromper et abandonner les bords « Apolliniens »-- les restrictions et l'ordre, les positions hiérarchiques, le contrôle absolu. Dans la tragédie et la poésie, et au carnaval, il y a quelque chose d'essentiel qui est en train de lutter pour l'existence dans le monde, pour la créativité, la vérité, et l'expression concrète.

⁸² Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 170.

⁸³ Frederick Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1967) 61.

⁸⁴ *Ibid.*, 46.

⁸⁵ *Ibid.*, 59.

⁸⁶ *Ibid.*

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

En suivant cette idée nous rencontrons le concept des « *mésalliances* ». ⁸⁷ Dans le carnaval, « tout ce que la hiérarchisation fermait, séparait, dispersait, entre le contact en forme des alliances carnavalesques ». ⁸⁸ En conséquence, nous retrouvons lors du carnaval: le grotesque et le beau, le « sacré » et le « profane », le « haut » et le « bas », le « sublime » et l'« insignifiant », la « sagesse » et la « sottise ». ⁸⁹ Dans ce sens, le carnaval est la panne, le remaniement, et le réassemblage des structures du monde ordinaire—mais, le monde

⁸⁷ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 170.

⁸⁸ *Ibid.*, 171.

⁸⁹ *Ibid.*

reconstruit du carnaval apparaît comme les couples faits au hasard et les fusions laides, plus ils sont laids, mieux c'est.

LE RIRE

Bakhtine présente un autre aspect important du carnaval en disant que le « carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire ».⁹⁰ Le rire carnavalesque, selon Bakhtine, est un « rire *de fête* » ;⁹¹ ce rire est « le bien de *l'ensemble du peuple* » et pas une réaction comme réponse à un événement comique, et il est « *universel* ».⁹² Fusés avec ce rire sont « la mort et la renaissance, la négation (la raillerie) et l'affirmation (la joie) ».⁹³ Bakhtine dit que le rire carnavalesque est « joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois ».⁹⁴ Il est « le rire populaire ambivalent » qui exprime « l'opinion du monde entier » puisqu' « en plein évolution dans lequel est compris le rieur ».⁹⁵ Dans ce sens, le rire est « braqué sur les rieurs eux-mêmes » et en conséquence, c'est le moyen utilisé par les gens pour affirmer qu'ils sont, comme le monde, « inachevé » ;⁹⁶ c'est-à-dire, les gens ne s'excluent pas de la totalité du monde. En riant, le monde est « en mourant renaît et se renouvelle ».⁹⁷ Le rire carnavalesque est « génétiquement » lié aux formes plus anciennes du rire rituel, qui étaient

⁹⁰ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 16.

⁹¹ *Ibid.*, 20.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 175.

⁹⁴ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 20

⁹⁵ *Ibid.*, 21.

⁹⁶ *Ibid.*, 12.

⁹⁷ *Ibid.*

« orientés vers le haut : on bafouait, on raillait le soleil (divinité suprême) et d'autres dieux, ainsi que le pouvoir terrestre souverain, pour les obliger à se *renouveler* ». ⁹⁸

Bakhtine explique que « la moquerie rituelle de la divinité telle qu'elle existait dans les plus anciens rites comiques » ont survécu, mais elle acquérait un sens nouveau: ce qui étaient « les éléments culturels limités ont disparu », et « il ne subsiste plus que les traits humains, universels et utopiques ». ⁹⁹ Dans le monde ancien et dans le moyen âge, toutes les formes du rire rituel étaient liées à la naissance et la renaissance, avec le reproducteur et les symboles du force reproductrice ; en tant que tel, le rire rituel était la « réaction aux *crises* dans la vie du soleil (solstices), dans celles des divinités, de l'univers et de l'homme (rire funèbre). La moquerie et la jubilation s'y combinaient ». ¹⁰⁰ Le rire rituel ancien servait à déterminer « les privilèges de rire dans l'Antiquité et le Moyen Age ». ¹⁰¹ C'est-à-dire, comme dans le monde du carnaval, dans la forme du rire rituel, « on permettait... beaucoup de choses interdites dans le sérieux », ¹⁰² comme l'acte de se moquer des dieux ou les parodies des textes sacrés anciens. Le rire carnavalesque, un descendant du rire rituel, est aussi dirigé vers quelque chose plus haut : « vers le supérieur, vers la 'mutation' des pouvoirs et des vérités, des ordres établis ». ¹⁰³ Similaire au rire rituel ancien, le rire carnavalesque est lié à la crise : il « englobe les deux pôles du changement, se rapporte à son processus, à la *crise* même ». ¹⁰⁴

⁹⁸ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 174.

⁹⁹ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 21.

¹⁰⁰ Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 174-5.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

Dans l'écriture de Rabelais, Bakhtine souligne plusieurs sujets du rire carnavalesque : le grotesque, le « bas » matériel et corporel, la profanation, et l'excès. Bakhtine dit qu'il n'y a rien de cynique ni dans les images « scatologiques » de Rabelais, ni dans son réalisme grotesque »,¹⁰⁵ et que dans le réalisme grotesque, nous trouvons de la trivialité et de la corporalité, comme la projection des excréments et l'arrosage d'urine, et de la profanation, la « grêle d'injures scatologiques déversée sur le vieux monde agonisant (et en même temps naissant) ».¹⁰⁶ Bakhtine explique que dans le monde de Rabelais, ces choses constituent les « joyeuses funérailles » qui sont absolument identiques, « (mais sur le plan du rire) à l'envoi dans la tombe de mottes de terre en témoignage d'affection ou à l'envoi de semences dans le sillon (dans *le sien* de la terre) ».¹⁰⁷ Par conséquent, le rire et les sujets du rire—le grotesque, la basse matière et corporelle, et la profanation—sont, « par rapport à la vérité médiévale lugubre et incorporelle... une corporalisation joyeuse, un retour comique à la terre ».¹⁰⁸

Bakhtine explique que selon L.E. Pinski,¹⁰⁹ « les compagnons de Pantagruel, notamment frère Jean et Panurge, ne sont nullement satiriques, ils sont au contraire les principaux porte-parole du comique ».¹¹⁰ En plus, selon l'interprétation du Pinski, le « comique avec lequel se manifeste sans la moindre gêne la nature des personnages dominée par les sens : l'appétit démesuré de frère Jean, la sensualité de Panurge, l'indécence du jeune Gargantua, ne doit pas susciter l'indignation du lecteur ».¹¹¹ Au contraire, ces personnages représentent les situations de l'excès (frère Jean), du bas corporel (Panurge), et de la

¹⁰⁵ Mikhaïl M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Éditions Gallimard, 1970) 178.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ dans son livre *Realism Epochy Voxrokhedenya*, 1959.

¹¹⁰ *Ibid.*, 144.

¹¹¹ *Ibid.*, 145.

profanation (Gargantua), et sont, pour cette raison, sujets du rire (« laughing matter »). Selon Bakhtine, comprendre Rabelais c'est comprendre la nature humaine—les instincts érotiques et sensuels, l'excrément comme résultat de la nourriture, le corps, l'urine, le sexe, et toutes les autres choses normalement cachées dans une certaine mesure, mais qui sont des éléments humaines essentielles et absolument joyeuses. L'être humain, donc, doit embrasser toutes les parties grotesques, absurdes, dégoûtantes du corps et de la vie humaine— pas dans une manière romantique et élevée, mais avec un sentiment d'authenticité et de réalisme. Si on rit des choses dégoûtantes et inopportunes, c'est parce qu'on comprend qu'elles sont inévitables, nécessaires, et qu'on ne doit pas avoir honte d'être humain, avec un corps, avec des désirs et des pulsions corporels, avec la passion. Le rire, selon Bakhtine et Rabelais, est le chemin pour accepter avec la joie la condition humaine.

LA PROFANATION

Enfin, essentiel au monde du carnaval est la « *profanation*, les sacrilèges, tout un système d'avilissements et de conspuissions carnavalesques, les inconvenances relatives aux forces génésiques de la terre et du corps, les parodies de textes et de paroles sacrés, etc. ».¹¹² Cet avilissement, cette banalisation, c'est un moyen d'ancrer les gens dans leur vraie nature. Tous les aspects de l'existence qui sont tabous, choquants, grotesques, sensuels, et glorieusement passionnants gagnent l'expression dans le monde du carnaval—et sont requis pour que le carnaval soit « le carnaval ». De ce point de vue, le carnaval *est* l'expression de la passion, c'est la concrétisation des pulsions passionnantes qui coulent sous la surface de l'existence ordinaire, le déchaînement des tendances et souvent primitives mais

¹¹² Mikhaïl M. Bakhtine, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 171.

fondamentales. Pour cette raison, ces énergies s'accumulent et se confrontent à l'accumulation d'un désir inné pour l'expression concrète.

LA CRÉATIVITÉ SE MANIFESTE DANS LA LITTÉRATURE

Au moment où le carnaval n'était plus un exutoire pour l'expression passionnée, la concrétisation des énergies carnavalesques commençaient à se présenter à la littérature. C'est-à-dire que jusqu'à la deuxième moitié du dix-septième siècle, les hommes « *participaient directement* à l'acte et à l'esprit carnavalesque ; ils *vivaient* encore dans le carnaval, autrement dit : celui-ci était encore une forme de l'existence elle-même ». ¹¹³

Cependant, avec la dissipation du monde du carnaval, le carnaval a commencé à se montrer comme une « une tradition de genre littéraire » ; ¹¹⁴ les éléments du carnaval, après avoir été coupés de leur « source directe », le carnaval, en ayant néanmoins besoin d'une forme d'expression, ont cherché l'expression littéraire. De la même manière que les expressions du corps étaient une forme essentielle de la créativité humaine dans le monde du carnaval, ainsi la littérature carnavalesque—conduite par les énergies paeannes ou cyclique de l'humanité—se concentre sur le corps et ses produits, la passion et la sensualité, et la panne des limites.

Le monde du carnaval actuel et la littérature carnavalesque sont ultimement conduits par les mêmes forces qui provoquent toujours l'expression et la liberté. Les deux satisfont les instincts essentiels primordiaux d'expression, et ainsi, les deux concrétisations de la même créativité humaine, des aspects cycliques et dualistiques du corps et de la vie, de la passion et la sensualité, et de la libération du monde traditionnel, quotidien, et limité par des lois.

¹¹³ *Ibid.*, 180.

¹¹⁴ *Ibid.*

Chapitre 2

INTRODUCTION À LA PASSION

D'après Bakhtine, le carnavalesque est une force universelle qui pousse l'humanité à examiner une passion sensuelle réprimée. Pendant le Moyen-Âge et la Renaissance, l'expression de cette force était interdite sauf pendant le carnaval. Après l'abolissement du carnaval pour des raisons politiques et religieuses, liées au pouvoir émergent au 16^{ème} siècle, cette force devait chercher d'autres exutoires, comme la littérature, pour s'exprimer. Toujours en train de chercher les moyens de représentation pour se matérialiser et se concrétiser, le carnavalesque n'est pas seulement un instinct humain, mais aussi une force créative et expressive d'urgence. Puisque le carnavalesque est une tendance qui définit et dirige en même temps l'existence de l'homme, cette force ressemble à la passion décrite par Michel Meyer dans son œuvre *Le Philosophe et Les Passions*. D'après Barsky, l'analyse de Meyer se concentre sur une question de base: « does passion tear people apart because it blinds them, or on the contrary, does passion permit us to become truly aware of our own nature? »¹¹⁵

Comme le carnavalesque, interdit dans le monde ordinaire, l'expression d'une passion « pure » ou fondamentale implique le surgissement des énergies et actions qui, pour la plupart, sont « tabous » ou, à la limite, scandaleuses ; par ailleurs, l'expression de la passion est souvent supprimée par un effort primitif, aveugle, et dénué de raison. Cependant, dans les circonstances amiables, l'expression du carnavalesque et de la passion est de notre point de vue, joyeuse, créative, et significative. Cette expression nous permet d'embrasser l'essence de nous-mêmes, et elle est donc nécessaire à la survie, ce qui explique le rôle fascinant que

¹¹⁵ Robert F. Barsky, Robert, "Translator's Introduction," Meyer, Michel, *Philosophy and the Passion*, trans. Robert F. Barsky (The Pennsylvania State University Press: University Park, 2000) xvii.

joue la poésie et la musique dans des situations barbares telles que l'Holocauste, par exemple. Michel Meyer offre une « tapestry, a survey of the history of the philosophical approach to passions », ¹¹⁶ en commençant avec Platon et Socrate. En analysant la perspicacité de Meyer et des autres philosophes, je vais explorer brièvement cette tapisserie historique, puis je vais examiner la philosophie de Meyer au sujet de la passion, une combinaison des idées des philosophes anciens et des philosophes modernes.

PLATON

Au début, Meyer examine le pouvoir donné par Platon aux passions. Selon l'allégorie de la caverne de Platon, les êtres humains sont « piégé[s] par [leurs] passions dans la Caverne de [leurs] illusions ». ¹¹⁷ Platon explique que « l'apparence est prise pour la réalité même » parce que « les sensations » qui « se bousculent en nous au contact du monde sensible », les passions, « ont bien plus de force que n'importe quelle réalité intellectuelle ». ¹¹⁸ Meyer explique l'existence humaine comme un rapport contradictoire entre le monde « sensible », conduite par la sensation et les illusions ou les apparences, et le monde « intelligible », qui est plus authentique. ¹¹⁹

Dans *La Philosophie dans le Boudoir*, le Marquis de Sade présente beaucoup d'exemples de la philosophie de Meyer en ce concerne la passion. Au début du roman, la libertine Mme de Saint-Ange explique précisément le paradoxe qui résulte de la passion dans sa vie. Elle dit qu'à vingt-six ans, elle « devrai[t] être raisonnable », mais elle a vu que « quand on était, comme [elle], née pour le libertinage, il devenait inutile de songer à

¹¹⁶ *Ibid.*, xxvii.

¹¹⁷ Michel Meyer, *Le Philosophe et Les Passions : Esquisse d'une Histoire de la Nature Humain* (Paris, Le Livre de Poche, 1991) 21.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, 23.

s'imposer des freins : de fougueux désirs les brisent bientôt ». ¹²⁰ Même si la culture dicte que les femmes de son époque et de son statut social doivent être raisonnables et sérieuses, la passion dicte à Mme de Saint-Ange d'obéir à ses passions libertines. Puisque la passion est plus forte, dans son cas, c'est le chemin de la passion que Mme de Saint-Ange suit. Dans le Troisième Dialogue, Mme de Saint-Ange parle du mariage, en insistant sur l'idée que l'engagement du mariage est superficiel, et qu'on est presque obligé d'explorer la passion à l'extérieur de ces « liens...forcés ». ¹²¹ Mme de Saint-Ange avertit : « malheur à la femme qui s'avisera d'être jalouse de son mari ! ». ¹²² Selon Mme de Saint-Ange, une femme doit « se contente[r] de ce que [son mari] lui donne, si elle l'aime ; mais qu'elle n'essaie pas de le contraindre ». ¹²³ C'est-à-dire que la passion corporelle et l'intrigue des liaisons sont plus puissantes que le contrat de mariage. En fait, Mme de Saint-Ange dit que si la femme essaie de contraindre la passion de son mari, « non seulement elle n'y réussirait pas, mais elle s'en ferait bientôt détester ». ¹²⁴ Il est évident, alors, que les Libertines dans *La Philosophie dans le Boudoir* reconnaissent la fortitude et l'autorité de la passion. Comme Platon, ils constatent que la passion est plus puissante que la pression des attentes culturelles et des contrats superficiels ; ainsi la passion, pour Platon et les Libertines, est inévitable et sa force est supérieure à la réalité « intellectuelle » et aux autres sentiments. ¹²⁵

¹²⁰ Le Marquis de Sade, *La Philosophie dans le Boudoir ou Les Instituteurs Immoraux* (Gallimard : Paris, 1976) 39-40.

¹²¹ *Ibid.*, 89.

¹²² *Ibid.*, 90.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Michel Meyer, *Le Philosophe et Les Passions : Esquisse d'une Histoire de la Nature Humain* (Paris, Le Livre de Poche, 1991) 21.

Meyer explique que « quant au sensible, il nous leurre, il est plein de contradictions, il est marqué par le temps qui passe et qui détruit toute chose ». ¹²⁶ Il demande « comment pourrait-[le sensible] être vrai, si par après, il cesse de l'être ». ¹²⁷ Les êtres humains se trompent ; ce que nous percevons comme la réalité—le monde sensible—n'est compris que par les illusions et l'apparence. De plus, nous croyons que nous voyons la réalité, même si cette réalité est souvent contradictoire et instable, et pour Platon, croire que les apparences sont la vérité est une tendance répandue ou même universelle. Vivre avec la compréhension que les apparences sont la réalité, c'est vivre avec une croyance « qui absorbe ceux qu'elle capture ». ¹²⁸ Autrement dit, nous ne sommes pas consciemment portés à croire à la vérité du monde sensible; au contraire, nous sommes entièrement absorbés par les « apparences », ou les « illusions », et nous ne sommes pas capables de les distinguer du monde apparent.

De plus, Platon dit que « la passion n'est pas non plus réfléchie par ceux qu'elle domine, car ils en prendraient alors conscience et cesseraient d'en être les victimes ». ¹²⁹ Dans ce sens, la passion est une force qui nous contrôle et qui nous trompe: nous ne sommes pas conscients de la nature illusoire de notre « réalité ». Platon souligne le pouvoir du monde sensible de tromper les êtres humains en disant que la passion «est le concept de cet aveuglement et des sensations qui, promises ou vraiment atteintes, le nourrissent et l'entretiennent ». ¹³⁰

¹²⁶ *Ibid.*, 23.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, 23-24.

¹³⁰ *Ibid.*

Platon croit que les êtres humains sont rendus « esclave[s] » de la passion, ou du désir. Il dit qu'« être esclave équivaut à ne pas se rendre compte de sa vraie nature ». ¹³¹ Meyer clarifie cette idée en expliquant que cette situation crée « une nécessité apparente à laquelle on s'interdit de résister, faute de la saisir pour ce qu'elle est ». ¹³² Si nous reconnaissons la qualité vraie des apparences, et si nous prenions conscience que nous sommes ultimement les esclaves de nos passions, selon Platon, nous nous trouverions libérés de l'emprise de la passion. Platon se méfie de la passion parce qu'elle trompe les êtres humains, et de cette manière les protège de la vérité de l'existence, alors que Meyer et Bakhtine suggèrent que la passion est la force qui nous permet d'embrasser quelque chose de plus fondamental en nous. Platon envisage un monde sans passion, un monde de vérité, où l'homme est maître des sensations et libéré des illusions ; cependant, selon Meyer et Bakhtine, ce serait un monde dénué d'humanité—un monde dans lequel les êtres humains seraient cassés par l'absence de passion, impuissants à se montrer aux autres et au monde, incapables de créer et de trouver le sens dans leur propre créativité, incapables de se réjouir, de s'abandonner, et de célébrer pleinement ses qualités non seulement sensuelles, mais intellectuelles et physiques.

Platon dit que les passions humaines sont liées au corps, et Meyer discute les implications historiques de ce rapport, en disant que l'existence d'une « physiologie du passionnel, liée aux humeurs, aux mouvements du corps, internes ou subis, qui se perpétuera jusqu'à nous jours ». ¹³³ En continuant, Meyer dit que liée à cette notion, la « médicalisation des passions conduira plus tard à voir dans les excès passionnels la source organique de ce

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, 36.

qu'il est convenu d'appeler précisément les maladies de l'âme ». ¹³⁴ C'est-à-dire que « là où le corps trahit l'esprit, se manifeste le débordement de la passion ». ¹³⁵ Cette caractérisation corporelle de la passion est illustrée dans *Le Roman de Tristan et Yseut* de Bérout, où Tristan, orphelin dès son plus jeune âge, est élevé à la cour de son oncle Marc, roi de Cornouailles. Tous les gens du royaume aiment Tristan parce qu'il a tué en combat singulier le géant Morhot qui habitait au royaume de Marc, et qui chaque année, exigeait un sacrifice de sang des jeunes gens pour l'apaiser. Pendant la lutte avec le géant, Tristan est « grièvement blessé », ¹³⁶ et il demandait qu'on le « laisse voguer au hasard : les flots portent sa barque en Irlande, où il guérit grâce aux soins de la nièce du Morhot, qui ignore l'identité de celui qu'elle a sauvé ». ¹³⁷ Finalement, Tristan retourne à la cour de son oncle Marc, mais les barons, jaloux, craignant de le voir succéder à son oncle, pressent le roi de prendre femme. Pour les « [djouer], Marc déclare vouloir épouser celle à qui appartient le cheveu d'or qu'une hirondelle a déposé sur son épaule ». ¹³⁸ C'est à ce moment que Tristan se souvient de la nièce du Morhot, Yseut, et, il retourne en Irlande déguisé, demander la main d'Yseult pour son oncle. Comme cadeau, la reine d'Irlande confie à la suivante d'Yseut, « un philtre qui a la vertu de lier d'un amour indissoluble l'homme et la femme qui le boiront. Ce breuvage doit être offert à Marc et à Yseut le soir de leurs noces ». ¹³⁹ Involontairement, la suivante d'Yseut le sert à Tristan et Yseut, qui s'abandonnent immédiatement à leur passion, et une vie d'angoisse commence pour les amants.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Bérout, *Le Roman de Tristan et Yseut*, trad. Daniel Grojnowski (Neuchâtel : Éditions Rencontre Lausanne, 1971) 43.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, 44.

Cette histoire tragique de la passion impossible repose sur l'idée que l'amour vrai et « indissoluble » est le résultat d'un philtre, d'une potion qui agit sur les émotions. Après qu'ils ont bu cette potion d'amour, Tristan et Yseult se trouvent amoureux. Quel philtre puissant ! Aujourd'hui, on considère que mis à part le « coup de foudre », l'amour « vrai » entre deux personnes devrait être un rapport cumulatif du corps, de l'esprit, de l'âme, etc., et on pense souvent que « l'amour » corporel, bien que fort, n'est que la luxure. Cependant, Bérroul, Meyer et Platon insistent sur l'idée que l'amour est une tendance physique ou corporelle, et, dans *Le Roman de Tristan et Yseult* le corps représente un système où se situent des réactions chimiques qui influencent l'esprit, les sentiments, et le cœur. Dans ce sens, la passion qui naît d'une réaction chimique, ne peut que viser l'aspect purement chimique de l'être, comme fait la douleur, la faim, ou la soif. En ce qui concerne la nature de la passion, Platon souligne l'idée qu'il y a deux parties séparées de l'esprit : « l'élément rationnel » et « l'élément irrationnel ». ¹⁴⁰ Il fait une distinction entre les deux en disant que « celui par lequel l'âme raisonne l'élément rationnel de cette dernière, et celui par lequel elle aime, a faim, a soif, et volé sans cesse autour des autres désirs son élément irrationnel et concupiscible, ami de certaines satisfactions et de certains plaisirs ». ¹⁴¹ Pour Platon, les passions sont intrinsèquement liées aux corps, et puisque nos perceptions du corps et du monde sont illusoire, la passion nous rend aveugle. Platon suggère que la passion « est ce qui empêche d'accéder au Bien comme au savoir, tout en étant ce qui permet et rend utile de le trouver en ce qu'elle identifie l'obstacle même que nous avons à surmonter ». ¹⁴² De plus, Platon dit que la passion est « la difficulté et ce qui empêche qu'on la voie, dépassable donc

¹⁴⁰ Michel Meyer, *Le Philosophe et Les Passions : Esquisse d'une Histoire de la Nature Humain* (Paris, Le Livre de Poche, 1991) 32.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, 40.

dans la première version, insoupçonnée dans la seconde ». ¹⁴³ Donc, il considère que la passion est l'obstacle ou la force aveuglant ^{que} nous restreint de prendre conscience que nous sommes aveuglés. En somme, Meyer dit que « par la passion, on prend conscience qu'il faut aller au-delà, mais à cause d'elle, on n'imagine même pas qu'il y ait un au-delà à rechercher ». ¹⁴⁴ De cette manière, la passion est une « contradiction insoluble » et paradoxale. ¹⁴⁵

Meyer n'est pas d'accord avec les idées de Platon sur la passion, et spécifie que Platon «oppose dans l'âme même, le désir qui tient du corps ». ¹⁴⁶ En elle-même, l'idée que « les passions [sont] notre corporéité » est acceptable à Platon, ¹⁴⁷ mais la notion que les passions « [sont] aussi en l'âme comme des mouvements corporels ou pire, des maladies, cela devient plus énigmatique ». ¹⁴⁸ Si, selon Platon, les passions font partie de l'âme, elles doivent être les jugements ou les représentations des pulsions, illusions, et des apparences sensibles. Alors, selon Meyer, il est cette idée des « passions comme affections corporelles de l'âme » qui « pose réellement problème », et Platon se trouve « loin de le résoudre ». ¹⁴⁹ Pour connaître quelque chose, nous devons être libérés de notre asservissement à la passion ; pour Platon, être asservi au désir, c'est ignorer le pouvoir et la nature illusoire de nos passions. Ainsi, Platon insiste sur l'idée que ^{si voulons ?} nous devons « jamais avoir une pure connaissance de quoi que ce soit, il faut nous séparer d[u] [corps] ». ¹⁵⁰ Autrement dit, si nous voulons obtenir la connaissance pure, il faut connaître le monde à défaut des passions.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, 38.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, 32.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, 32-33.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 29.

Bakhtine et Meyer réfutent cette idée de la passion comme quelque chose de négatif, des forces qui empêchent les êtres humains de connaître et d'achever ce dont ils sont capables. Selon eux, la passion est une sorte d'arme secrète—une arme utile qui nous pousse à explorer les facettes merveilleuses de notre humanité, et de faire cela en connaissant le plaisir et l'anticipation de sa réalisation, en obtenant la sagesse qui vient de l'expérience, et en prenant plaisir tous les jours à notre capacité de devenir.

et
Beroul?
et
Rabelais
- quel est
le rôle
de la
passion
pour eux?

SOCRATE

Meyer traite de la philosophie de Socrate en examinant le rapport important entre la passion et l'existence, et note qu'il y a un thème central à la passion et au carnavalesque, thème qui sert comme un point d'intersection des deux domaines: la présence des questions ultimes sans réponses. Bakhtine suggère que la pensée carnavalesque « gravite autour [des questions ultimes] » et qu'elles se présentent dans la littérature ménippéenne aussi, où « la carnavalisation pénètre jusqu'au cœur philosophico-dialogique ». ¹⁵¹ Le genre de la ménippée est caractérisé par « le dépouillement, la pureté des ultimes questions sur la vie et la mort, ainsi que par un universalisme extrême », et bien que la pensée carnavalesque pose les mêmes questions, « ce n'est pas une solution abstraite, philosophique, religieuse ou dogmatique qu'elle leur trouve » parce qu'elle « les joue sous la forme concrète et sensible d'actes et de gestes ». ¹⁵² Dans la carnavalisation de la littérature, il y avait une « transformation de l'abstrait en une réalité tangible », et de plus, selon Bakhtine, la perception du monde au carnaval a permis au monde de « revêtir la philosophie du vêtement

¹⁵¹ Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique du Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris : Éditions du Seuil, 1970) 182-3.

¹⁵² *Ibid.*

chamarré de l'hétaire' »;¹⁵³ ce qui fait du carnaval un espace qui permet l'exploration des questions ultimes. En comparaison, dans le domaine de la passion, Meyer examine les implications historiques comme le résultat des tentatives des philosophes du passé de répondre aux mêmes questions.

Meyer suggère que les tentatives de donner des réponses aux questions fondamentales dans le passé ont été responsables d'une régression dans le domaine de la philosophie, de sorte que les questions elles-mêmes ont disparu. En plus, c'est seulement aujourd'hui que nous sommes conscients de cette régression. Donc, Meyer est d'accord avec les efforts de Socrate pour examiner les questions au lieu d'essayer d'y répondre. Lorsque Socrate «cohérent, pense que ces questions sont sans solution et condamnées à le rester », il semble néanmoins qu'elles sont essentielles.¹⁵⁴ La tâche de poser les questions même si nous sommes conscients qu'elles sont sans solution est essentielle « pour précisément montrer cela » et aussi « du même coup, démasquer la prétention de ceux qui affirment savoir ». ¹⁵⁵ Pour Socrate, poser des questions sans solution est un moyen de redéfinir l' « être », une façon de montrer qu'en fait, les questions n'ont pas seulement *une réponse*.¹⁵⁶ Socrate dit que « pour qu'il y'a ait une seule réponse, il faut que ce qui est ne puisse pas être autrement ». ¹⁵⁷ Socrate argumente aussitôt qu'une réponse est donnée—en montrant que « ce qui est ne [peut] pas être autrement », ¹⁵⁸— « l'exclusivité est ainsi affirmée, l'alternative est exclue, et de ce fait, on est sûr de ne pas retomber sur des questions qui expriment

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Michel Meyer, *Le Philosophe et Les Passions : Esquisse d'une Histoire de la Nature Humain* (Paris, Le Livre de Poche, 1991) 46.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, 47.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

précisément de telles alternatives ». ¹⁵⁹ Cependant, quand nous refusons d'accepter une seule réponse exclusive, toutes les réponses restent « indécidables », et « la question demeurait ». ¹⁶⁰ En somme, selon Socrate, si nous sommes capables de « trouver une réponse, la question disparaît, elle s'abolit dans la réponse qui exclut toute alternative ». ¹⁶¹

Alors, selon Platon, ce n'est pas nécessairement une bonne chose, puisqu'au moment où nous demandons « 'qu'est-ce que X ?', on ne [met] pas l'accent sur X, qui peut être effectivement tout et n'importe quoi, mais sur le fait que X *est* quelque chose. L'*être* de X est ce que l'on cherche, c'est cet *être* de X qui sera énoncé dans la réponse ». ¹⁶² Meyer explique que selon Platon, l'« être » est caractérisé par « certaines propriétés qui sont indispensables pour qu'une réponse voie le jour ». ¹⁶³ Sans ces propriétés, « une multiplicité d'assertions vont pouvoir exister et s'être-détruire sans permettre à aucune de se confirmer ». ¹⁶⁴ De plus, dans le domaine des questions ultimes, « tant que l'on en reste à deux réponses, *a fortiori* à davantage, la question n'a pas de solution puisqu'elle en a plusieurs sans en avoir une seule, et le problème de savoir ce qui la résout vraiment se perpétue face à cette multiplicité ». ¹⁶⁵ Meyer explique que c'est cela que Platon voudrait dire quand il parle du « *sensible* : un univers d'opinions fluctuantes, contradictoires, sans nécessité aucune ; bref, il s'agit bien d'un univers peu fiable, dangereux ». ¹⁶⁶ Nous ne pouvons rien savoir parce que nous ne pouvons pas résoudre les questions ultimes—nous n'avons pas de réponses. C'est à ce moment dans la nouvelle compréhension de l'existence

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, 48.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 47.

que la passion émerge, et Meyer suggère qu'un « concept rationnel pour dénommer ce qui ne l'est, la passion est à la fois l'irrfléchi absolue de l'existence humaine et sa rationalisation abusive ». ¹⁶⁷ Ainsi, le refus de Socrate de répondre aux questions ultimes vient de la reconnaissance que « l'on penserait l'être dans toutes ses formes, ne peut négliger la multiplicité de ce qui est et cela inclut le sensible ». ¹⁶⁸ C'est ici, dans l'analyse de la passion, que Meyer défie la philosophe d'Aristote d'accomplir cette tâche.

ARISTOTE

Pour Aristote, « le statut [de la passion] est hybride », puisqu'il comprend plus que le concept de l'être exclusif de Platon, ou « $X=X$ » ; ¹⁶⁹ c'est-à-dire que selon Aristote, « l'être est multiple ». ¹⁷⁰ *Métaphysiques* d'Aristote suggère l'idée que « la connaissance qu'il prend de ce qui est essentiel est déterminée par la *nature même* des choses et tombe à l'intérieur de cette nature qu'elle constitue aussi bien ». ¹⁷¹ En outre, le « naturel est nécessaire, et le *pathos* n'est plus que l'impression que l'homme a d'une essentialité qui ne recouvre qu'un fait particulier : la passion, comme rapport sensible, est ainsi une illusion que la prise en compte de la nature (des choses) suffit à démasquer ». ¹⁷² Alors, l'idée de « *pathos* » semble être inséparablement liée à la définition de l'« être » d'Aristote, et en ce concerne le contexte historique, Meyer dit que le mot « *pathos* » signifiait « à l'origine...d'ailleurs l'affection ou la qualité de la substance ». ¹⁷³ Dans *Métaphysiques*, Aristote comprend que le « *pathos* » est « 'en un premier sens la qualité suivant laquelle un être peut être altéré, par exemple, le blanc

¹⁶⁷ *Ibid.*, 48-9.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 49.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 48.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 49.

¹⁷¹ *Ibid.*, 64.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

et le noir, le doux et l'amer, la pesanteur et la légèreté' », etc.¹⁷⁴ Il explique qu' « une telle signification du mot '*pathos*' va de soi, si l'on considère que la prédication est à la fois un acte humain et l'instauration potentielle de ce qui est nécessaire, la substance, l'être, dont l'actualisation fera apparaître le moment prédicatif comme moment de la substance même, une affirmation de son identité ».¹⁷⁵

Donc, selon la définition de la passion formulée par Aristote, le « *pathos* est absorbé, et seule subsiste la nécessité de ce qui est, lequel ne peut pas ne pas être en tant qu'il est ».¹⁷⁶ De cette manière, la passion est en même temps un « mythe » et une sorte d'obstacle ou « passerelle » qui, « une fois qu'elle a mené à la réalité durable et non humaine de la nature, disparaît tout naturellement ».¹⁷⁷ De ce point de vue, Aristote conclut que « la passion est toujours une menace si elle ne conduit pas à sa propre suppression dans l'ordre de la nécessité universelle ».¹⁷⁸ Meyer parle d'une autre possibilité convaincante quand il suggère que la passion est exprimée, non ouvertement, non par les moyens flagrants ou manifestes comme le carnaval ou l'acte de faire l'amour en publique. Selon Meyer, c'est la littérature, comme la littérature ménippéenne, l'art, et les rêves qui sont les échappatoires de la passion. Donc, au lieu de la supprimer, ceux qui cherchaient à exprimer la passion ont cherché un nouveau domaine d'expression, et l'ont trouvé hors des moyens traditionnels.

Dans *La Philosophie dans le Boudoir*, Sade, à travers son narrateur, traite aussi du danger de supprimer la passion. Dolmancé, l'instituteur des principes libertins, parle des

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

trois goûts de libertinage : « la sodomie, les fantaisies sacrilèges, et les goûts cruels ». ¹⁷⁹ En donnant une explication des plaisirs, y compris la cruauté, il dit qu'il y a des gens malheureux qui essaient de supprimer leurs passions pour ces goûts spécifiques. Spécifiquement, Dolmancé parle des gens qui préfèrent les goûts cruels, qui « sont obligé[s] de se cacher, de dissimuler, de couvrir leur inclination par des actes de bienfaisance ostensibles qu'[ils] détestent au fond de leur cœur ». ¹⁸⁰ La passion de ces gens ne peut être libérée « que sous le voile le plus obscur, avec les précautions les plus grandes ». ¹⁸¹ Comme résultat, ces gens ne se livrent pas souvent à « leurs inclinations...et comme il en est beaucoup de ce genre, il en est par conséquent beaucoup de malheureuses ». ¹⁸² C'est-à-dire que, « annoncez-leur un spectacle cruel... vous verrez comme [ils] accourent ; mais ces occasions ne sont pas assez nombreuses pour alimenter leur fureur : [ils] se contiennent et [ils] souffrent ». ¹⁸³

Meyer souligne que selon la définition traditionnelle d'Aristote, la passion est « ce qui affecte le genre humain quand il perd de vue ce qui est générique et essentiel », et comme résultat, que la conception d'Aristote « détourne [l'individu] de ce qui est substantiellement est du même coup ce qui est le plus individuel, le plus contingent ». ¹⁸⁴ Il est compréhensible que la passion d'Aristote représente « le danger maximal », ¹⁸⁵ et puisque Meyer n'est pas d'accord avec certains aspects de la dialectique d'Aristote, il n'accepte pas que la passion soit un danger ou une menace à l'individualité ; au contraire, Meyer croit que la passion de

¹⁷⁹ Le Marquis de Sade, *La Philosophie dans le Boudoir ou Les Instituteurs Immoraux* (Gallimard : Paris, 1976) 120.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 132.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Michel Meyer, *Le Philosophe et Les Passions : Esquisse d'une Histoire de la Nature Humain* (Paris, Le Livre de Poche, 1991) 65.

¹⁸⁵ *Ibid.*

chacun est ce qui *est* son propre individualité, et que la passion menace l'individualité seulement quand elle est supprimée, contenue, et traitée de menacée.

Cependant, en analysant le lien entre « la passion » et « l'action », Aristote dit que « le *pathos* tombe forcément dans le sujet même ; c'est son propre devenir si l'on veut, ce qu'il *est* (devenu) ». ¹⁸⁶ Cette idée d'Aristote, et aussi sa notion que la passion et l'individualité sont incontestablement liées aux racines, sont similaires à la philosophie de Meyer. Aristote dit que « l'humain, par son irréductibilité, par *sa* différence, affirme du même coup le *pathos* comme *sa* différence : c'est la passion ». ¹⁸⁷ Alors, la passion pour Aristote et Meyer représente une partie essentielle de l'identité humaine et de chaque individu. Aristote continue en expliquant que « l'homme est un être de passion, parce qu'il est naturellement davantage qu'un être purement naturel n'a qu'à être. Il doit agir, là où un être purement naturel n'a qu'à être ». ¹⁸⁸ Meyer suit cette idée en suggérant qu'il est comme le résultat de nos passions, nous sommes forcés d'« agir » ; ¹⁸⁹ en outre, cette notion correspond directement à la théorie de Bakhtine que les êtres humains sont intrinsèquement conduits à exprimer leurs passions.

Aristote et Meyer sont tous les deux intéressés par le rôle de la passion dans les rapports avec l'Autre. Aristote voit la passion comme ce qui nous permet de nous exprimer face aux autres, et aussi ce qui nous sépare d'eux : « Les passions reflètent autant les complémentarités entre les hommes que leurs dissonances », ¹⁹⁰ et de cette manière, Aristote

¹⁸⁶ *Ibid.*, 67.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 68.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, 69.

qualifie la passion comme « le miroir du genre humain, mais aussi sa fracture ».¹⁹¹ Dans un moment de clarté bakhtinienne, Meyer souligne que les passions rendent possible « le rapport interhumain » parce qu'elles nous permettent d'« indique[r] à autrui comment [nous] réagi[ssons] à lui ».¹⁹² Donc, il semble que Bakhtine, Aristote, et Meyer sont tous d'accord au sujet de la nécessité de la passion qui crée « un équilibre dans la société, sorte de dénominateur commun entre tous qui permette de vivre ensemble » (Meyer, 69-70).¹⁹³

Jusqu'ici, l'analyse de la passion donne une définition de la passion vaste; la passion nous rend humain, et en même temps, nous accorde notre individualité. Nos passions nous forcent à agir et, donc, sans passions, nous n'aurions pas les moyens d'entrer en contact avec l'Autre. Conscient de l'ampleur de ses conclusions, Meyer dit que « la passion est aussi bien le spectacle d'une relation humaine que le fait de la vivre »,¹⁹⁴ et de plus, il suggère qu'il n'y a pas « d'action sans passion ». ¹⁹⁵ La passion est, d'après Meyer, ce qui nous définit comme êtres humains et aussi ce qui distingue l'existence que nous connaissons d'une vie sans passion. De sa nature, la passion n'est pas une chose dont il faut que nous recherchions ou que nous essayons de développer, elle est une pulsion comme la faim est une pulsion, et donc, notre responsabilité. Pour survivre, il faut que nous prenions conscience de la passion et que nous cherchions à la satisfaire. Plus important que les autres instincts que nous partageons avec les autres animaux, notre passion nous pousse à nous présenter au monde, définit ce que nous avons la capacité d'accomplir, et signifie ce que nous sommes et ce que nous deviendrons.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, 71.

¹⁹³ *Ibid.*, 69-70.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 73.

¹⁹⁵ *Ibid.*

SAINT AUGUSTIN

Bien que Meyer ne soit pas d'accord avec une grande partie de la philosophie d'Augustin, plusieurs des idées de Meyer sont articulées par rapport aux *Confessions*. Selon Meyer, la passion est joyeuse et profonde, ce qui donne la signification à la vie, alors que pour Saint Augustin la passion est « 'une suite de la faiblesse inhérente à la condition humaine' ». ¹⁹⁶ Augustin explique que « 'nos sentiments, même quand ils sont droits et selon Dieu, appartiennent à cette vie, non à la vie future que nous espérons, et souvent nous leur cédon malgré nous' », ¹⁹⁷ suggérant alors que la passion n'est qu'une faiblesse ou une tache qui sépare l'homme du divin.

Dans *La Philosophie dans le Boudoir*, ¹⁹⁸ Dolmancé, parle du pouvoir de Satan et de la passion sur les hommes, en disant que « more powerful than this villainous God, a being still in possession of his power, forever able to brave his author, the *Devil* by his seductions incessantly succeeds in leading astray the flock that the Eternal reserved unto himself ». ¹⁹⁹ De plus, «nothing can vanquish the hold this demon's energy has on us». ²⁰⁰ Alors, la faiblesse des hommes face à la passion et aux tentations du diable est une caractéristique de la condition humaine. Selon Augustin, même si Dieu nous a créé, et même si nos passions sont « droit[e]s et selon Dieu », c'est à nous de lutter contre ces sentiments donnés par Dieu ; pour les Libertins comme Dolmancé et Mme De Saint-Ange, ignorer la passion c'est l'équivalent d'ignorer l'existence des jambes ou ignorer la faim. La passion est trop forte, et

¹⁹⁶ *Ibid.*, 105.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 104-5.

¹⁹⁸ Ma copie de ce livre est une version du texte française censurée, un fait qui, par rapport au sujet « tabou » de la passion, n'est pas du tout surprenant. J'utilise les citations du texte anglais pour garder l'esprit authentique de ce travail.

¹⁹⁹ Le Marquis de Sade, *La Philosophie dans le Boudoir ou Les Instituteurs Immoraux* (Gallimard : Paris, 1976) 212.

²⁰⁰ *Ibid.*

pour les Libertins, elle vaut le risque qu'elle encourt. De l'autre côté, Meyer et Augustin parlent de la présence de la passion dans l'humanité comme quelque chose d'inévitable, instinctif, et puissant. En disant que les passions « appartiennent à cette vie », ²⁰¹ Aristote accepte que les passions soient des rappels sensuels et urgents de notre humanité et de nos liens à la terre et au corps.

Augustin continue d'expliquer la force instinctive et puissante de la passion comme quelque chose qui vaut la souffrance ; on « ne saurait échapper à ses passions, et c'est bien pourquoi dès à présent, sur cette terre, il importe de vivre déjà chrétiennement, c'est-à-dire sagement, sans ignorer l'emprise des passions si l'on veut pouvoir les dominer ». ²⁰²

Augustin se différencie de Meyer et Bakhtine par son désir de supprimer et restreindre la passion. Nous sommes harcelés par la passion, et pour mériter la vie éternelle au ciel, il faut résister se rendre à la passion et à nos instincts parce que ce faisant, nous prouvons que nous désirons, nous cherchons, et nous méritons un destin divin.

MEYER

Meyer est profondément conscient de la nature paradoxale de la passion. Dans son analyse, il examine cette qualité contradictoire, et Barsky résume ses conclusions en disant :

Passion is as much that which attaches us to the world as that which can save us from its dangers by warning us of their existence. Passion swallows us up in an ever present reversibility of existence, by changing its course and, thereby, it confronts us with the chasms and the illusions of life. Both a

²⁰¹ Michel Meyer, *Le Philosophe et Les Passions : Esquisse d'une Histoire de la Nature Humain* (Paris, Le Livre de Poche, 1991) 105.

²⁰² *Ibid.*, 104.

signal of alarm and the danger itself: it is the alternative which refers to all possible existential alternatives.²⁰³

Meyer construit son analyse sur les philosophes de Platon, Socrate, Aristote, et Augustin, en traitant le développement de la passion pour formuler sa propre définition de la passion. Sa compréhension s'étend jusqu'à la conception corporelle de la passion de Platon, et la perception de Platon de la puissance terrifiante de la passion dans la vie. Meyer inclut dans sa formulation de la passion la compréhension de Socrate, que les passions sont essentielles parce qu'elles sont liées aux questions sans solutions qui redéfinissent la notion d'existence. Bien qu'il ne soit pas d'accord avec certains aspects de la philosophie de la passion d'Aristote, tel que la notion que les humains sont des êtres passionnés de nature, Meyer ne perçoit pas la passion comme une menace pour l'individualité ; plutôt, pour Meyer, il est impossible de s'établir comme individu sans tenir compte de sa propre passion. Aristote et Meyer croient que la passion sépare les êtres humains du reste des êtres vivants parce que la passion existe comme une pulsion d'« agir »²⁰⁴ qui nous permet de nous exprimer en communiquant avec les autres. Et, comme Saint Augustin, Meyer croit que la passion est un aspect fondamental et inhérent de l'humanité, et que la passion est une facette instinctive et inévitable de la condition humaine « à cette vie ».²⁰⁵

²⁰³ Robert F. Barsky, Robert, "Translator's Introduction," Meyer, Michel, *Philosophy and the Passion*, trans. Robert F. Barsky (The Pennsylvania State University Press: University Park, 2000) xxvii.

²⁰⁴ Michel Meyer, *Le Philosophe et Les Passions : Esquisse d'une Histoire de la Nature Humain* (Paris, Le Livre de Poche, 1991) 68.

²⁰⁵ *Ibid.*, 104.

Chapitre 3

LE PARCOURS CRÉATIF VERS UNE PASSION RAISONNÉE

Je voudrais suggère^{er} que c'est la passion qui nous rend aveugles, qui nous rend incapable de distinguer si notre créativité est un produit de la passion elle-même, ou si elle pourrait exister dans l'absence de la passion. Il existe beaucoup d'artistes et d'écrivains qui travaillent au nom de « la passion » et de « la créativité », et qui sont incapables de reconnaître que leurs actions ou leurs comportements, qu'ils justifient au nom de ces objectifs éthérés, sont vraiment destructeurs. Par exemple, on peut dépenser beaucoup d'énergie et de travail pour soutenir un lien amoureux entre deux personnes sans se rendre compte des ravages créés par la « passion » dans d'autres domaines de la vie ; une telle « passion » peut être abusive pour ceux qui la cultivent, et peut également anéantir les amis et, à cause de son intensité, réduire la capacité de donner en dehors de soi même. Les artistes peuvent se concentrer sur une vague idée de la passion, ce qui peut les aveugler quant aux caractéristiques de l'œuvre qu'ils sont en train de produire. De ce point de vue on soutient que les poètes amoureux, comblés, heureux, n'ont que très peu à contribuer à leur art puisqu'ils croient en la puissance de leur travail uniquement parce que leurs poèmes sont les résultats de cette passion brûlante qu'ils vivent eux-mêmes ils vivent mais qu'ils ne réussissent pas nécessairement à transmettre. D'un autre côté, les amants souffrants peuvent, dans « l'absence » d'une passion tangible, ou sans l'objet d'inspiration, croire que leurs écritures ne marquent que l'absence. Ces poèmes, produits dans ces circonstances, ont souvent plus de courage, de sens, et de passion justement parce qu'ils n'y croient pas. De plus, le criminel, aussi au nom de la passion, est préoccupé par un complot, des projets de

vengeance, et la commission d'un crime, rendu aveugle du fait que sa « créativité » n'est que la destruction impitoyable () ?

Si la passion et la raison représentent deux pôles de l'axe philosophique, ce n'est pas d'office le cas lorsqu'il n'existe rien entre eux, que le choix de l'un ou de l'autre est limité. Dans l'espace qui les sépare—on ne sait pas à quelle distance—je voudrais insérer une région grise, un raisonnement passionné, et, par ailleurs, une passion raisonnable. Bien que les clarifications sensibles soient d'office souhaitables, je constate que le premier, ce raisonnement passionné, est responsable de l'aveuglement qui peut accompagner la passion. Bien que ce terme semble être une bonne possibilité, c'est ce « raisonnement passionné » qui est responsable de l'aveuglement qui accompagne la passion dans les cas ci-dessous. Nous supposons que l'amour, l'amant, la passion artistique, ou le besoin ultime de la vengeance, valent la peine d'être poursuivis, c'est-à-dire que nous croyons que la passion est une essence, un cadeau, un talent, et une exigence, même si les apparences vont à l'encontre de cette affirmation. Quand nous sommes poussés à créer, la passion, la fin, devient la priorité, et nous négligeons les moyens d'y arriver. Nous considérons que ce qui vient de la passion est plus courageux que le parcours, puisque la passion nous permet de nous libérer de nos limites. Cependant, c'est peut-être exactement ce processus qui nous mène vers l'échec.

Donc, est-ce que mes créations qui sont les résultats de ma passion sont nécessairement supérieures aux produits de mon indifférence ? Normalement, je répondrais définitivement « oui », mais, dans un registre personnel, je note que mes relations amoureuses ont eu deux départs différents, l'une a commencé avec une obsession passionnée et a fini en flammes, et l'autre, qui a commencé par hasard, presque indifféremment, s'est développée en amour « vrai ». En ce qui concerne la première, j'en ai joyeusement déduit

que j'étais « tombée » très amoureuse—finalement. Puisque ma passion était si intense, toute sacrifice semblait raisonnable : négliger mes devoirs, oublier mes amis, mentir à mes parents, perdre ma propre estime et mon individualité. Je me disais, « ce sont les preuves que nous sommes vraiment amoureux.»

En pensant à ce premier amour, je me souviens que j'aimais inconditionnellement et je donnais tout ce que j'avais, mais il est évident maintenant que mon « amour » était trop immature, insouciant, et naïf. Malgré le fait que j'ai la perspicacité de voir clair aujourd'hui, au moins en ce qui concerne cette première relation, je suis toujours tentée de justifier mon comportement pendant cette période comme l'effet de « mon premier amour »-- conduit par la passion. Cependant, au moment où je me souviens de ce qui s'est vraiment passé, et ce par quoi j'étais aveuglée, je me rappelle le désastre de cette situation. Je me raisonnais désespérément en me disant que même ma passion n'était pas suffisante pour soutenir la relation, et comme la plupart des « premiers amours», elle a mal fini.

Je voudrais penser que mes sentiments en ce qui concerne mon copain actuel sont plus véritables et, même si je suis par ailleurs aveuglée, je suis certaine que cet amour est réciproque et bien ancré. Au lieu d'un raisonnement passionné, l'aveuglement méchant, la rationalisation de la nécessité de créer au nom de la passion, et ce qui nous mène à croire que nos créations passionnées de part leur nature seront inspirées et auront de la valeur, je suggère qu'il existe « la passion raisonnable». Je prends des risques, je fais des sacrifices et des compromis, j'explore la profondeur de mes sentiments et quelquefois, je permets à la passion de me dépasser et de m'avaloir. Cependant, j'ai la capacité de décider de mes propres limites, et au lieu de regarder passivement pendant que ma passion détruit explosivement toutes les limites, je suis capable de laisser la passion me conduire, mais de temps en temps,

je dirige l'explosion de cette force. Alors, je ne suis pas disposée à laisser la passion évoluer en obsession purement aveugle ; je vois à quel point ça m'aide d'éviter que la passion qui me libère au début devienne une force destructive.

Je suggère que cette notion est une solution moderne au problème qui s'ensuit à l'extinction du carnaval médiévale. Au lieu de couper la vie en deux—en passant la moitié du temps au carnaval où il était permis d'exprimer la passion, et l'autre moitié au monde ordinaire en étant raisonnable et opprimé—on peut permettre les limites flouées entre la passion et la raison, et ces deux aspects des êtres humains peuvent exister simultanément.

pas la moitié
carnaval
= 10 jours -
90 jours

Cependant, il faut être averti que le raisonnement passionné, ou la destruction masquée, en forme de « passion », n'est pas l'interaction de la passion et la raison, mais une tentative mal placée et périlleuse qui nous mène à poursuivre la passion fausse et impure, de confondre les sentiments forts avec la vraie passion. Et mieux encore, la passion raisonnable nous permet de juger les conséquences de notre passion, un « litmus test » qui détermine la pureté de la passion, et une méthode pour se protéger qui est nécessaire à cette époque, où la passion et la raison existent toujours ensemble dans une interaction constante.

- ① Notion of medieval as "coupé en deux" - what about courtly lit (even Tristan et Isolt)?
- ② What critiques of Bakhtine + Meyer are you familiar with? what sorts of issues do they raise?

if passion is so universal what happened on days other than carnival.