

« L'inquiétante étrangeté du carnaval, le grotesque entre individu et collectif »

Communication présentée dans le cadre de la journée d'étude du Groupe de contact

« Esthétique et philosophie de l'art » du FRS-FNRS (UCL – 27 novembre 2020)

Introduction

La communication que je vais vous présenter aujourd'hui et que j'ai intitulée « L'inquiétante étrangeté du carnaval, le grotesque entre individu et collectif » portera sur l'un des éléments importants de ma thèse, à savoir le concept de grotesque. Son utilité tient notamment à la manière dont il permet de saisir ce qui me semble être la logique profonde des cartoons auxquels je m'intéresse. Mais il tient également un rôle, sans doute plus important encore, en ce qu'il m'aide à saisir la manière dont une catégorie esthétique est intimement liée à des questionnements anthropologiques et/ou politiques. Dès lors, affirmer le caractère grotesque des cartoons, c'est leur accorder une portée anthropologique, leur donner le rôle de reflet d'un certain aspect du questionnement sur ce qui constitue l'homme en tant qu'homme. Je ne parlerai que peu du cartoon aujourd'hui, mais il me semblait nécessaire de vous présenter brièvement les raisons qui me poussent à m'intéresser au grotesque. Mais qu'est-ce que le grotesque ?

L'exposé que je me propose de faire aujourd'hui consistera à tenter de vous donner une vision plus claire et plus complète du concept de grotesque. Pour ce faire, je commencerai par vous exposer les origines du terme et son évolution dans la langue. Je m'attèlerai ensuite à vous détailler plus complètement les deux grandes théories du grotesque qui fondent, encore aujourd'hui, son étude. Enfin, je tenterai de vous introduire à la manière dont le concept de grotesque me semble recouvrir des questionnements anthropologiques et politiques, et à la manière dont j'entends utiliser ce concept.

1. Histoire du « grotesque »

Le terme « grotesque » est dérivé de l'italien *grotta* puis *grottesca* qui renvoie à la grotte. Ce nom vient de l'origine du grotesque. À la fin du XV^e siècle, l'on découvre à Rome les vestiges de la *Domus Aurea* de Néron. Les murs de cette « Maison dorée » sont décorés d'un style de peinture murale oublié depuis l'Antiquité et qui fait la part belle aux effets décoratifs, aux mélanges de formes humaines, animales et végétales, aux fantaisies extravagantes des artistes. Ces motifs seront « à la mode » au cours du XVI^e siècle et se répandront un peu partout en Europe. Raphaël,

entre autres, en fera usage. Le style tombera ensuite quelque peu en désuétude et lorsque l'on parle de grotesque aujourd'hui, on entend plus volontiers l'adjectif substantivé que le nom commun qui désignait cet art ornemental.

Le « grotesque » va progressivement migrer à travers les langues et les usages. Il devient rapidement, quoique confusément encore, une catégorie esthétique. Il étend ainsi sa signification et s'échappe du cadre de l'art ornemental pour s'appliquer aux arts en général et, plus particulièrement, à la littérature. Je ne reviens pas ici sur les différentes métamorphoses que subit le terme, notamment en français¹, mais je note rapidement deux choses : d'une part, le terme migre vers la littérature via Montaigne, chez qui il se retrouve sous la forme de « crottesque », c'est-à-dire plus proche de la « crotte » que de la « grotte », détail qui, on le verra, n'est pas sans importance ; et d'autre part, le terme est alors synonyme de celui d'arabesque, autre terme utilisé en histoire de l'art et que les différents auteurs cités s'emploient à distinguer, ce qui n'est pas mon objet ici.

Popularisé dans les théories de l'art romantiques du XVIII^e siècle, c'est surtout au cours de la seconde moitié du XX^e siècle que le terme technique de « grotesque » acquiert des définitions plus précises auxquelles se réfèrent aujourd'hui la totalité des théoriciens. Mais le problème apparaît déjà sensible ici : je dis « des définitions » plutôt que « une définition ». En effet, deux versions concurrentes voient le jour quasi simultanément. La première date de 1957 et est l'œuvre du théoricien de la littérature allemand Wolfgang Kayser. Le livre de Kayser, *Das Grotesk in Malerei und Dichtung* se présente comme une analyse de l'évolution du terme de grotesque et des différentes œuvres (peinture, littérature, théâtre, poésie) dans lesquelles il s'est incarné. L'ouvrage se conclut sur une tentative de définition unificatrice qui permettrait de saisir le point commun fondamental des diverses œuvres interprétées, œuvres dont la production s'étend de l'Antiquité à l'époque la plus contemporaine de l'auteur. La deuxième théorisation du grotesque est celle proposée par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *L'Œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. L'ouvrage paraît en 1965², soit huit ans

¹ Le parcours du terme français est présenté avec force détails par M. Magnien dans son article « "Crottesque" et sublime dans *Les Essais* », in J. Miernowski (éd.), *Le Sublime et le grotesque*, Droz, Genève, 2014, pp. 65-87. Pour l'évolution du terme en allemand et en anglais, on trouvera des informations utiles dans W. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, Columbia University Press, New York, 1981 [1957].

² Les premières ébauches du texte de Bakhtine sont plus anciennes puisqu'elles constituent notamment sa thèse de doctorat (qui lui sera refusée) présentée et défendue en 1946 et 1949 (et vraisemblablement écrite un peu plus tôt, pendant la guerre), mais le texte ne pourra être publié plus tôt en raison des divisions importantes qu'il crée dans la société savante russe.

après celui de Kayser et cinq ans après la mort de ce dernier, qui sera donc privé de son droit de réponse aux critiques que lui adresse Bakhtine. Bakhtine développe une conception radicalement opposée à celle de Kayser et dont l'origine se situe dans la culture populaire du Moyen Âge, héritière de celle de l'Antiquité.

Ces deux conceptions, dans le détail desquelles je vais maintenant entrer, continue à alimenter la totalité des conceptions contemporaines du grotesque.

2. Kayser vs. Bakhtine ou les deux théories du grotesque

L'ouvrage de Kayser se découpe en suivant les périodes historiques : après avoir présenté l'origine antique des grotesques et celle du terme lui-même à la Renaissance, les chapitres vont alterner entre un bref état des connaissances théoriques sur le grotesque d'une époque et l'analyse d'œuvres qui s'y rattachent. La littérature et le théâtre concentrent la majorité de son attention, mais les peintures de Bruegel, de Bosch ou d'Ensor, de même que la poésie ou les arts graphiques sont également abordés. L'extension de la notion de grotesque chez Kayser est ainsi très étendue puisqu'elle englobe des œuvres de diverses natures dont la production s'étend sur près de cinq siècles. L'avantage de la démarche de Kayser est qu'elle semble chercher la définition du grotesque à même les œuvres qui l'incarne, et non en partant d'une définition préalable. Mais cet apparente neutralité axiologique ne doit pas nous leurrer : la sélection des œuvres à analyser s'opère bien sous le critère d'une définition *a priori* qui ne se révélera véritablement que dans le chapitre conclusif et sous-forme de « tentative ».

Qu'est-ce que le grotesque pour Kayser ? Il s'agit avant tout d'un terme devenu au cours de son histoire une catégorie esthétique à part entière, et qui ne se laisse réduire ni au comique ni au tragique ni au satirique. Au cours de son évolution, le terme est devenu problématique, notamment, en ce qu'il recouvre à la fois un processus créatif, des œuvres elles-mêmes, et une forme de réception par ceux à qui elles étaient destinées. Ce dernier point rend d'ailleurs possible les phénomènes de mécompréhension : des œuvres qui se voulaient grotesques, mais qui portent à rire ou des œuvres qui n'envisageaient nullement la catégorie et qui s'y retrouvent assignées.

Cette définition multiple et problématique n'empêche cependant pas Kayser de reconnaître une série de motifs grotesques. Celui du monstre se développe surtout aux XIV^e et XV^e siècles, mais ceux des animaux sont plus pérennes. Souvent nocturnes, rampant ou effrayant, ces animaux

participent généralement d'une impression d'étrangeté. Celle-ci est très liée chez Kayser à l'inquiétante étrangeté freudienne, c'est-à-dire à l'impression d'angoisse qui étreint l'individu lorsque quelque chose qui lui était familier prend soudain une teinte inconnue. Le malaise, l'angoisse voire la terreur qui se dégage de cette impression est d'autant plus forte qu'elle provient d'un objet qui nous était connu. Les motifs grotesques de Kayser se construisent donc autour de cette notion et comportent notamment les objets soudains dotés de vie ou, en sens inverse, les êtres humains qui en semblent dépourvus. Les automates, les marionnettes, ou encore les masques peuvent appartenir à l'un ou à l'autre de ces deux cas de figure. De même, la folie, la perte d'identité ou le motif du double peuvent accentuer cette impression « d'étrangement du monde ».

Il s'agit donc d'un grotesque psychologique voire psychanalytique qui doit beaucoup à l'onirisme et à l'inconscient. Ce qui est visé par Kayser est ce moment où le monde semble s'aliéner, perdre son sens pour l'homme. L'individu se sent guidé, forcé, enfermé par des forces inconnues, démoniaques mais impersonnelles (le « Ça » comme l'appelle Kayser) qui l'enferment dans un monde clos et insensé. La tragédie n'est pas loin, mais, contrairement à elle, le grotesque ne propose pas la vision d'un destin déjà formé et qui tirerait l'individu dans un sens unique. C'est bien la perte totale de sens qui est visée par le grotesque. Cette impression d'étrangement peut parfois prêter à rire, mais le rire se fait alors amer, cynique, satirique ou lié au désespoir.

Kayser estime que son grotesque est pleinement présent à trois périodes distinctes : au XVI^e siècle, dans une période qui va du *Sturm und Drang* au romantisme, et enfin au XX^e siècle, notamment chez les surréalistes ou chez Kafka. Il s'agit en tous les cas d'un grotesque sombre et psychologique.

À l'inverse, le grotesque bakhtinien se place d'emblée sous le signe de la joie. Avec pour objet d'étude principal l'œuvre de Rabelais, le théoricien russe considère le grotesque comme la transposition artistique, au cours de la Renaissance, d'une culture populaire héritée de l'Antiquité et à son apogée au Moyen Âge. Sa théorie du grotesque est donc, comme celle de Kayser, historique, mais elle concerne moins un genre littéraire et artistique que le fond de culture qui rend celui-ci possible.

Bien que Bakhtine insiste pour dire que son livre est avant tout un livre sur Rabelais et non sur la culture populaire (principalement du Moyen Âge), il rend lui-même rapidement impossible la tâche qui consisterait à séparer ces deux dimensions. Aussi les différentes analyses qu'il propose

de l'œuvre de Rabelais semblent venir plutôt alimenter les motifs et la structure théorique plus générale du grotesque. La théorie de Bakhtine semble alors plus précise et plus claire que celle de Kayser, mais aussi plus limitée dans son extension. À la limite, on pourrait avoir l'impression que le terme de grotesque n'est proprement adapté qu'aux seuls ouvrages de Rabelais. Néanmoins, la généalogie que tente de dessiner le théoricien russe et, plus encore, la structure qu'il propose de dégager de sa théorie, permettent d'en proposer des extensions supplémentaires ou alternatives. Mais voyons plutôt.

Le grotesque bakhtinien se constitue d'un ensemble de motifs et d'une structure d'articulation de ces motifs. La plupart de ces motifs sont empruntés au carnaval ou plus généralement aux moments de fêtes populaires, qui sont pour Bakhtine les moments où s'expriment pleinement la culture populaire. Les traits (motifs et structure) de ces fêtes et de cette culture populaire sont donc dits « carnavalesques » par Bakhtine. Le grotesque représente la transposition artistique du carnavalesque. Les motifs les plus récurrents du carnavalesque comme du grotesque sont ceux qui ont trait à « l'inversion du haut et du bas ». Cette expression est à comprendre aussi bien littéralement que figurativement : on insiste notamment sur le bas corporel (le ventre, le sexe, l'anus), le bas « cosmique » (la terre, la boue, le sol) et le bas « psychologique » (la bêtise, la folie). Les éléments du bas sont promus, mis en avant, tandis que les éléments du haut (hauteur morale, hiérarchique, ou parties du corps généralement importantes comme la tête ou les yeux) sont dépréciés. Une conséquence directe de ces inversions est l'omniprésence des fonctions liées à ce bas, notamment au bas corporel : éléments scatologiques, sexuels ou d'ingestion de nourriture, de digestion et de déjection. Mais, lorsque ces éléments sont invoqués, c'est généralement, dit Bakhtine, pour souligner leur capacité de régénération, de renouveau, leur fonction dans le cycle de la vie. Ainsi, les grivoiseries sexuelles insistent sur l'enfantement et la nouvelle vie, les déjections sur le soulagement qu'elles permettent voire leur capacité d'engrais. Les bâfreries monumentales sont directement liées au motif du banquet et signalent donc des renouveaux, symbolisés par des fêtes populaires et/ou religieuses disséminées dans l'année. À ce titre, le mardi gras, qui suit le carême, fournit un exemple parfait de la signification que vise Bakhtine.

Le corps tient également une place importante dans ces motifs. Comme on l'a dit, c'est surtout le bas du corps qui est mis en scène, mais on peut parfois simplement y considérer tout ce qui fait excroissance ou exubérance. Les oreilles, le nez ou la bouche grande ouvertes sont ainsi des motifs

courants, à côté de la verge. C'est ici aussi un corps changeant et cosmique : parent des grottesques antiques, le grotesque fait la part belle aux hybridations entre les formes du vivant (humains, animaux, végétaux) ainsi qu'aux transformations du corps, aux allongements, aux courbures, aux agrandissements. C'est donc un corps aux frontières floues, tant du point de vue physique que métaphysique, qu'il s'agit. Ce corps traduit parfois le caractère des personnages visés même si, comme le note Bakhtine, ils ne sont pas encore figés comme le serait par exemple la caricature/peinture des mœurs plus tardive (qui propose, par exemple, des types physiques standards associés à des fonctions hiérarchiques ou à des traits de caractère). La caricature tient ainsi un rôle important, notamment pour sa fonction d'exagération. Si la dimension critique est bien présente, c'est avant tout le rire qu'elle provoque qui paraît fondamental à Bakhtine. Le rire a en effet chez lui une fonction qui va au-delà de la simple catharsis. Le rire gras, joyeux, le rire de fête, est celui qui se moque de tout et de tous, qui s'oppose au sérieux des vérités éternelles. Le rire est ainsi l'instrument de la culture du peuple, contre le sérieux des puissants. Le rire est libérateur en ce qu'il ne tolère aucune permanence, aucun lieu d'élection qui serait protégé de lui, aucun objet qui ne soit à sa portée. Les personnages de fou, d'idiot ou, plus généralement, de bouffon, représentent à merveille cette fonction et cette importance du rire dans le carnavalesque et le grotesque. Les masques, les déguisements et les travestissements rejoignent également ce point.

Enfin, le langage tient également un rôle majeur. Il est bien sûr l'outil d'une partie du rire à travers les blagues, les jeux de mots, les accents ou les patois locaux ou loufoques. Mais il est aussi un outil de subversion de la norme : le langage pompeux des puissants, des hommes d'Église et des savants sont moqués de la même manière que les dialectes régionaux. Tous sont renvoyés à leur impermanence et à leur ambiguïté. Il peut aussi se faire parfaitement le lieu d'une invention nouvelle qui, parfois, déborde la parole pour se faire même gestuelle. Le langage traduit ainsi la même chose que le corps : une croissance démesurée et toujours comique, une force de ridiculisation et de renouveau simultané. Tous ces motifs traduisent finalement la même notion, centrale dans la proposition de Bakhtine, celle de l'ambivalence. Cette dernière est chez Bakhtine la clé de compréhension de la plupart des images, et notamment des motifs exposés ci-dessus. Les images du grotesque, celles qu'emploie typiquement Rabelais, possèdent toujours une double qualité : elles sont à la fois rabaissantes, critiques, parfois même acerbes et humiliantes, mais elles sont aussi régénérantes, facteurs de renaissance et de renouveau. C'est en fait la double structure du carnaval qui s'y exprime : d'abord l'exagération caricaturale des normes, explicites ou

implicites, qui quadrillent d'ordinaire la société, et retournement de ces normes dans un « monde à l'envers », le monde du carnaval. Cette structure fait dire à Bakhtine que le grotesque ou le carnavalesque sont de véritables *visions du monde*. Une vision du monde populaire, alternative joyeuse au monde quotidien enserré dans le sérieux officiel et rythmé par lui.

Ces deux conceptions semblent bien radicalement opposées sur bien des points. Elles partagent bien quelques motifs, comme par exemple celui du masque ou celui de la folie, mais même ces motifs sont compris de manière très différente, si ce n'est opposée. Il en va de même pour la logique qui organise l'ensemble des motifs en présence. Tant la tonalité (joie contre angoisse) que la manière de saisir l'entre-deux (ambivalence contre demi-veille) se contredisent. La plupart des auteurs contemporains vont néanmoins tenter de rapprocher ces deux théories, de leur trouver un socle commun ou, à défaut, un corpus à partager. Je vais maintenant résumer ces tentatives, en insistant sur celle de Rémi Astruc qui me paraît plus solide et féconde que celles qui l'ont précédée.

3. Théories contemporaines du grotesque et questions de théorie politique

L'énorme majorité des auteurs, du moins en langues française et anglaise, tentent de tenir ensemble les théories de Kayser et de Bakhtine en en recherchant le point commun fondamental. C'est notamment le cas de Dieter Meindl qui voit se dessiner, tant chez Kayser que chez Bakhtine, une interrogation sur le sens de l'être proche des réflexions heideggériennes. D'autres, comme Dominique Iehl tente de donner au concept de grotesque une extension maximale, au risque de voir le concept se confondre avec ceux d'absurde, de fantastique ou d'expressionisme. Si toutes possèdent un intérêt certain et proposent des analyses enrichissantes pour le grotesque, elles peinent néanmoins à convaincre complètement. En tentant de rapprocher les deux théories, elles édulcorent surtout la richesse et la profondeur de celles-ci. Une seule théorie me paraît atteindre son but et elle y parvient en décidant de ne pas choisir. Il s'agit de la proposition que fait Rémi Astruc dans son ouvrage de 2010 *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, sous-titré, c'est important, *Essai d'anthropologie littéraire*³.

La proposition d'Astruc est à peu près la suivante : le grotesque est un objet au-delà de la raison, un objet dont la connaissance rationnelle n'est pas pleinement possible, comme semblerait en

³ R. Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Classiques Garnier, Paris, 2010.

témoigner la contradiction apparue avec ses tentatives de théorisation. C'est que le grotesque vise un « entre-deux » avec lequel la raison occidentale a, depuis longtemps, quelques difficultés. Le grotesque semble en effet coincé entre des hésitations de type générique (entre tragique et comique, triste et gai, absurde et signifiant, réaliste et fantastique) et des hésitations de type herméneutique (qu'est-ce qui fait qu'une œuvre particulière est grotesque ?). Or, c'est pour Astruc ces contradictions qui constituent l'essence même du grotesque. Ce dernier serait en effet le mode même de l'ambiguïté, ambiguïté qu'il s'agirait maintenant de comprendre sur un mode positif. Dans ce cas, le concept représenterait « *l'effectuation d'une condition normalement impossible*, c'est-à-dire qu'il est le lieu d'une impossibilité »⁴. C'est de ce statut particulier que viendrait la persistance des figures de mélanges improbables, d'hybridations surnaturelles ou de métamorphoses. Cette unité par la différence même ne doit pas être comprise, nous dit encore Astruc, comme quelque chose de figé. Le grotesque apparaît toujours comme imparfait pour la bonne raison qu'il est un processus toujours en cours, il est « pris dans la tension de son effectivité mais jamais achevé »⁵. Le grotesque est en fait « le mouvement même »⁶.

Cette définition me convainc personnellement assez en ce qu'elle me semble redécouvrir à sa manière une certaine forme de dialectique. Or, il me semble en effet que c'est un mouvement de type dialectique que l'on voyait apparaître chez Bakhtine : toutes les images négatives, rabaisantes, violentes, ne sont que les moments d'un processus plus large de régénération. Plus encore, Astruc n'en reste pas là et voit dans le grotesque un processus qui dépasse la simple catégorie esthétique. Si la notion s'est maintenue si longtemps, c'est en effet qu'elle possède une fonction particulière parmi les différentes formes d'expression humaines. Le second moment du livre d'Astruc va donc consister à tenter de replacer cette forme parmi les « autres formes de l'agir humain »⁷.

C'est en comparant le grotesque avec le concept d'absurde qu'Astruc développe son intuition. Comme l'absurde, le grotesque en tant que catégorie littéraire ou artistique trouve sa raison d'être dans un sentiment ou, plus précisément, dans une « expérience d'ordre existentielle ». De la même manière que le sentiment de l'absurde peut étreindre tout un chacun, le grotesque est fondé sur une

⁴ Astruc, p. 39.

⁵ Astruc, p. 41.

⁶ Astruc, p. 41.

⁷ Astruc, p. 22.

expérience anthropologique au sens fort, c'est-à-dire une expérience qui touche *tous* les hommes, dans toutes les époques. Cette expérience est, selon Astruc, la double existence du changement et de l'altérité. Le changement en tant que je peux constater que je reste *moi* malgré les nombreux changements physiques et psychologiques par lesquels je passerai au cours de ma vie ; et l'altérité au sens ou l'autre être humain, aussi semblable qu'il peut être de moi, reste inaccessible quant à sa psyché, à sa vie intérieure. Ces deux expériences comportent selon Astruc une forte difficulté logique sur laquelle la raison vient buter, celles du « deux en un » ou de la « coprésence de la dualité et de l'unité au sein de l'altérité et du changement ». La raison ne peut parvenir à faire sens de ces expériences qui semblent des contradictions dans les termes. Or, ces expériences qui représentent des aberrations pour la raison doivent bien être assimilées malgré tout. C'est, toujours selon Astruc, le rôle de l'œuvre d'art et, plus particulièrement, du grotesque. Astruc résume ainsi son propos : « En résumé, s'il y a bien une origine du grotesque, elle s'enracine selon nous dans cette nécessité anthropologique d'une *mise en forme/intellection des fluctuations de l'identité et de l'altérité* »⁸. Je ne rentre pas d'avantage ici dans les arguments qu'avance Astruc à l'appui de sa théorie. Ces arguments consistent principalement à tenter de repérer dans diverses cultures et œuvres des éléments de sa théorie. À nouveau, la parenté de cette théorie avec les conceptions de Bakhtine comme avec la dialectique me paraît frappante, mais je m'avance peut-être un peu.

Le grotesque trouverait donc bien, finalement, une certaine unité théorique. Mieux, cette unité ne serait pas simplement esthétique, mais anthropologique, ce qui donne une importance et une centralité renouvelée au concept de grotesque. Cependant, quelque chose m'empêche ici de suivre complètement Astruc, à savoir l'éclipse d'une certaine teneur politique du grotesque, en tout cas sous son versant bakhtinien. Astruc repère parfaitement que sa conception a des conséquences politiques directes, mais il considère ces dernières sous la seule forme du « regard critique ». Le grotesque permettrait de faire percevoir un autre monde, parallèle au nôtre qui, par ses ressemblances, servirait de miroir critique. Mais la charge de la critique reste à charge du lecteur/spectateur. Or, il me semble que sur ce point, Bakhtine proposait quelque chose d'un peu différent, et ce quelque chose a avoir avec la dimension collective de sa conception du grotesque.

Le grotesque kayserien naît avec le sujet moderne (ou, à tout le moins, avec le sujet romantique). Comme le souligne aussi bien Rémi Astruc qu'Elisheva Rosen, c'est toute

⁸ Astruc, p. 61.

l'émergence de la modernité et de son rapport à l'individu qui s'immisce dans une histoire du concept de grotesque. Alors que le grotesque bakhtinien s'ancrait dans la culture du Moyen Âge, dans un sens populaire de la collectivité, et dans une connexion profonde de l'homme à la terre et à l'ensemble du vivant, bref, au cosmos, le grotesque de Kayser est celui du sujet romantique *face* au monde, séparé de ce dernier. Le sentiment du grotesque romantique est d'ailleurs fréquemment rapproché, quand il n'est pas confondu, avec celui de sublime. L'homme est face au gigantisme du monde et à celui de l'organisation sociale. C'est un monde qu'il ne comprend plus, dans lequel il est perdu, et qui semble agité par des forces surhumaines. C'est ce déplacement du collectif à l'individu qui permet selon moi d'expliquer pourquoi leur rapport au carnaval par exemple n'est pas du tout le même. Le carnaval auquel l'individu participe comme membre de sa collectivité n'a rien d'inquiétant, il n'est qu'un pur moment de réjouissance sociale. Mais si je pénètre, moi, individu moderne, déconnecté de cette collectivité, dans les festivités d'un carnaval, il est compréhensible que je m'y sente étranger et que la folie que j'y vois se déployer m'effraie. Ainsi, des masques aux figures de marionnettes ou de beuveries, tout ce qui composait le carnaval joyeux de Bakhtine, prend désormais un tour effrayant, horriblement distordu. Le « vertige » que convoque R. Astruc à propos du grotesque reste en cela trop engoncé dans une conception subjective du grotesque.

Apparaît clairement ici une nouvelle dimension du politique auquel je faisais allusion : le grotesque kayserien, en abandonnant le point de vue du collectif, ne permet plus de créer ce que Bakhtine appelait une « Vision du monde » alternative à celle de l'ordre établi. Il abandonne l'opportunité d'une émancipation collective, certes bien souvent naïve, au profit d'une critique sombre, cynique et désabusée du monde (même si Kayser estime que le grotesque maintient toujours un élément d'espoir).

Il me semble qu'est constamment ignorée la portée politique des deux théories en présence. En effet, ce qui semble central dans la conception bakhtinienne du grotesque, c'est bien l'aspect de libération ou plutôt d'émancipation du rire. Il appartient d'abord à la culture populaire qui, dans les moments de fête, se distingue ou s'oppose au pouvoir en place. Mais il a souvent été opposé à Bakhtine qu'il faisait preuve sur ce point de naïveté : bien souvent ces fêtes sont autorisées et même encouragées par le pouvoir en place car elles constituent une sorte de soupape de sécurité. Le peuple peut se déchaîner le temps de la fête et revenir à son quotidien quand celle-ci se termine. Mais

l'aspect d'émancipation que Bakhtine prête au rire est plus souterrain que ce que ces critiques peuvent laisser penser. Le carnaval, même s'il n'a qu'un temps et qu'il ne débouche que très rarement sur des soulèvements populaires, permet néanmoins de rappeler que les normes, les lois, les interdits du quotidien sont tout autant de constructions sociales, culturelles et que leur vérité éventuelle est toujours contextuelle et jamais éternelle. Surtout, elle permet de *vivre* ce monde. C'est peut-être là une émancipation assez ténue, mais elle reste plus positive que le sentiment d'aliénation, tout critique soit-il, qui se présente chez Kayser.

Et c'est peut-être là que la théorie de Rémi Astruc affaiblit un peu le grotesque bakhtinien. La dialectique du grotesque que construit Astruc me paraît bel et bien juste, mais il me semble qu'il est encore possible de lui donner une certaine « tonalité ». Et cette dernière, me semble-t-il, peut-être soit négative et critique, soit utopique. C'est à mon avis dans ces différentes tonalités de la dialectique que se sont déroulés plusieurs des débats qui ont agité la philosophie de la culture au XX^e siècle, mais c'est là un autre sujet que je ne peux pas aborder ici et qui devra être approfondi dans la suite de la thèse.

Je terminerai en revenant à mon point de départ. Le dessin animé américain me semble pouvoir gagner beaucoup à être caractérisé de grotesque (en tout cas en ce qui concerne la Warner et la MGM, sans doute moins voire pas du tout Disney). Il me semble en effet héritier d'une certaine forme de culture populaire, dont la joie est à la fois critique et destructrice, mais surtout joyeuse et régénératrice. Il réactive surtout une forme culturelle collective plus proche de la foire ou du cirque que de la littérature. Je pense que l'opportunité que j'y vois est un espoir de type benjaminien, mais c'est à nouveau ici une question que je dois laisser en suspens.