

**In compliance with the  
Canadian Privacy Legislation  
some supporting forms  
may have been removed from  
this dissertation.**

**While these forms may be included  
in the document page count,  
their removal does not represent  
any loss of content from the dissertation.**



**Le drôle-de-roman de Marcel Aymé**

par

**Mathieu BÉLISLE**

Mémoire de maîtrise soumis à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal, Québec

Août 2002

Copyright Mathieu Bélisle, 2002



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

Acquisisitons et  
services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*ISBN: 0-612-88616-6*

*Our file* *Notre référence*

*ISBN: 0-612-88616-6*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

**Canada**

## TABLE DES MATIÈRES

	<b>Pages</b>
<b>INTRODUCTION</b>	1
1. Le rire de Marcel Aymé : deux attitudes critiques	3
2. Le drôle-de-roman et l'insolite	7
3. Hypothèse de réflexion	9
4. Cadre conceptuel	13
5. Définitions et justification du corpus à l'étude	15
<b>CHAPITRE UN : L'HUMOUR DE SATAN</b>	
<b><i>Ironie et puissance transformatrice dans Les Jumeaux du Diable</i></b>	18
1. Fortune des <i>Jumeaux du Diable</i>	18
2. Tactiques du diable	21
3. La narration, relais de Satan	24
3.1. <i>rabaissement de la passion amoureuse</i>	26
3.2. <i>rabaissement de la poésie</i>	27
3.3. <i>rabaissement de la croyance religieuse</i>	29
3.4. <i>rabaissement de la mort</i>	30
4. Le narrateur du drôle-de-roman est un bon diable	31
5. Phénomène récurrent de dédoublement ironique	32
<b>CHAPITRE DEUX : RIRE ET INSOLITE SUR LA PLACE PUBLIQUE</b>	
<b><i>La fête dans La Jument Verte</i></b>	35
1. Aymé, romancier du rire et de la fête	35
2. Représentations du rire et de la fête	38
2.1. <i>la foule qui rit</i>	38
2.2. <i>la naissance du rire et de la fête</i>	40
2.3. <i>le rire et la fête, moyens de transgression</i>	42
3. La narration, la fête et le rire	46
3.1. <i>connivence et jeu</i>	46
3.2. <i>l'invention de la jument verte</i>	48
4. <i>La Jument Verte</i> et Rabelais	51
<b>CHAPITRE TROIS : AU PARADIS DES ÂNES</b>	
<b><i>Insolite et matérialité dans La Vouivre</i></b>	53
1. L'insolite rencontre des antagonismes	53
2. Première illustration : la matérialité exacerbée	57
3. Seconde illustration : la matérialité du personnage humain	58
4. Troisième illustration : le «spirituel» s'assimile au matériel	61
5. Observations conséquentes	64
6. Le paradis des ânes	66

**CHAPITRE QUATRE : LE BARBIER DE MONTMARTRE**

<b><i>Rire, insolite et sagesse de l'incertitude dans Travelingue</i></b>	71
1. La satire	71
1.1. <i>le sens unique</i>	71
1.2. <i>rire de tout</i>	73
2. Une autre lecture	76
2.1. <i>le point de vue de l'auteur</i>	76
2.2. <i>le rôle du barbier Moutot</i>	77
2.3. <i>le triomphe du barbier de Montmartre</i>	80
2.4. <i>les ambivalences</i>	82
3. La sagesse de l'incertitude	86
3.1. <i>le rire et l'insolite, facteurs d'ambivalence</i>	86
3.2. <i>observations conséquentes</i>	87

**CHAPITRE CINQ : L'IMPOSSIBLE SÉRIEUX**

<b><i>La déperdition du rire et de l'insolite dans La Belle Image</i></b>	93
1. L'insolite sans le rire	93
1.1. <i>l'insolite métamorphose</i>	93
1.2. <i>une rencontre déterminante entre le rire et l'insolite</i>	94
2. La réflexion sérieuse	97
2.1. <i>identité et intégration sociale</i>	98
2.2. <i>le cadre rationnel</i>	99
3. Le rire et l'insolite consubstantiels	100

**CONCLUSION**

1. La drôlerie de Marcel Aymé	103
2. Le drôle-de-roman, oeuvre de divertissement?	104
3. L'art du drôle-de-roman	106
4. Avenues de la réflexion	108

**BIBLIOGRAPHIE**

1. Sources primaires	111
2. Sources secondaires	111
2.1. monographies	111
2.2. ouvrages collectifs et articles	113
2.3. thèses et mémoires	114
2.4. divers	114

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose l'étude du rire et de l'insolite dans cinq romans (*Les Jumeaux du Diable*, *La Jument Verte*, *La Vouivre*, *Travelingue*, *La Belle Image*) de l'écrivain français Marcel Aymé (1902-1967). Les notions théoriques sont empruntées principalement aux travaux de Bakhtine et Ricoeur, ainsi qu'à la riche tradition littéraire liée à l'humour et au merveilleux. Une lecture intime de la «drôlerie» des récits permet de caractériser chaque oeuvre, mais également de fournir des fondements essentiels à une réflexion sur l'art romanesque de Marcel Aymé. Il est notamment question des figures surnaturelles (le diable, l'animal fabuleux), du dédoublement ironique de la narration, de la connivence et de la transgression, de l'exacerbation de la matérialité et de la résolution des contradictions, de l'ambivalence du sens et de l'humour en tant que refus du sérieux.

## ABSTRACT

This thesis is a study of laughter (le «rire») and strangeness (l'insolite») in five novels (*Les Jumeaux du Diable*, *La Jument Verte*, *La Vouivre*, *Travelingue*, *La Belle Image*) by French writer Marcel Aymé (1902-1967). The theoretical notions used are mainly provided by literary and philosophical works from Bakhtine and Ricoeur; they also come from the rich literary tradition of humour and supernatural (le “merveilleux”). An intimate reading of the funniness (la “drôlerie”) in the stories allows one to characterize each novel in particular, but it also provides essential grounds to some reflections on Marcel Aymé's art of the novel. Among aspects treated, great emphasis is put on supernatural beings (devil, fabulous animal), the splitting of narrative voice, on connivance and transgression, on exacerbation of materiality and resolution of antagonisms, on ambivalence of meaning and on humor as a refusal of seriousness.

## REMERCIEMENTS

Au Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, pour le soutien financier.

Au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, lieu d'une réorientation scolaire déterminante, pour le soutien moral et financier.

À Monsieur Michel Lécureur, pour le colossal travail d'édition.

À Monsieur François Ricard, pour m'avoir appris à écrire, avec humour et patience.

À Daniel et à Jean-Olivier, pour l'amitié.

À Naomi, pour ce qu'il y a de plus important.

**ABBREVIATIONS**

<i>Les Jumeaux du Diable</i>	JD
<i>La Jument Verte</i>	JV
<i>La Vouivre</i>	VO
<i>Travelingue</i>	TR
<i>La Belle Image</i>	BI
<i>Le Passe-Muraille</i>	PM

Tous les extraits de romans et de nouvelles de Marcel Aymé sont tirés des trois tomes des Oeuvres romanesques complètes (ORC), publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard). Les références complètes figurent en fin de mémoire, dans la bibliographie (p.111).

## INTRODUCTION

Marcel Aymé rit toujours.

Cette simple affirmation, nul ne l'a encore faite, si ce n'est le groupe d'écrivains et de critiques qui, dans un dossier de *L'Atelier du roman* de 1998, titraient: «Messieurs, est-il encore permis de rire?<sup>1</sup>», évoquant, non sans le déplorer, le malaise de la critique française face à l'humour du célèbre auteur de *La Jument Verte*. Du reste, ils n'étaient pas les seuls à penser ainsi puisque la même année, Ebbe Spang-Hanssen écrivait:

la langue fait tort aux humoristes: comme ce qui est sérieux est à la fois grave et important, l'humour, en vertu de la simplicité des oppositions linguistiques, devient ce qui est gai et sans importance, autrement dit léger. Marcel Aymé savait dire gaiement des choses importantes.<sup>2</sup>

Le rire de Marcel Aymé a résonné dans une époque où de nombreux écrivains ont senti l'urgence d'engager leur oeuvre sur une voie idéologique. Aymé commente cette situation, dans une *Préface* aux nouvelles de Tchekhov:

Un écrivain d'imagination, romancier ou conteur, résiste difficilement à la tentation de prouver et d'émailler ses écrits de dissertations politiques, moralisantes, et métaphysiques. C'est qu'il est en effet très tentant de démontrer noir sur blanc qu'on est à la fois intelligent et omniscient. La critique elle-même a toujours eu du goût pour les armatures philosophiques et rien ne peut flatter autant les piliers de salons littéraires que la lecture d'un ouvrage dont «le sens profond» apparaît comme le nez au milieu de la figure.<sup>3</sup>

---

1

«Messieurs, est-il encore permis de rire?», pp. 7-58, in *L'Atelier du roman*, vol. 14, Paris, Les Belles Lettres, Printemps 1998, 156 p.

2

Ebbe Spang-Hanssen. *La docte ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1998, p.8.

3

Marcel Aymé. *Préface à un choix de nouvelles*, Paris, La Guilde du livre, 1947, in Michel Lécureur (éd.), *Marcel Aymé, Propos et confidences littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 235.

Le rire ayméen a provoqué de nombreux remous en France, depuis l'indignation des ligues bien-pensantes contre les propos grivois de *La Jument Verte*, jusqu'à l'opinion outrée de la gauche et de la critique parisiennes face à la comédie satirique *La Tête des Autres*, près de vingt ans plus tard<sup>4</sup>. On a généralement associé ce rire à la personnalité et aux origines de l'auteur. On s'est pris au jeu des spéculations, traitant du caractère pince-sans-rire de l'homme («le miracle d'une manière d'écrire qui est la conséquence d'une manière d'être», écrit Vandromme<sup>5</sup>), de son sourire paysan (l'expression «le paysan de Paris» a perduré, consacrée par le travail de Jean Cathelin<sup>6</sup>), sans oublier le soupçon plus tardif mais persistant de sa misanthropie - allant généralement de pair avec sa réputation d'homme de droite -, à la fois dénoncée par ses opposants, dont François Mauriac, devinant, «sous le masque comique, cette face convulsée de haine<sup>7</sup>». L'étude du drôle-de-roman de Marcel Aymé n'ajoutera pas sa voix à cette cacophonie partisane.

---

4

Comédie commentée et débattue dans plus de deux cents quotidiens et périodiques européens, selon Georges Robert et Albert Lioret, *Marcel Aymé insolite*, Paris, Éditions de la Revue Indépendante, 1958, p.52.

5

Pol Vandromme. *Aymé*, Paris, Gallimard, 1960 «La Bibliothèque Idéale», p.120.

6

Jean Cathelin. *Le paysan de Paris*, Paris, Debresse, 1958.

7

Cité dans: Georges Robert et André Lioret. *Op. cit.* p.56. Autre commentaire négatif de François Mauriac à l'endroit d'Aymé: «[...]chaque génération a l'Anatole [France] qu'elle mérite; le nôtre s'appelle Marcel». Cité par Claude Dufresnoy dans son article «À propos de la présence de comique dans l'oeuvre

## 1. Le rire de Marcel Aymé : deux attitudes critiques

Il existe deux attitudes communément adoptées par la critique à propos du rire de Marcel Aymé. La première, et la plus répandue, consiste à faire état de l'importance de ce rire tout en le liant promptement à des intentions sérieuses. Si cette attitude permet d'attribuer des fonctions au rire, d'expliquer le choix de tel ton et, de façon marginale, de dissenter sur certaines curiosités stylistiques, elle tait assez rapidement la question centrale de l'humour pour chercher, derrière cette façade légère, les implications profondes de tel propos social, moral ou philosophique. Ainsi, Hélène Scriabine, dans *Les faux dieux: essai sur l'humour*, voit le sens de l'humour d'Aymé comme «une saine réaction contre le fatras d'idées fausses et la dictature de l'hypocrisie sous toutes ses formes<sup>8</sup>». Ici, l'humour a pour fonction de dénoncer des impostures morales. Celui qui l'exerce se voit investi, d'après cette logique, d'une vérité supérieure lui donnant les moyens d'attaquer de «faux dieux», au profit d'une version plus juste du monde. Une telle opinion illustre la vision prépondérante, dans la critique ayméenne, de la fonction utilitaire du rire. Selon cette hypothèse, on déduit qu'il existe chez l'auteur, qui feint de ne rien dire ou savoir, des normes et des valeurs authentiques, raisonnement qui légitime du coup tout propos sérieux au sujet de cet humour. L'humour devient un moyen de diversion dont il ne faut pas être dupe. C'est pourquoi Dieter Müller estime justifié d'opposer, dans le même raisonnement, la satire, alimentée par «le parallélisme des registres sérieux et comique» à «un *autre* aspect fondamental» (nous soulignons) de l'esthétique ayméenne: plaire, amuser, distraire

---

de Marcel Aymé», in *Colloque Marcel Aymé et son temps* (28/29 sept. 1984), Société des Amis de Marcel Aymé, 1988, p.150.

<sup>8</sup>

Hélène Scriabine. *Les faux dieux: essai sur l'humour de Marcel Aymé et Michel Zostchenko* (Tome 2), Paris, Mercure de France, 1963, p.72.

et désennuyer<sup>9</sup>. En insistant sur «la permanence d'un ton satirique», Müller fait essentiellement de *Travelingue*, par exemple, une satire de la période du Front populaire<sup>10</sup>. Müller subordonne à la satire les techniques de grossissement et de déformation (liées au burlesque et au grotesque), l'exagération comique et l'ironie, qu'il distingue radicalement de l'amusement et du plaisir. De même, Ebbe Spang-Hanssen, critique du sort réservé au rire en France, n'échappe pas à l'impérieux besoin de justifier le rire d'Aymé. En effet, s'il estime que le romancier «savait dire gaiement des choses importantes», c'est précisément pour mieux passer à ces «choses importantes» qui prennent toute la place, ne laissant au rire que des restes.

[Avant tout], Marcel Aymé est probablement le premier grand auteur européen dont l'univers romanesque soit profondément marqué par la révolution qui a eu lieu dans les sciences physiques au début du XXe siècle<sup>11</sup>.

S'ensuit une réflexion audacieuse sur les conceptions philosophiques d'Aymé, que le critique rattache à la tradition des sceptiques et des penseurs de la finitude, dont Montaigne et Pascal font partie. Spang-Hanssen recherche des marques de scientificité dissimulées dans le texte ayméen, car il estime que le romancier «a peur d'effrayer le public en étalant sa science» et que, en conséquence de sa «profonde humilité», «il l'a cachée<sup>12</sup>». Il découvre ainsi dans ses oeuvres, entre autres notions scientifiques dissimulées, de nombreuses illustrations de la théorie de la relativité, de la loi des grands

---

9

Dieter Müller. *Discours réaliste et discours satirique. L'écriture dans les romans politiques de Marcel Aymé*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993, p. 161.

10

*Ibid.*, p.7.

11

Ebbe Spang-Hanssen, *Op. cit.*, p.11.

nombres, du calcul des probabilités et de la théorie de l'agitation moléculaire (où les dites molécules agissent comme des métaphores des personnages romanesques). Beaucoup plus nuancées sont les conclusions de Michel Lécureur, qui ne dissocient jamais, dans leur analyse, le rire de sa fonction de divertissement: «Marcel Aymé nous instruit tout en nous divertissant<sup>13</sup>». Certes, Lécureur se préoccupe à juste titre de la dimension socio-historique de l'oeuvre ayméenne («le rire qu'il fait naître n'est jamais gratuit», «l'essentiel du rire qu'il provoque vient d'une ironie qui s'exerce aux dépens de la société»), la pourvoyant d'un contexte riche, mais il ne le fait jamais au détriment d'une articulation essentielle à la dimension esthétique (alliant, par exemple, réalisme, fantaisie, merveilleux et humour).

La seconde attitude manifestée envers l'humour d'Aymé consiste à commenter, sur le plan stylistique, mais de manière localisée, l'emploi des figures liées au rire. Il semble convenable de penser qu'aucune lecture ne soit en mesure de contourner la question de l'humour, et qu'il faille au moins l'intégrer à titre de variable. Si les figures satiriques emportent l'adhésion des commentateurs, tels que Müller, Lécureur et Scriabine, cette dernière constate en outre:

dans l'humour de Marcel Aymé, nous trouvons une gamme complète allant du rire simple, qui s'apparente à l'humour primaire du clown, jusqu'à l'humour philosophique suscitant le rire à propos des problèmes fondamentaux de notre époque.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup>

*Ibid.*, p.19.

<sup>13</sup>

Michel Lécureur, *La comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985, p.10.

<sup>14</sup>

Hélène Scriabine, *Op. cit.*, p. 71.

Ici, le rire semble toujours hiérarchisé, dans la perspective d'une opposition morale entre rire primaire et rire fondamental. Cependant, sa variété est reconnue, et elle sera relevée par plusieurs critiques.

L'ironie est l'une des variations du rire les plus étudiées chez Aymé. Dans sa thèse de doctorat sur le réalisme magique<sup>15</sup>, Charles W. Scheel estime que c'est par le recours à l'ironie que le narrateur marque sa présence dans le récit. Selon lui, l'ironie permet de désamorcer avec aisance les conflits potentiels pouvant survenir entre les éléments réalistes et les éléments invraisemblables du texte. Scheel note aussi la présence de figures grotesques dans *La Jument Verte*, et il invoque, au passage, l'influence de la verve rabelaisienne pour commenter certaines scènes. Pour sa part, Müller explique que la satire opère «par la déformation grotesque de ce qui est réel<sup>16</sup>». Pol Vandromme apprécie le sens philosophique de l'ironie («voltairien», dit Graham Lord), et il y voit un moyen d'appréhender le monde. Selon lui, Aymé «a transformé [l'ironie] en instrument de préservation, en une méthode qui aide à garder confiance<sup>17</sup>». Notons enfin que certains commentateurs ont souligné la présence des figures comiques. Claude Dufresnoy (par l'étude de la dérision) et Daniel Rivest (par l'étude de la caricature, «le principe

---

15

Charles Werner Scheel. *Magical versus marvellous realism as narrative modes in French fiction*, Texas, University of Texas at Austin, 1991.

16

Dieter Müller, *Op. cit.*, p.47.

17

Pol Vandromme. *Op. cit.*, p. 128.

unificateur» de l'oeuvre<sup>18</sup>) se sont intéressés au style d'écriture dans les romans d'Aymé. La critique a donc emprunté la voie de la justification sérieuse du rire ou la voie d'une analyse stylistique localisée de ses manifestations.

## 2. Le drôle-de-roman et l'insolite

Notre essai porte, rappelons-le, sur le *drôle-de-roman*, dans lequel le rire joue un rôle central mais non pas exclusif. Il est nécessaire de s'arrêter momentanément à la double signification de l'épithète «drôle». Tout bon dictionnaire relève en effet le double sens de ce mot: la première signification évoque ce qui prête à rire; la seconde, ce qui est insolite, étonnant<sup>19</sup>. Une étude du drôle-de-roman doit, pour être fidèle au double sens dumot «drôle», tenir compte de cette seconde avenue.

L'oeuvre de Marcel Aymé abonde en éléments liés à l'insolite, à l'improbable, au merveilleux, au fantastique, à la fantaisie, à l'onirisme et à l'absurde, parmi tant d'autres manifestations. L'abondance et la variété de l'insolite ont contribué à en détourner plusieurs d'une lecture critique de l'oeuvre. Ainsi, Graham Lord impute au caractère fantaisiste des textes le silence de la critique.

Critics were particularly nonplussed by the ease with which Aymé moved between reality and fantasy. His liking for unexpected twists and turns, even in serious

---

<sup>18</sup>

Daniel Rivest, *La caricature langagière dans les romans citadins de Marcel Aymé*, Mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Montréal, Département d'Études françaises, 1997, p.38.

<sup>19</sup>

Voir notamment Paul Robert (dir.) *Le Petit Robert : Dictionnaire de la langue française 1.*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 691.

novels and his penchant for paradox and contradiction did not help his case either.<sup>20</sup>

Pour sa part, Charles W. Scheel estime que la difficulté que pose le classement générique de l'oeuvre provient de la non-appartenance d'Aymé à quelque mouvement artistique que ce soit, doublée d'une farouche volonté d'indépendance.

One of the common explanations of this rejection is the difficulty met by attempts to label Aymé's texts within the fictional production of their day, a difficulty mirrored in the fact that Aymé himself defied categorization, as man and/or writer.<sup>21</sup>

Ceux qui, malgré ces divers obstacles, ont persisté dans l'étude de l'insolite ont généralement entrepris le périlleux exercice de définir le genre auquel appartient l'oeuvre ayméenne. Jean-Louis Dumont parle de «merveilleux», Claude Dufresnoy de «fantastique», Yves-Alain Favre de «féerique» et Graham Lord de «fantaisies physiques» («physical fantasies»). L'aisance avec laquelle le narrateur ayméen présente sur un même pied d'égalité des éléments réalistes et insolites est qualifiée de «technique de l'évidence» par Cathelin, d'une «logique de l'absurde» par Dumont, de technique de «greffe d'une proposition initiale absurde sur un arrière-plan réaliste» par Lord, de mouvement présentant l'étrange avec une «simplicité emportant l'adhésion» par Favre.

Devant la pléthore de formules et de définitions qui surgissent, Charles W. Scheel et Albert Minglegrün estiment, dans des travaux séparés, que l'oeuvre de Marcel Aymé

---

<sup>20</sup>

Graham Lord. *The short stories of Marcel Aymé*, Nedlands, University of Western Australia Press, 1980, p. 107.

<sup>21</sup>

Charles W. Scheel. *Op. cit.*, p.107.

doit être, malgré l'auteur<sup>22</sup>, liée dans une large mesure au mouvement informel du réalisme magique. Solidement implanté en Amérique latine, ce mouvement n'en a pas moins été lancé simultanément en Allemagne et en Italie<sup>23</sup>, faisant des adeptes dans plusieurs pays d'Europe. De nouveau, l'approche n'évite pas la segmentation et ne peut fournir un portrait satisfaisant de l'oeuvre ayméenne, tel que le reconnaît lui-même Scheel. Ainsi, les conclusions des critiques quant à une affiliation générique sont insatisfaisantes, parce qu'elles simplifient à outrance tout en étant foncièrement discordantes. C'est que la drôlerie de Marcel Aymé semble constamment échapper à la définition stable, tel qu'il sera montré au Chapitre Quatre.

### 3. Hypothèse de réflexion

Avant de poser notre hypothèse, dressons un bilan de parcours. Tout d'abord, l'humour ayméen a constitué une donnée centrale dans l'étude de l'oeuvre, soit comme sujet d'explication, soit comme simple variable. Dans le premier cas, il a été de mise de justifier cet humour en le subordonnant à quelque signification supérieure. Dans le second cas, l'analyse des figures liées au rire n'a jamais permis, malgré certaines remarques perspicaces, de formuler une compréhension satisfaisante de la drôlerie de Marcel Aymé. Par ailleurs, cette drôlerie a suscité plusieurs tentatives de caractérisation de l'oeuvre, à partir des seules manifestations insolites. Pourtant, il n'y a pas l'imminence d'un accord de la critique quant au statut générique effectif des textes d'Aymé dans la littérature. Nul ne

---

<sup>22</sup>

Nous discutons de cette affiliation problématique au Chapitre Trois.

<sup>23</sup>

En Allemagne: Franz Roh et la *Neue Sachlichkeit*; en Italie: le *Novecento* de Massimo Bontempelli. Voir Seymour Menton. *Magical realism rediscovered (1918-1981)*, Philadelphie, Art Alliance Press, 1983.

peut affirmer, en effet, que Marcel Aymé écrit des romans réalistes, des romans surréalistes ou des romans réalistes magiques, et rares sont ses romans qui se laissent appréhender par un seul courant ou un seul mouvement<sup>24</sup>.

L'insatisfaction quant à la description de l'élément central du texte ayméen (la drôlerie, alliant le rire et l'insolite) provient d'une fracture analytique qui a toujours accompagné la lecture critique. Ceux qui ont pris le parti d'étudier le rire l'ont fait sans être en mesure d'y intégrer adéquatement l'insolite, tandis que ceux qui ont étudié l'insolite ont failli à la tâche de comprendre, dans leur explication, le rire. En réalité, que la préférence ait été donnée à l'une ou à l'autre voie (le rire ou l'insolite), sa contre-partie a été reléguée au rang de simple variable, ou alors elle a été écartée. Ceux qui ont étudié le phénomène du rire n'ont compris l'insolite que comme une extension marginale, et vice-versa. Cela ne signifie pas qu'on n'ait pas tenté d'appréhender et de formuler le problème. Nous verrons d'ailleurs, un peu plus loin, que certains critiques ont pressenti la rencontre du rire et de l'insolite. Seulement, personne n'a saisi l'importance de la conjonction déterminante de ces deux éléments pour la compréhension de l'oeuvre ayméenne. En fait, et c'est là une observation décisive, la réflexion critique a toujours tenté, ouvertement ou non, d'assujettir l'oeuvre ayméenne à un principe unique (par exemple, la caricature, le réalisme magique, le comique, la satire sociale). Il est possible que l'insatisfaction relevée

---

24

Par exemple, le mémoire de Daniel Rivest (*Op. cit.*) explore habilement la notion d'«antiroman» dans le roman *Aller retour*, telle que développée par Gérard Genette. Il soutient que ce roman est le sabordage caricatural du roman-type réaliste de Balzac. Rivest étend ensuite cette observation à l'ensemble de l'oeuvre ayméenne pour remarquer qu'elle met à profit les traits de nombreux genres et courants (Voir le Chapitre Quatre et la Conclusion). Par ailleurs, Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, remarque que les romans comiques ont toujours pour base une «construction hybride» (voir le Chapitre Un).

plus tôt provienne précisément de cette quête de stabilité et d'unité, minée d'avance par le sens même de la drôlerie. Certaines notions théoriques de Bakhtine, formulées dans *L'Oeuvre de François Rabelais* et dans *Esthétique et théorie du roman*, soulignent le caractère ambivalent (ou duel) du phénomène comique, et permettent la formulation d'une hypothèse neuve.

Nous posons donc l'hypothèse que le rire et l'insolite sont les manifestations complémentaires d'une même drôlerie. Notre hypothèse implique la présence fondamentale d'une dualité formée du couple rire - insolite. Mais attention: il ne s'agit pas de deux principes comblant l'insuffisance d'un seul. Plutôt, le rire et l'insolite sont deux *phénomènes* marqués par le mouvement, un mouvement que l'étude des difficultés de la critique à définir le rire et l'insolite tend à démontrer<sup>25</sup>. Par conséquent, toute lecture critique qui ne tient pas compte à la fois de ces deux phénomènes - et de leur mouvance mutuelle - est vouée à l'incomplétude, ne pouvant fournir qu'une version appauvrie de l'oeuvre. Par exemple, cette phrase de *La Jument Verte* que le critique du réalisme magique Charles W. Scheel qualifie, dans sa thèse, d'événement strictement insolite (il emploie le terme «magique»):

---

25

Notre essai s'emploiera entre autres à étudier la mouvance des phénomènes du rire et de l'insolite dans tous les chapitres. La conclusion du chapitre quatre s'intéresse à la question de l'ambivalence du rire et de l'insolite, plus particulièrement au problème posé par le rire. Par ailleurs, les difficultés de la critique de l'insolite de définir des genres stables (le fantastique, le merveilleux, le réalisme magique, le réalisme merveilleux) nous le démontrent. À titre d'exemple, le lecteur est invité à constater qu'aucune entreprise savante de définition du fantastique, du merveilleux ou du réalisme magique n'échappe à la polémique.

La nouvelle [de la naissance de la Jument] s'échappa de l'écurie, zigzagua entre les bois et la rivière, fit trois fois le tour de Claquebue, et se mit à tourner en rond sur la place de la mairie. (JV, p.830)<sup>26</sup>

La matérialité d'une «nouvelle» s'avère effectivement insolite. Par sa lecture, Scheel voit juste, bien qu'il n'ait parcouru que la moitié du chemin d'une lecture de la rencontre du rire et de l'insolite. Car il y a, dans cet extrait, une figure liée au rire (en l'occurrence une figure comique): la nouvelle «chosifiée» représente la rapidité avec laquelle, dans un village, une nouvelle se répand. La lecture de cette figure comique est confirmée par le contexte, que nous étudierons au Chapitre Deux.

Nous l'avons signalé plus tôt: quelques auteurs ont pressenti l'importance de la rencontre du rire et de l'insolite dans l'oeuvre de Marcel Aymé. Jean-Louis Dumont, s'il situe toujours la rencontre du merveilleux avec le réel (et non avec le rire), reconnaît que c'est «dans cette étrange contradiction [...] que l'écrivain réussit à divertir son lecteur en le faisant rire<sup>27</sup>». Il ajoute plus loin que «le propre du merveilleux ayméen, c'est que l'artifice de l'irréel est toujours un ressort qui fait jaillir le rire<sup>28</sup>». Par ailleurs, Graham Lord exprime une intuition intéressante quand il affirme que l'emploi du féerique n'est qu'une ruse : «Aymé's main weapon is language itself. His attitude is conveyed by tone rather than by the actual events that are narrated<sup>29</sup>». À l'instar de Dumont, le critique

---

<sup>26</sup>

Dans le but d'alléger le texte, nous allons employer, lors de citations des romans d'Aymé, un système simple d'abréviations dont la liste figure au début du mémoire.

<sup>27</sup>

Jean-Louis Dumont. *Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, Debresse, 1967, p.67.

<sup>28</sup>

*Ibid.*, p.177.

<sup>29</sup>

Graham Lord. *The short stories of...*, *Op. cit.*, p.26.

discerne un artifice dans la mise en scène de l'événement insolite: le ton (humoristique) importe au moins autant que les événements présentés.

#### 4. Cadre conceptuel

L'enfermement conceptuel étant le principal écueil à éviter, la double lecture du rire et de l'insolite doit rendre compte du drôle-de-roman en tant qu'oeuvre multiforme. Les approches socio-historiques, éthiques, stylistiques et génériques sont toutes valables. Cependant, elles ne permettent pas, prises séparément, de saisir la particularité irréductible des textes d'Aymé. C'est pourquoi il faut privilégier une lecture intime de chacun des romans, de manière à éviter, à un premier niveau, les généralisations insatisfaisantes. Chaque roman présente une rencontre exemplaire du rire et de l'insolite, dont il s'agit de montrer l'intérêt. Cela ne signifie pas, par ailleurs, qu'il faille verser dans l'impressionnisme (tel, par exemple, l'ouvrage de Jean-Claude Vénier<sup>30</sup>). Plutôt, à un second niveau, il faut que notre étude s'inscrive dans un cadre conceptuel à la fois précis et flexible, une sorte de toile de fond de l'activité critique. Cette toile de fond doit être suffisamment claire afin d'assurer la cohérence d'ensemble du propos, mais elle doit aussi produire un espace de dialogue entre diverses approches théoriques. C'est cet équilibre que permet le concept de «monde du texte», tel que proposé par Paul Ricoeur dans son essai capital: *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*<sup>31</sup>. Pour Ricoeur, la littérature fait oeuvre d'imagination. Ainsi, une oeuvre littéraire, le roman par exemple, est une

---

<sup>30</sup>

Jean-Claude Vénier, *De la quête du père au triomphe de l'écrivain*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

<sup>31</sup>

Paul Ricoeur, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

totalité finie et close, soumise à une codification qui s'applique à la composition elle-même (les «règles» d'un genre) et marquée «par une configuration unique» mise en texte (le style d'un auteur). Ricoeur insiste sur l'autonomie de l'oeuvre, autant face à l'auteur que face au monde:

Ce qui est vrai des conditions psychologiques l'est aussi des conditions sociologiques de la production du texte: il est essentiel à une oeuvre littéraire, à une oeuvre d'art en général, qu'elle transcende ses propres conditions psychosociologiques de production et qu'elle s'ouvre ainsi à une suite illimitée de lecture<sup>32</sup>.

Une telle position semble coïncider parfaitement avec la conception formaliste de la littérature, telle que défendue notamment par Chklovski et, plus récemment, par Todorov et Genette. Pourtant, dégagé d'une référence immédiate au monde (doublement médiatisée, d'abord par le langage, ensuite par le discours), le critique, pour Ricoeur, ne doit pas se borner à reconstruire une structure. Il risquerait alors d'empêcher l'oeuvre de déployer son potentiel de signification. Ricoeur précise donc: «la tâche herméneutique principale échappe à l'alternative de la génialité ou de la structure; je la relie à la notion de «monde du texte»<sup>33</sup>». Pour lui, le monde du texte se définit à la fois par la référence à des intentions mises en texte, à des marques de style (comme le reconnaît d'ailleurs Antoine Compagnon<sup>34</sup>), tout autant qu'à une série de règles de composition propres au genre pratiqué. C'est par la superposition de la composition et d'une configuration originale que le texte déploie un monde (qui n'est pas la réplique fictive du monde réel). Ce monde

---

<sup>32</sup>

*Ibid.*, p.111.

<sup>33</sup>

*Ibid.*, p.115.

<sup>34</sup>

Voir le Chapitre Quatre, section deux.

abstrait prend vie et forme au moment de la lecture. Il s'agit d'un espace où circulent des phénomènes (tels le rire et l'insolite) intimement liés à la composition et à la configuration. La lecture du monde du texte peut avoir recours à divers éléments définis par toute approche jugée valable, afin d'établir un dialogue entre les points de vue. Ainsi, aucun élément lié à la structure d'un roman (temps, lieu, action, personnage, narration, etc.), à sa composition (règles, codes et genre) et à sa configuration (style, tonalité), ne doit demeurer inopérant. Ce cadre souple mais déterminé permet d'étudier le mouvement et la rencontre du rire et de l'insolite.

## **5. Définitions et justification du corpus à l'étude**

La définition exacte des phénomènes étudiés a été, jusqu'ici, soigneusement évitée. Il s'agissait d'abord de créer un dialogue entre les critiques et d'établir un cadre de réflexion suffisamment large. Définissons donc de manière minimale les deux phénomènes formant, par leur rencontre, le drôle-de-roman. Le rire, premier terme, a été choisi à cause de son caractère rassembleur. Par le rire, nous entendons les diverses manifestations stylistiques et génériques qui lui sont liées (le comique, le satirique, le burlesque, l'ironique, le grotesque). Par insolite, second terme, nous entendons toutes les manifestations qui ont été, traditionnellement, soustraites au domaine du réalisme littéraire et ont pu former des sous-genres relativement autonomes, bien que ponctuellement sujets à la polémique (le merveilleux, le fantastique, le mythe).

Il est malaisé de résoudre les problèmes que pose la notion de «réalisme littéraire», dans la mesure où elle est vraisemblablement apparue ultérieurement au merveilleux et au

mythe, notamment. Bien que la polémique sévisse toujours, il faut convenir de la nécessité d'une définition minimale et opérante. Le réalisme littéraire est corrélatif du rationalisme, tel que le XIXe siècle l'a traduit en littérature. Notre conception n'échappe pas à cette immense influence, mais elle tente, en même temps, de se soustraire à la simplicité du dogme rationaliste. Le critique anglais C.S. Lewis (*Expérience de critique littéraire*) fait référence à ce problème et le résout au moins partiellement en distinguant le «réalisme de présentation» du «réalisme de contenu». Pour lui, des récits irréalistes, tels de nombreux récits médiévaux, font preuve de «réalisme de présentation», dans la manière dont ils rendent «réels» les objets décrits. Par ailleurs, le «réalisme de contenu» correspond à ce qui respecte le champ des probabilités et des possibilités de l'expérience humaine. Évidemment, cette définition ne résout pas entièrement le problème, puisqu'il s'avère que la littérature, comme tout art, recherche le plus souvent des situations exceptionnelles. Dès lors, il faut radicaliser notre position en définissant *a priori* l'insolite en tant que «contenu» (objet, personnage, comportement, faculté) échappant *totalemment* au champ des probabilités et des possibilités, *absolument* improbable, et *radicalement* étranger à l'expérience humaine concrète.

Il est important de convenir de ces définitions minimales, puisqu'elles permettent de justifier subséquemment la délimitation d'un corpus d'étude. Tous les romans d'Aymé contiennent à la fois une ou plusieurs manifestations stylistiques et génériques liées au rire (il rit toujours). Par conséquent, il s'agit d'observer, dans certains romans, une ou plusieurs manifestations insolites, liées au merveilleux, au fantastique et au mythe. Cela permet d'opérer une discrimination adéquate, et d'identifier cinq romans correspondant à

cette définition minimale. Ils forment l'essentiel de ce que nous avons appelé le drôle-de-roman de Marcel Aymé: *Les Jumeaux du Diable*, *La Jument Verte*, *La Vouivre*, *Travelingue* et *La Belle Image*. L'étude de chacun d'eux (dans l'ordre de présentation déterminé essentiellement par la construction progressive du propos) correspondra à un chapitre de cet essai, chaque chapitre illustrant une rencontre exemplaire du rire et de l'insolite.

## CHAPITRE UN : L'HUMOUR DE SATAN

### *Ironie et puissance transformatrice dans Les Jumeaux du Diable*

#### 1. Fortune des *Jumeaux du Diable*

Tel une comète, le personnage du diable trace dans l'oeuvre de Marcel Aymé un parcours remarqué, mais si rare et si bref qu'on peut très bien le rater. Robert Muchembled, dans *Une histoire du diable*, relève, pour la première moitié du XXe siècle, les auteurs qui ont traité du malin personnage; il va jusqu'à mentionner, parmi les Mac Orlan et Bernanos, le nom d'Aymé, qui «invente un univers onirique allégé par l'humour ou l'ironie, peuplé par *La Jument Verte*, *Le Passe-Muraille*, *La Vouivre*<sup>35</sup>», mais en omettant de ce savant relevé le curieux roman que constitue *Les Jumeaux du Diable* (1928).

Curieux, ce roman l'est par plus d'un aspect. D'abord, c'est le seul qui traite du personnage maléfique (si l'on excepte deux nouvelles mal connues: *Et le monde continua* (1927) et *Le diable au studio* (1933)), mais il est encore, pour sa plus grande perte, le seul roman qui ait été désavoué par son auteur au point de n'être jamais réimprimé. «Vous savez, ce livre est une bêtise, et le remords de ma vie», admittra Aymé treize ans après la publication du roman<sup>36</sup>. Oeuvre de jeunesse, *Les Jumeaux du Diable* a été écrit au

---

<sup>35</sup>

Robert Muchembled. *Une histoire du diable*, Paris, Seuil, 2000, p.288.

<sup>36</sup>

Au journaliste Henri Poulain, in *Je suis partout*, 14 février 1941. Il ajoute: «Je ne savais pas bien si je serais capable de tracer mon modeste sentier dans la littérature.» Cité par Michel Lécureur, *Marcel Aymé, un honnête homme*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p.119.

moment où la vocation d'écrivain d'Aymé ne s'était pas encore tout à fait affirmée. L'auteur de *Brûlebois* et *Aller retour* a bien eu quelque succès, mais il a à peine été remarqué. Michel Lécureur décrit, dans une remarquable biographie intitulée *Marcel Aymé, un honnête homme*<sup>37</sup>, le pénible parcours de l'écriture ainsi que les nombreuses complications qu'a dû affronter Aymé (dont une querelle fameuse avec Jean Paulhan, lecteur chez Gallimard) au cours des démarches devant mener à la publication de ce troisième roman. Soumis à maints redressements et corrections, le texte présente de nombreuses variantes qui témoignent d'une censure importante<sup>38</sup>.

Aymé méprisait-il son sujet ou était-il insatisfait des résultats de son écriture? Ces questions sont bien sûr difficiles à résoudre, ce qui n'a pas empêché les rares commentateurs de l'oeuvre de se prononcer plus ou moins sentencieusement. Jean-Louis Dumont écrit:

on a nettement l'impression qu'un écrivain très peu confiant essaie de justifier le fantastique qu'il nous fera si bonnement avaler dans ses contes quelques années plus tard. Aymé commet la grave erreur que tout humoriste doit soigneusement éviter: il rit de sa propre farce.<sup>39</sup>

De même, Graham Lord estime que *Les Jumeaux du Diable* aurait fait une bonne nouvelle, mais qu'il constitue un très mauvais roman, à l'exception du bref prologue: «But the rest of the novel is an unimaginative waste of the early momentum, totally lacking in

---

<sup>37</sup>

Michel Lécureur. *Marcel Aymé, un honnête homme...*, *Op. cit.* Cette biographie est une version enrichie et améliorée d'une première : *Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1988.

<sup>38</sup>

À ce sujet, voir les «Notes» et «variantes» in Marcel Aymé (éd. Y.A. Favre), *Oeuvres romanesques complètes (tome I)*, Paris, Éditions Gallimard, 1989 (coll. Bibliothèque de La Pléiade), p.1569.

<sup>39</sup>

Jean-Louis Dumont. *Op. cit.*, p. 60.

the charm of Aymé's later developments of this kind of premises»<sup>40</sup>. Enfin, Spang-Hanssen juge que «le raisonnement y est quelque peu confus»<sup>41</sup>. Au contraire, d'autres estiment que l'auteur a été trop sévère envers son oeuvre. C'est le cas de Dorothy Brodin<sup>42</sup>, dithyrambique, et de Yves-Alain Favre qui, dans une *Note sur le texte*, écrit que «*Les Jumeaux du Diable* contiennent de belles pages et offrent un plaisir sans mélange au lecteur. Le merveilleux s'y mêle très habilement au réalisme et derrière la fiction se profile une réflexion profonde sur l'existence»<sup>43</sup>.» En dépit de ces rares échos, on ne s'étonnera pas que le roman ait été si peu lu et que plusieurs études savantes omettent d'en faire mention<sup>44</sup>, tant sa place est discrète dans la vaste production littéraire de Marcel Aymé.

Or il est peut-être temps de redresser ce tort, non pas tant parce que *Les Jumeaux du Diable* serait un (autre) chef-d'oeuvre à réhabiliter, mais bien parce que cette oeuvre contient certaines pièces maîtresses d'une réflexion sur la rencontre du rire et de l'insolite qu'on ne peut pas ignorer. La figure du diable constitue la première représentation rire - insolite. Satan étant ici un être doué de raison, son intelligence lui fournit maintes occasions d'exercer son sens aigu de l'humour par l'ironie (rire); et puisqu'il est en même

---

40

Graham Lord, *Marcel Aymé*, Berne, Peter Lang Éditeurs, 1987 «coll. European University Studies», p.65.

41

Ebbe Spang-Hanssen, *Op. cit.*, p.71.

42

Dorothy Brodin, *Marcel Aymé*, New York et Londres, Columbia University Press, 1968, 48 p.

43

Yves-Alain Favre. «Note sur le texte», in *Op. cit.*

44

À notre connaissance, le seul commentateur qui a effectué une étude digne de mention est Ebbe Spang-Hanssen (*Op. cit.*), qui voit dans *Les Jumeaux du Diable*, «un conte philosophique dans le style de Voltaire».

temps un personnage surnaturel, ses pouvoirs lui fournissent les moyens de transformer le réel à sa guise (insolite).

## 2. Tactiques du diable

Le diable («celui qui désunit», de la racine grecque *diabolos*) incarne l'une des plus importantes figures surnaturelles de la tradition occidentale. À la fois cause et origine de tout mal, semeur de divisions et de destruction, esprit de rupture ourdissant des complots contre l'ordre et la vertu, Satan est doté de pouvoirs magiques lui permettant d'ensorceler et de posséder quiconque se livre à lui, et de se métamorphoser, selon les circonstances, en séducteur ou en bête terrifiante. La vaste *Histoire du diable* de Robert Muchembled trace l'évolution des représentations diaboliques du XIIe au XXe siècle depuis la peur médiévale de la colère divine et son soulagement par le rire célèbre des diableries et des mystères (évoqué entre autres dans l'étude de Bakhtine sur l'oeuvre de Rabelais et la culture populaire), en passant par la terreur du XVIIe siècle face au mal rampant et omniprésent, jusqu'à l'indifférence relative du début du XXe siècle, alors que «Satan ne fait plus guère recette hors de milieux précis, sauf comme un diable de papier survivant dans les plis d'une littérature moins attentive à lui qu'autrefois<sup>45</sup>». Or le roman de Marcel Aymé s'écrit précisément au moment où la longue tradition d'un Satan féroce et dangereux s'essouffle et où l'on assiste à la renaissance de celle, beaucoup moins vivace si

---

45

Robert Muchembled, *Op. cit.*, p.287.

l'on se fie aux études des spécialistes (dont Muchembled et Rudwin<sup>46</sup>), d'un pauvre diable, créature comique qui tente de refaire sa réputation de simple malfaiteur.

Le diable de Marcel Aymé allie à ses dons d'ironiste sympathique (et savant) la puissance qui transforme le réel. Le bref prologue du roman décrit la visite de Satan au paradis en termes comiques. Satan se présente alors à saint Pierre, non sans feindre l'innocence dans l'énoncé de sa première réplique: «Céphas, dit Satan, je suis las; depuis que j'ai quitté les Enfers, le coq a chanté plus de deux fois...» (JD, p.1103) Cette allusion méchante provoque les larmes du père de l'Église (qui se rappelle avec regret qu'il a jadis trahi son maître), larmes dont le père du Mensonge se délecte. Ce dernier feint, à la manière d'un Socrate coquin, d'ignorer où mènera son dialogue avec saint Pierre. Il s'exaspère d'abord, au grand plaisir de l'apôtre, du nombre impressionnant d'élus que le ciel accueille, pour mieux en déduire ensuite les causes: selon lui, la destinée «englué les hommes» (JD, p.1103) et empêche le monde d'aller «raisonnablement». Satan prend donc le parti de la raison et de la liberté, ce qui place saint Pierre dans la situation dialectique précaire, voire risible, du défenseur de la *non*-liberté et de la *déraison*. Par cet emprunt aux valeurs centrales de la modernité, le Satan de Marcel Aymé ne fait que manier adroitement les vertus que lui ont conférées les écrivains des deux siècles précédents. Maximilian Rudwin écrit: «Modern writers, in conformity with Catholic teaching, regard Satan as a luminous genius of reason [...]. The devil has a reputation for wisdom.»<sup>47</sup> Entre autres

---

<sup>46</sup>

Maximilian Rudwin, *The devil in legend and literature*, New York, AMS Press, 1970 [1931].

<sup>47</sup>

*Ibid.*, p. 247.

témoignages, Anatole France l'appelle «le grand savant» (*Le Jardin d'Épicure*) ou le «logicien» (*Le Scepticisme*), Huysmans «le rusé dialecticien» (*En route*) et Gorky le «maître ironiste».

Dans la conclusion du prologue, Satan propose, à la manière d'un jeu, une expérience qui permettrait de vérifier l'hypothèse de son parti, la liberté, contre le parti de Dieu, la destinée, ce qui n'est pas sans rappeler le fameux passage du *Livre de Job* où, parmi les fils de Dieu, le démon se permet de critiquer le pauvre Job en proposant de mettre à l'épreuve sa fidélité envers le Créateur. Dans le cas qui nous intéresse, l'épreuve consiste à former deux êtres aux corps, aux noms et aux âmes identiques<sup>48</sup>, dont l'existence terrestre devrait concorder en tous points - jusqu'à l'élection ou la damnation divine. En bon ironiste, le diable feint de ne pas anticiper ouvertement le résultat, comptant sur le sort et sur sa propre puissance pour détraquer la machine divine.

L'étude du prologue permet de relever deux emplois courants de l'ironie<sup>49</sup>. D'abord, Satan l'utilise comme une manière de se moquer de son interlocuteur en affirmant le contraire de ce qu'il veut faire entendre; c'est l'ironie socratique, didactique. Deuxièmement, l'ironie est aussi une manière railleuse de s'exprimer, non pas cette fois avec une intention philosophique, mais avec un pur désir d'amusement. Mais voilà: nous

---

<sup>48</sup>

Au départ, ils se nomment tous deux Louis Ducourtil, ils ont vingt-cinq ans, sont marins, de langue française et de religion catholique, et Québécois d'origine. (JD, p.1104)

<sup>49</sup>

Voir les définitions de Paul Robert. *Op. cit.* et de Olivier Reboul. *Introduction à la rhétorique*, Paris, P.U.F., 1991, «Coll. Premier Cycle», p.239.

avons affirmé plus tôt qu'à l'ironie se joint, chez Satan, une puissance transformatrice du réel. Or, à ce stade de notre lecture, il se pourrait bien que le prologue ne soit qu'une figure annonciatrice d'événements à venir, et que la figure du diable, ironique mais somme toute inoffensive, ne soit que l'amorce d'une figure équivalente la traduisant dans le monde romanesque. Elle pourrait, par exemple, se muer en une divinité du hasard, telle que les réalistes du XIXe siècle l'ont si souvent représentée<sup>50</sup>, ou encore se réinvestir dans un personnage (fou furieux, serpent séducteur, etc.). Si le début du récit permet de penser que l'action du diable ne sera effectivement qu'allégorique, d'autres indices nous convainquent rapidement du contraire. En effet, le diable réapparaît dans le roman, non plus en tant que protagoniste actif, mais en tant que *cause* et *présence* immatérielles qui confirment sa puissance.

### 3. La narration, relais de Satan

C'est dans le passage subtil du monde céleste au monde terrestre que se produit un phénomène capital pour la compréhension du rire et de l'insolite que nous étudions: *la narration prend le relais de Satan* et manie, à sa place, l'ironie (didactique et railleuse), mais en déployant encore la puissance transformatrice du démon qui n'avait guère paru jusque-là dans le récit. Il y a une analogie forte, en effet, entre le comportement global du narrateur et celui de Satan. Au fondement de notre hypothèse se trouve l'absence totale de distance et de jugement du narrateur à l'endroit du projet maléfique. Plus encore, il y a

---

50

Voir Erich Köhler, *Le hasard en littérature*, Paris, Klincksieck, 1988. Ainsi, par exemple, Balzac voit dans le hasard «le jeu d'une nécessité mauvaise» frappant avec une cruelle indifférence l'individu, tandis que les Goncourt et Gautier, selon Köhler, déplorent que ce «hasard» ne réalise que les *mauvaises* possibilités.

transposition complète des gammes ironiques de Satan (didactique et railleuse) dans le discours narratif. Ainsi, tel un porte-parole, le narrateur explique que le capitaine du bateau, en secourant les jumeaux naufragés, «donne *ingénument* dans le panneau de Satan» (JD, p.1107; nous soulignons). Plus loin, il note que «les jumeaux ont été fabriqués en Enfer le matin même» (JD, p. 1108), renforçant ainsi l'idée que la visite du diable au Paradis n'était pas une chimère. Pour leur part, les jumeaux ont des pensées que l'on peut imputer à l'action diabolique originelle: Louis est intimement convaincu que son frère et lui sont «le résultat d'une *volonté* abolissant le hasard» (JD, p.1110; nous soulignons), qu'ils sont «distingués des dieux» (JD, p.1136); plus tard, Norbert, son *alter ego*, en proie à une angoisse profonde, «n'exclut pas la présence d'une créature maléfique» dans le réduit qu'il habite (JD, p.1159). Ainsi, la narration semble donner volontairement dans le panneau du diable. Or, quel est donc le projet satanique si ce n'est celui de briser l'harmonie entre les êtres? L'ironie du diable se moque des voies divines et humaines. L'humour noir de Satan traque la bêtise et l'innocence jusque dans leurs derniers retranchements.

La double maîtrise, par la narration, de l'ironie et de la puissance transformatrice apparentée au diable (celle-là même qui abolit le hasard) servira au rabaissement systématique des figures et des formes marquées d'un idéal. Notons qu'il s'instaure, entre la voix du narrateur et les voies du diable, une *connivence*, les deux entités travaillant, à mesure que progresse le récit, à des fins similaires. Le narrateur, dans *Les Jumeaux du Diable*, met à l'oeuvre son sens de l'ironie par la reprise régulière de clichés romantiques

associés à des métaphores comiques. Tous les idéaux (amour, amitié, liberté) et toutes les figures sacralisées (le Poète, la Femme-déesse, la Mort) seront rabaissés.

L'excès de lyrisme, dans de nombreuses parties du récit, au lieu de reconduire cette vision particulière du monde, contribue plutôt à son dénigrement. Ainsi en est-il de la séparation des jumeaux, consommée dans les pleurs, et où les paroles les plus éculées viennent sceller de faux adieux: «Nous tremblons [...]. Nous avons envie de pleurer», dit Louis; «Oui mais les larmes ne coulent jamais lorsqu'on veut les surprendre dans un miroir», répond Norbert; «notre peine n'est pas du présent mais sur les chemins où nous vivons nos vies de demain», dit Louis; «Nous sommes un terme auquel nos souvenirs nous reporteront pour nous mesurer», rétorque Norbert; «Notre peine est égoïste», conclut Louis (JD, p.1112). C'est la fin de l'idylle (au sens kundérien de l'état du monde avant l'éclosion du premier conflit<sup>51</sup>), seuil critique où trébuche l'harmonie tandis que naissent les différences qui nourriront les oppositions entre Louis et Norbert. La suite du récit ne consistera qu'à présenter les multiples tentatives ratées de retour à cette idylle originelle - ou, du moins, à sa sensation. Ces tentatives ne seront pas ratées honnêtement, c'est-à-dire que les échecs ne surviendront jamais à la suite d'efforts authentiques. Plutôt, la narration n'offrira pas la moindre chance de réussite, gavant et bourrant chaque tentative d'une telle somme d'exagérations, d'un tel kitsch, qu'elle enflera jusqu'à l'éclatement, jusqu'au rabaissement moqueur de tout ce qu'il y avait en elle d'élevé.

---

51

Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 (coll. «Folio»), p. 157.

### 3.1. *rabaissement de la passion amoureuse*

La première tentative de retour à l'harmonie primitive s'exprime par le lyrisme amoureux. Louis rencontre Marie, une jeune danseuse vivant à Paris, avec qui il découvre l'amour. Sans hésiter, oubliant «le garçon de café noir et blanc, les buveurs et les passants ironiques», il lui donne sa vie. Norbert, qui les a suivis et épiés, ressent, par procuration, le «souffle de leur amour» (JD, p.1123) passer sur lui, et il retrouve momentanément l'état de communion tant recherché. Cependant, dès ce moment, son désir de fusion avec son frère lui fait désirer Marie, qui s'enferme avec Louis dans un appartement. Débute alors une farce qui voit défiler, dans la bouche des amoureux, une litanie de clichés érotiques. Tous deux s'appliquent à «être beaux» et à s'exprimer d'une «manière noble», et le narrateur ajoute:

Ils ne lisaient pas, n'avaient pas la T.S.F., ne sortaient presque pas. Si, par aventure, ils allaient dans Paris, ils ne voyaient personne qui leur fût connu. C'était presque toujours pour acheter quelque objet destiné à parfaire le cadre de leur amour. (JD, p.1124)

La vie des amants est d'une «monotonie enivrante» («Nous avons tant à ne rien faire», dit Louis), tout occupés qu'ils sont à se complimenter l'un l'autre sur leur beauté («Ils n'étaient pas las de le dire»), à se nourrir de musique (Chopin, évidemment) et de danse. Ils cultivent la passion dans leur «serre tiède» et s'appliquent tant à se plaire que Marie vit nue, ne pouvant supporter qu'un bas mal tiré rompe l'harmonie; quant à Louis, il dort avec un peigne sous l'oreiller, soucieux de ne jamais froisser son image auprès de sa bien-aimée. Toutefois, Louis se lasse de cet amour statique et pudique, et il se met, du haut de son balcon, à scruter l'horizon des voitures et des ouvriers sans même savoir que son frère Norbert, ingénieur d'usine, passe tous les jours sous ses yeux dans sa limousine. Louis

sent «sourdre dans son coeur une protestation contre ses habitudes de farniente» (JD, p.1162), cherchant dès lors à retrouver le monde et son frère, devant l'échec du lyrisme amoureux.

### 3.2. *rabaissement de la poésie*

Le recours au lyrisme poétique constitue une nouvelle tentative de retour à l'idylle. Amant déchu, Louis veut se faire artiste. Si la musique et la danse ne sont pas à sa portée (les expériences antérieures ont été désastreuses), les mots semblent l'appeler. Entretenu par Marie comme une «plante d'appartement», d'où son teint pâle, ses yeux cernés et ses minces doigts blancs, il manifeste enfin le signe extérieur de son élection parmi les poètes quand il est, pour la première fois, secoué

d'une toux mince qui était pour charmer. Il apprit à tousser juste comme on chante.

Marie, qui se savait d'une constitution robuste, se complit à imaginer que Louis était condamné par le mal qu'elle lui supposait. Elle savourait des jouissances esthétiques de pitié et avait toujours l'espoir, lorsque son amant ouvrait la bouche, qu'il allait réciter des vers de Millevoye<sup>52</sup>. (JD, p.1127)

Malade imaginaire, Louis puise dans le souvenir déjà lointain de sa rencontre avec Norbert sa première inspiration («une fièvre étrange») qui lui vaut un poème risible, certes, mais qui foudroie néanmoins Marie d'une suprême extase:

L'aveuglant mordore le sable  
Où les deux  
gisants aventuriers bleus,  
Marins marinant dans la fable,  
-Le miroir vieux briseront-ils, le miroir bifacé entre eux-  
Pèsent le présent éduellé et en revirent les versants. [...] (JD, p.1129)

---

52

Millevoye (1782-1816), poète élégiaque dont les écrits témoignent d'accents romantiques précoces (*Le Robert des noms propres*).

Ce poème loufoque (dont nous n'avons cité qu'un extrait) traduit le désir lancinant de Louis de rejoindre son frère. Norbert, quand il apprend que Louis est poitrinaire (il feint de l'être pour obéir aux exigences esthétiques de Marie), se met lui aussi à écrire des vers, tandis qu'il souffre d'une mystérieuse (et imaginaire) infection des muqueuses que lui a diagnostiquée un médecin imposteur. Le recours à la poésie a un effet pervers: à chaque tentative de fusion, le flux vital passe de l'un à l'autre des jumeaux si bien que lorsque l'un va bien, l'autre va automatiquement mal. Le démon (et le lecteur) a de quoi rigoler.

### 3.3. *rabaissement de la croyance religieuse*

La troisième manoeuvre entreprise pour retrouver le paradis perdu consiste à confier son bien-être à des figures religieuses ou mythiques. Marie incarne l'une d'elles. On la surnomme «Marie du Môle» parce qu'elle a, jadis, pour sauver quelques malheureux marins, apaisé les vents et les marées, en échange d'une danse à la Vierge. C'est une vestale. À peine sexuée, elle fait voir par sa danse l'«âme laborieuse des plaines», elle provoque les hallucinations et les transes de Norbert (JD, p.1175), elle célèbre l'art et la passion, et elle cultive l'idéal de la beauté. Elle apparaît aussi telle une prêtresse, rapprochant l'élevé et le bas. Elle habite un appartement chic qui la maintient suspendue entre ciel et terre, à la «pointe d'une presque île lancée dans le ciel» (JD, p.1123). Elle est aussi la mère d'un dieu, puisqu'elle considère Louis comme «une divinité indolente» qu'elle doit soigner, protéger et élever comme un fils, un fils qui mourra d'ailleurs bientôt (d'après les chimères qu'elle s'invente) et qui prononcera, au moment solennel, une «rime d'or» qu'elle pourra chérir encore longtemps. Enfin, elle est Muse: «C'est moi qui t'ai fait

poète», dit-elle à Louis. Autour de Marie se groupe un assemblage de figures excessives qui, selon le sens de l'ironie, font d'elle la cible du rire moqueur du narrateur qui rabaisse cette élévation factice. Tandis que s'essouffle la passion, «le septième étage perdait à chaque jour un peu de son altitude. Bientôt, il ne fut plus séparé de la terre que par une distance métrique.» (JD, p.1162) De même, à l'annonce de la banqueroute prochaine de Louis, Marie se transforme soudain en banale petite bourgeoise, le narrateur soulignant qu'elle connaît «la valeur marchande des accessoires poétiques de la vie» (JD, p.1172). Cette attitude matérialiste rappelle qu'elle a d'abord été présentée comme une jolie fille bien mise (JD, p.1115). Ses limites apparaissent autant dans le mauvais goût qu'elle manifeste à propos des poèmes de son amant, que dans la folie suicidaire où elle sombre à la fin du récit.

#### 3.4. *rabaissement de la mort*

L'échec de toutes les tentatives, lyriques et mythiques, de retour à l'idylle primitive ne peut se faire sans qu'un ultime défi soit lancé au sort, le retour à la mer porteuse qui a jadis repoussé les Jumeaux sur la plage du monde. Norbert a épuisé ses chances de retrouver la paix: «Il [lui] semblait que la vie se plût à lui jouer une mauvaise farce où il tenait un rôle de Géronte rossé par un Scapin qui avait toute la mine de Louis Ducourtil» (JD, p.1180). Il assassine son frère en le poussant du haut d'une falaise. Quant à Marie, après avoir dansé et raconté une légende bretonne, elle se laisse couler à son tour, en plein délire. Enfin, comble de l'ironie, Norbert, meurtrier de son frère, se lance de la falaise, mais se fracasse les os sur un contrefort rocheux. La fin du roman l'abandonne à sa ridicule agonie, sans même que la mort, son repos, lui soit accordée par la narration. La

mort - cet ultime rempart contre l'ironie - n'a pas échappé au rire et à la puissance transformatrice de la narration.

La *connivence* entre les desseins du diable et la voix du narrateur a permis de rabaisser tout idéal: le lyrisme est décadent; la poésie est risible; la passion amoureuse est éculée et toujours intéressée; l'amitié se corrompt; la Mort et, avec elle, la tragédie sont tournées en farce; les figures religieuses sont des simulacres. L'exécution du plan diabolique, par le relais de la narration, permet de souligner deux traits fondamentaux du drôle-de-roman de Marcel Aymé.

#### 4. le narrateur du drôle-de-roman est un *bon diable*

Comme Satan, le narrateur ayméen est passé maître dans le maniement de l'ironie: il laisse entendre le contraire de ce qu'il pense pour mieux souligner la mécanique absurde du réel, il raille ses personnages pour en souligner la faiblesse systématique, il se moque de ses dénouements pour surprendre, choquer, faire rire. Comme Satan, le narrateur ayméen déploie une puissance transformatrice qui agit sur le monde et sur les règles de la vraisemblance pour en perturber le cours tranquille. Par son rire et sa maîtrise des éléments, le narrateur dérange l'univers qu'il invente et il s'entend par conséquent comme «larron en foire» avec le démon. Toutefois, le narrateur ayméen ne cherchera plus jamais à rabaisser de façon aussi systématique tout ce qu'on pourrait associer à une *innocence première*. Certes, il n'y a plus d'idylle possible, sinon pour les fous et les simples d'esprit,

qui auront d'ailleurs la part belle dans le reste de l'oeuvre<sup>53</sup>, mais la matière romanesque ayméenne sera désormais, dans un traitement de plus en plus subtil, ce qui fait et change la vie, et non plus ce qui la fracasse sans appel. La puissance transformatrice de l'ironie s'apparentera plutôt à celle d'un minuscule grain de sable dans un engrenage, se répercutant sur de petites surfaces, le plus souvent insignifiantes et anonymes. De là la naissance d'une jument verte dans un village inconnu, la métamorphose d'un modeste vendeur de métaux, l'apparition à un vulgaire paysan d'une créature immortelle, ou le règne d'un barbier de Montmartre sur la République de France. Le drôle-de-roman de Marcel Aymé trouvera son équilibre entre la puissance *mesurée* des moyens déployés (faisant l'insolite) et le rire moqueur inspiré d'un diable joyeux qui ne connaît pas la peur.

##### 5. Phénomène récurrent de dédoublement ironique

Dans la reprise subtile, par la narration, de l'ironie et de la puissance transformatrice du réel associées au diable, certains ratés témoignent, à notre avis, des balbutiements d'un phénomène récurrent de *dédoublement ironique*. Nous appelons dédoublement ironique l'emploi, dans un même discours, de deux postures (ou *voix*), dont l'une a pour fonction de raconter les événements qui forment l'histoire (qu'on appelle *situation de l'énoncé* en narratologie), tandis que l'autre vient contredire, miner, décrier ou compléter, avec ironie, les propos de la première (la *situation d'énonciation*). La proximité entre les deux postures est parfois si grande qu'elles se confondent aisément.

---

53

Soulignons, dans chaque roman étudié, la présence marquante d'un dérangé: le facteur Déodat (JV), Requiem le fossoyeur (VO), Malinier (TR) et l'Oncle Antonin (BI).

C'est peut-être la difficulté que Charles W. Scheel tentait de cerner dans cette remarque perspicace:

I would rather hypothesize that it has to do with the fact that the events are not coded consistently: the humorous opening clashes with the tragic ending, not because of the intrinsic quality of the events, but because of the narrative's unpredictable treatment of them: the sudden bouts of irony are perceived as authorial intrusions.<sup>54</sup>

Ainsi, la collusion entre le diable et le narrateur créerait ce que Scheel appelle des oscillations («shifts») entre des codes ou des registres contradictoires, tels que des passages brusques du comique au tragique. Si la question d'une contradiction apparaît pertinente, le dédoublement ironique nous indique aussi qu'il y a, entre le diable et le narrateur, une distance insuffisante pour permettre de les séparer. Ces deux entités semblent travailler l'une dans l'ombre de l'autre, si bien qu'il n'est pas étonnant, par moments, que la lecture les confonde<sup>55</sup>.

Or, loin de se résorber, ce phénomène de dédoublement ira croissant dans l'oeuvre de Marcel Aymé, s'adaptant et se précisant dans *deux directions distinctes*: d'abord, il se traduira par le recours à deux narrateurs distincts, comme dans *La Jument Verte*, où les nombreux «Propos de la Jument» servent à compléter et à approfondir (dans le sens du «sérieux») l'image que nous offre le narrateur principal de l'histoire racontée. Même chose dans le roman *Travelingue*, où l'irrévérencieux barbier Moutot s'empare de la narration

---

<sup>54</sup>

Charles W. Scheel, *Op. cit.*, p.117.

<sup>55</sup>

Comme nous le verrons au Chapitre Quatre, Bakhtine, par le concept de «construction hybride», confirme notre propos. Il affirme notamment qu'«entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle». Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Seuil, 1978, p.126.

conventionnelle, la fait taire, et livre ensuite à un chevalier des Lettres françaises un discours sans queue ni tête sur les destinées de la France. C'est toujours ce même phénomène de dédoublement (tragique, toutefois; voir le chapitre 5) qui se manifeste dans *La Belle Image*, où le beau Roland Colbert vient corriger la vie moribonde de Raoul Cérusier, par son charme et ses conquêtes, en repassant sur toutes les voies ratées de son prédécesseur, jusqu'à ce que la métamorphose s'achève et qu'à rebours, cette seconde correction soit niée par le pauvre type qui a retrouvé sa petite femme et ses pantoufles. La seconde direction consistera à rallier dans une *même voix* les deux postures (celle qui raconte et celle qui ironise à propos de ce que la première raconte). Cette seconde direction est illustrée avec éloquence dans la première phrase des *Jumeaux du Diable*, où l'on peut aisément relever le dédoublement ironique (en italique, la voix qui raconte; en romain, celle qui ironise) au sein de la même voix, phénomène qu'on observera d'ailleurs dans toute l'oeuvre d'Aymé:

«*À travers les infinis où les dimensions se reposent, Satan chevauchait un manche à balai qui est le véhicule ordinaire aux créatures infernales d'Occident. Il avait hâte, murmurait à chaque instant : Keibel Ikal, formule incomparable pour presser l'allure des manches à balai.*» (JD, p.1103)

C'est ainsi qu'il y a toujours, dans l'écriture ayméenne, des réminiscences de l'humour du diable qui - s'il ne se fera plus jamais protagoniste - exercera partout et en toutes circonstances son sens aiguisé de l'ironie, non plus cette fois en tant qu'être terrible, mais plutôt en tant qu'amuseur officiel de Sa Majesté le lecteur. Si Marcel Aymé a tenu en si piètre estime *Les Jumeaux du Diable*, c'est peut-être parce qu'il n'a pas su y préserver son rire et son sens si juste de l'insolite de l'héritage terrible d'un certain Satan littéraire en vogue depuis les romantiques. Reprochait-il à son roman, comme il l'avait fait

à certaines comédies satiriques d'Aristophane<sup>56</sup>, d'être indûment virulent et profanateur, de ne dépeindre que la partie sombre de l'ironie? En ce cas, *Les Jumeaux du Diable* rendrait compte, en quelque sorte, de la leçon que lui aurait apprise, une fois pour toutes, l'aspect si sérieux et si grave du *sens* de l'humour de Satan.

---

56

Marcel Aymé, «Préface» à une édition de l'oeuvre d'Aristophane, *Écrivains célèbres*, Paris, Mazenod, 1966, cité dans Michel Lécureur (éd.). *Op. cit.*, p.154.

## CHAPITRE DEUX: RIRE ET INSOLITE SUR LA PLACE PUBLIQUE

### *La fête dans La Jument Verte*

Il y eut à Rome [...] un nommé Caligula, empereur de très mauvaise réputation, *qui conféra la dignité de consul à son cheval favori*. L'Histoire affirme que ce Caligula était un déséquilibré de l'espèce dangereuse, mais rien n'est moins sûr. Peut-être était-ce un homme profondément désabusé par l'exercice du pouvoir; un peu farceur aussi, et qui avait le goût des bonnes plaisanteries. *Celle-là était excellente et vaut d'être méditée* (nous soulignons).<sup>57</sup>

#### 1. Aymé, romancier du rire et de la fête

Le grand rire qu'a fait retentir, dans toute la France, la publication par Marcel Aymé de *La Jument Verte* a rappelé, à qui pouvait en douter, que l'esprit gaulois était toujours vivant. L'accueil chaleureux de la critique parisienne, ainsi que les rares voix chagrines dénonçant ses manquements à la morale<sup>58</sup> (et alimentant ainsi une controverse propice au commerce), ont fait du sixième roman d'Aymé son plus grand succès de librairie - et l'emblème de son style -, le propulsant du même coup dans le cercle privilégié des écrivains parisiens les plus en vue. Cet humour frétilant, nourri par les figures les plus étranges et par l'emploi de procédés inattendus, ainsi que la matière traitée (les mœurs provinciales), ne pouvaient que séduire.

---

<sup>57</sup>

Michel Lécureur (éd.), Marcel Aymé, *Du côté de chez «Marianne»*, Gallimard, 1989, p.121.

<sup>58</sup>

La très sérieuse revue des lectures de l'abbé Bethléem affirmait que le roman constituait un «outrage aux bonnes mœurs, dans toute l'acception du mot. La critique littéraire n'a rien à y voir. Ce serait au Parquet d'intervenir» (15 août 1933), tiré de Michel Lécureur, «Notice», *Oeuvres romanesques complètes* (tome 2), Paris, Gallimard, 1998 (coll. «Bibliothèque de La Pléiade»), p.1353.

Tous les critiques ont vu dans *La Jument Verte* un récit écrit à la manière de Rabelais, le Gaulois typique<sup>59</sup>. Jean Cathelin y retrouve l'«épopée de la gauloiserie campagnarde»<sup>60</sup>; Graham Lord, «a reminder that the *bon vieux campagnard* and his conservative values were still there to defend the Gallic spirit in those troubled times»<sup>61</sup>; «exaggeration assumes Rabelaisian proportions», écrit Charles W. Scheel; «avec une verve gauloise, dans la pure tradition rabelaisienne, Aymé ne cache rien des pratiques amoureuses», renchérit Yves-Alain Favre; «un immense éclat de rire rabelaisien», déclare enfin Michel Lécureur.

Un écrivain français voulant faire un roman traitant de la fête, du rire et des moeurs campagnardes doit sans doute se faire le compagnon de route de Rabelais. Marcel Aymé est son admirateur sincère. Dans sa préface de 1965 aux *Cinq livres*, l'un des rares textes qui permettent d'établir, de manière explicite, sa familiarité esthétique avec un auteur<sup>62</sup>, il commence par déplorer la position marginale qu'occupe Rabelais en France:

Au XVIIe siècle, sa richesse verbale et sa fantaisie ne passaient plus dans l'étranglement d'un langage précisément calibré. Pendant deux cents ans, Rabelais n'allait plus être pour les Français qu'un écrivain drôle, mais inconvenant, un barbare gothique, heurtant le goût et la raison [...].<sup>63</sup>

---

59

Lieu commun. À titre d'exemple, à l'adjectif «gaulois» figure la mention de Rabelais dans les dictionnaires *Larousse* et *Le Robert*.

60

Jean Cathelin. *Op. cit.*, p. 30.

61

Graham Lord. *Marcel Aymé, Op. cit.*, p.40.

62

À ce sujet, le lecteur est invité à consulter les textes qu'Aymé a écrits au sujet d'Aristophane, de Quinault, d'Andersen et de Perreault, dans Michel Lécureur (éd.), *Marcel Aymé, Confidences et propos...*, *Op. cit.*

63

Marcel Aymé, «Rabelais: un génial curé surréaliste», Préface aux *Cinq livres*, Paris, Magnard, 1965. in *Ibid.*, p.165.

Pour Aymé, la voix de Rabelais n'a jamais été retrouvée, malgré certaines prétentions du romantisme à renouer avec l'imagerie grotesque<sup>64</sup>. De plus, la volonté récente des critiques de faire de Rabelais un personnage respectable - c'est-à-dire un pédagogue sérieux et un satiriste érudit - empêche son rayonnement en France<sup>65</sup>.

Mais qu'admire donc tant Marcel Aymé dans l'oeuvre de François Rabelais pour en faire une figure aussi nécessaire à la littérature contemporaine? D'abord, sa légèreté. Pour lui, l'écrivain n'est «jamais plus admirable que lorsqu'il est gratuit et qu'il se laisse aller simplement à la joie d'écrire». Il y a aussi la générosité de Rabelais: sa langue est «populaire, abondante, colorée, charnue, livrant le monde sous des angles variés et dans des lumières changeantes». Même chose pour le naturel: chez Rabelais, les mots précèdent la pensée et la libèrent «comme par bonheur». Enfin, Aymé loue chez Rabelais le *mouvement* de l'écriture: «l'explosion d'une extraordinaire puissance verbale qui trouve dans le mouvement même sa forme et ses significations»<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup>

Le romantisme est, pour Aymé, «un jeu de loup-garou». «La révolution romantique n'était pas une vraie révolution. Il ne s'agissait pas de rompre avec le classicisme, mais de prendre des libertés avec lui, de l'atténuer [...]. Le vrai chambardement eût été de mettre au rancart la langue académique [...]» in *Ibid.*, p.166.

<sup>65</sup>

Il écrit encore: «Parmi nos écrivains des siècles passés, il n'en est aucun qui soit à la fois plus éloigné et plus proche de nous que Rabelais : plus proche par le besoin que nous avons de sa présence, de tout ce qui dans son oeuvre nous parle d'une certaine générosité de la vie, sur le ton d'un optimisme foncier, viscéral; éloigné par son art chaleureux, populaire, sans apprêt, n'éveillant que de rares échos dans un monde contracté hésitant entre des perspectives de servitude et de suicide, un monde où sa joie est devenue aussi gênante, aussi incongrue qu'un éclat de rire dans la chambre d'un agonisant.» in *Ibid.*, p. 174.

<sup>66</sup>

Les citations de ce paragraphe sont toutes tirées de Marcel Aymé, «Rabelais: un génial curé surréaliste», in *Ibid.*, p.168.

À la lecture d'une analyse aussi sentie, on comprend que les critiques s'empressent d'associer Aymé à Rabelais. Mais qu'en est-il dans l'oeuvre? Il semble que l'on emploie à son endroit, tel un lieu commun obligé, l'adjectif «rabelaisien» sans l'approfondir<sup>67</sup>, comme si l'on reconnaissait l'héritage de Rabelais dans l'oeuvre ayméenne sans l'étudier attentivement pour en accroître ou en relativiser l'importance, afin de lire plutôt, une fois l'étiquette apposée sur cette *Jument Verte*, un tableau sociologique et historique de la France boulangiste et paysanne, des allusions à la psychanalyse suggérées par les scènes et les propos sexuels, ou un contenu biographique qu'évoquent les luttes entre cléricaux et républicains.

## 2. Représentations du rire et de la fête

### 2.1. *la foule qui rit*

L'originalité de *La Jument Verte* ne vient pas du fait qu'il provoque plus fortement le rire du lecteur qu'une autre oeuvre d'Aymé. Des romans, des pièces de théâtre, de nombreux contes et nouvelles n'ont, en cette matière, rien à envier au célèbre roman. Son caractère unique ne réside pas non plus dans le rire constant du narrateur, maître ironiste dont nous avons traité au chapitre précédent, puisqu'il faut admettre que nous touchons là à un trait esthétique général: en effet, par voix narrative interposée, Marcel Aymé rit toujours. Plutôt, la principale originalité de *La Jument Verte*, c'est qu'il s'y trouve, pour une rare fois en littérature, *une foule qui rit*, non pas à la manière de deux ou trois ricanements cyniques égrenés çà et là le long du récit, mais de manière aussi franche et

---

<sup>67</sup>

À notre connaissance, aucune étude substantielle n'a été publiée sur les rapports entre l'oeuvre d'Aymé et celle de Rabelais.

puissante que possible. Ici, les gens déploient des rires nombreux et fournis, qui les prennent tous à la fois et qui atteignent, comme l'écrit Bakhtine, «toutes choses et toutes gens», faisant paraître, pendant quelques instants, l'aspect comique et léger du monde. Le phénomène unique du rire public dans *La Jument Verte* mérite que l'on s'y attarde, en recourant pour cela aux notions proposées par Bakhtine (le carnaval<sup>68</sup>), Propp (le rire rituel) et Caillois (la fête populaire). Le travail de Bakhtine<sup>69</sup>, tout particulièrement, permet de lier le roman de Marcel Aymé à l'univers rabelaisien de façon aussi convaincante qu'inattendue. Certaines scènes de *La Jument Verte* évoquent directement l'atmosphère de carnaval à laquelle Bakhtine accorde tant d'importance, le carnaval étant, selon lui, un moment précis de la vie du peuple fondé sur le rire, en même temps qu'un principe régissant les échanges et bouleversant l'ordre moral et social habituel. Nous allons nous pencher plus particulièrement sur les représentations du rire et de la fête déployées dans *La Jument Verte*.

---

68

Il y a quelque difficulté à utiliser la notion de carnaval, tant à cause de sa popularité et de son emploi récurrent dans la critique, que parce que le mot active, à lui seul, une série de concepts liés à une vision du monde (et) de la littérature dont Bakhtine a si brillamment tracé les contours. Le carnaval a parfois été investi, comme le souligne Waldimir Kryszinski («Variations sur Bakhtine et les limites du carnaval» (*La fête en question*, Université de Montréal, 1979, pp.126-136), d'une valeur absolue par des critiques plus soucieux de vérité philosophique que littéraire. Un «carnaval ayméen» ne se conçoit pas, puisqu'il faudrait préciser des manifestations que l'on rattacherait à des pratiques populaires historiques ainsi qu'à une «conception du monde». En effet, si Bakhtine définit le carnaval comme un «mode particulier d'existence» et une «forme concrète de la vie même», c'est parce qu'il parvient à démontrer qu'il existe un rapport étroit entre la fête populaire au Moyen-Âge et l'oeuvre littéraire de Rabelais. Chez Marcel Aymé par contre, ce rapport, bien qu'il ouvre des perspectives de recherche fascinantes, peut difficilement être établi à l'heure actuelle. Des recherches sur les racines populaires de l'oeuvre ayméenne, telles celles de linguistes (Robert Rouffiange, *Le parler paysan dans les romans de Marcel Aymé*, etc.), combleraient peut-être cette lacune.

## 2.2. la naissance du rire et de la fête

Dans *La Jument Verte*, le village n'est pas d'emblée un lieu de fête. La vie y suit son cours lentement, à tel point que le temps ne passe pas, ironise le narrateur.

Il y avait vingt-huit centenaires dans la commune sans compter les vieux d'entre soixante-dix et cent ans, qui formaient la moitié de la population. On en avait bien abattu quelques-uns, mais de telles exécutions ne pouvaient être que le fait d'initiatives privées, et le village, sommeillant, perclus, ossifié, était triste comme un dimanche au paradis. (JV, p.830)

Le jour où naît, contre toute attente, dans le village de Claquebue, une jument verte, «non pas de ce vert pisseux qui accompagne la décrépitude chez les carnes de poil blanc, mais d'un joli vert de jade» (JV, p.829), des manifestations singulières de fête se déploient: le *mouvement*, la *vitalité* et le *rire* font irruption dans le village tranquille. C'est d'abord le *mouvement* qui se met en branle, poussant au rassemblement:

La nouvelle [de la naissance de la jument verte] *s'échappa* de l'écurie, *zigzagua* entre les bois et la rivière, fit trois fois le tour de Claquebue, et se mit à *tourner en rond* sur la place de la mairie. Aussitôt, *tout le monde se porta* vers la maison de Jules Haudouin, les uns *courant* et *galopant*, les autres *clopinant* ou *béquillant*. (JV, p.830; nous soulignons)

À l'apparition du mouvement se rattache, dans la même séquence, une forte montée de *vitalité*, dont témoignent la violence batailleuse et les désirs sexuels:

Dans la cour du maquignon, le *tumulte* fut à son comble, car les habitants de Claquebue avaient retrouvé leur *hargne* des temps anciens. [...] Il y eut un commencement de *bagarre*, le maire reçut un *coup de pied* dans les reins qui lui fit *monter un discours à la gorge*. Les jeunes femmes se plaignaient d'*être pincées*, les vieilles de *n'être pas pincées*, et les gamins hurlaient sous les *giffes*. (JV, p. 830; nous soulignons)

Après que le mouvement et la vitalité se sont emparés des habitants du village, l'explosion littérale du *rire* achève de donner à l'événement ses allures insolites de carnaval.

*Hilare*, les mains sanglantes, [Haudouin] confirma: «Elle est verte comme une pomme!» *Un grand rire parcourut la foule*, puis on vit un vieillard battre l'air de ses bras et tomber raide mort dans sa cent huitième année. Alors, *le rire de la foule devint énorme*, chacun se tenait à deux mains pour *rigoler tout son souïl*. Les centenaires s'étaient mis à tomber comme des mouches, et on les aidait un peu, à bons grands coups de pied dans l'estomac. (JV, p. 830; nous soulignons)

Dans un bref instant d'euphorie généralisée, un autre monde semble vouloir remplacer subitement celui du quotidien routinier. L'opposition entre le premier extrait, décrivant l'ennui de la routine villageoise, et les extraits suivants, décrivant des moments excessifs de réjouissance, est radicale. Caillois résume ainsi l'antagonisme que suscite le déclenchement de la fête:

[Les fêtes] opposent en effet une explosion intermittente à une terne continuité, une frénésie exaltante à la répétition quotidienne des mêmes préoccupations matérielles, le souffle puissant de l'effervescence aux calmes travaux où chacun s'affairait à l'écart, la concentration de la société à sa dispersion [...].<sup>70</sup>

À l'origine de l'euphorie se trouve une naissance. Sans doute cette seule raison s'avérerait-elle suffisante pour déclencher une fête amicale. Propp souligne d'ailleurs que le rire rituel est intimement lié «à la création et récréation de la vie<sup>71</sup>». Cependant, pour que le rire et la fête atteignent une ampleur telle que nous l'avons décrite, et que s'ensuivent des phénomènes insolites, il faut que la naissance en question ait une

---

<sup>70</sup>

Caillois, Roger. «Fêtes ou la vertu de la licence», *Verve*, 1938. in *Naissance de Lucifer*, Paris, Fata Morgana, 1992, p.45. Il apparaît utile de mentionner que Caillois reformule et résume, dans cet extrait, le point de vue de Durkheim sur la question, avec lequel il est en total accord.

<sup>71</sup>

Propp, Vladimir. «Ritual laughter in folklore» in *Theory and history of folklore*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p.131.

signification très importante pour les villageois. D'abord, la naissance de la jument verte permet l'irruption du surnaturel au sein d'un univers aux paramètres convenus. Le monde des contes de fées s'incarne. Cela signifie que tout est désormais possible. Mais pour combien de temps? La crainte que ce miracle ne s'envole en fumée justifie sans doute l'urgence dont sont empreintes les réactions des villageois. Cela explique qu'ils se précipitent chez Houdouin avec tant d'empressement, qu'ils rient aussi puissamment, et qu'ils s'empressent de tuer les vieillards encombrants<sup>72</sup>, de profiter des attraits des jeunes femmes et d'user de force envers les enfants qu'ils sont habituellement tenus de nourrir et de protéger. En second lieu, cette naissance marque aussi une phase critique de cette petite société qui doit être rénovée par l'influx d'une vigueur jeune et excessive. Dans ces conditions, nul ne veut rater sa chance de célébrer, et de profiter du tumulte pour briser les interdits. La naissance de la jument verte déclenche donc, en troisième lieu, une série de réactions en chaîne, toutes insolites et transgressives. L'intensité du moment festif correspond à sa brièveté. À cause de la métamorphose radicale que la naissance fait subir au comportement et aux règles morales des villageois, le rire et la fête sont nécessairement de courte durée.

### 2.3. *le rire et la fête, moyens de transgression*

Roger Caillois, dans *L'homme et le sacré*, montre que la fête, en tant que manifestation culturelle, se compose d'une série de transgressions absolues et

---

<sup>72</sup>

Propp rapporte qu'en Sardaigne, une coutume locale fort ancienne consistait à tuer les vieillards au milieu de rires bruyants, d'où l'expression bien connue de «rire sardonique» (Propp, Vladimir, *Ibid.*, p.134.). Impossible de vérifier si Marcel Aymé connaissait ce rite avant d'écrire la scène du meurtre des vieillards dans *La Jument Verte*.

momentanées. Pour sa part, Bakhtine parle d'un «affranchissement provisoire». Tous deux insistent sur la présence de rituels liés à la fête, dont les principes fondamentaux correspondent généralement à l'exacte inversion des principes qui régissent l'autorité et la vérité dominantes. La suite du récit de *La Jument Verte* permet d'observer deux nouvelles manifestations éloquentes de transgression. La première s'organise autour de la visite de l'Empereur, la seconde autour d'un quiproquo révélant une lutte entre cléricaux et républicains de Claquebue. L'observation attentive de l'objet de la transgression - l'autorité - sera d'une grande utilité pour notre réflexion ultérieure.

La première scène dépeint les transgressions perpétrées à l'encontre du pouvoir politique. Elle débute au moment où l'Empereur<sup>73</sup> est informé de la naissance insolite de la jument verte. Il a, au passage, ce mot qui provoque l'hilarité des dames de la cour: «Une jument verte? dit-il, ce doit être aussi rare qu'un ministre vertueux» (JV, p.832). Il décide de se rendre sur place pour constater le miracle *de visu*. Tandis que son arrivée provoque la mort d'autres vieillards, qui succombent à l'étonnement d'une visite impériale à Claquebue, l'Empereur, peu impressionné par la jument, n'a de regard que pour l'abondant corsage de la femme d'Haudouin. À une proposition galante que l'Empereur lui fait, la dame répond contre tous les usages de la politesse, abolissant provisoirement «les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous» (Bakhtine). La réplique, dont elle ne mesure pas bien l'ironie - «Sire, je suis dans les sangs» -, provoque le rabaissement de la figure de l'autorité (dépeinte comme farceuse et intrigante), éconduite par les

---

<sup>73</sup>

D'après divers indices socio-historiques, l'action du roman se situe aux environs de 1870-80.

menstruations d'une paysanne, de surcroît dans une cour de ferme empestant le fumier. Dans ce rapport inversé, les villageois aux moeurs simples se trouvent rehaussés. Ils entrent alors dans une sorte de frénésie et pratiquent un rite festif inusité, où le salut à l'Empereur est assurément empreint de sarcasme:

Lorsque [l'Empereur] remonta en calèche, la population de Claquebue lui fit une *magnifique ovation*, puis elle alluma un *grand feu de joie* dans lequel elle jeta tout le restant de ses vieillards. Le lieu de cet *important bûcher* fut appelé, depuis, Champ-Brûlé, et le blé y poussa bien. (JV, p.833; nous soulignons)

La seconde scène représente des transgressions d'ordre religieux. Elle est d'abord l'oeuvre d'Honoré Haudouin, républicain impénitent, qui conçoit un mauvais tour ingénieux. Il «planifie» la mort feinte de Philibert Messelon, maire âgé de la commune et républicain notoire, afin de créer un faux miracle favorisant l'élection prochaine d'un successeur de même allégeance. Suivons, au fur et à mesure, le déroulement de l'action, tout en y reconnaissant une disposition analogue au récit de la naissance de la jument verte. D'abord, le *mouvement*:

Un mugissement de douleur *sortait par toutes les fenêtres* de la maison de Philibert. [...] Lorsque la veuve de Philibert eut distribué des mouchoirs à ses fils, à ses brus, à ses petits-enfants, la douleur de la famille fit un *vacarme de pistons et de cors de chasse*. Dans la cour, le *tumulte* était d'autre sorte; *accourus* au bruit de la mort de Philibert, les plus enragés d'entre les cléricaux *s'y entretenaient* des destinées de la commune. (JV, p.971; nous soulignons)

Les cléricaux voient dans ce décès le signe d'un châtement préparant le triomphe de la religion. L'un d'eux annonce, au passage, et comme pour confirmer qu'il y a dans cette mort un signe, que la barbe de la statue de saint Joseph a poussé de cinq centimètres pendant la nuit. Il ajoute que sa chienne est tombée enceinte par miracle, en frottant ses

parties génitales sur la dite barbe de bronze! Haudouin insulte alors saint Joseph, «le saint patron des cocus», et du coup provoque un nouvel afflux de *vitalité* bagarreuse:

Décidé à la *lutte*, [Maloret, le clérical] monta sur le fumier, mais Haudouin prit l'avantage en criant le premier: «Vive la France! -Vive l'Alsace-Lorraine!» riposta Maloret. Et Haudouin se mordit les lèvres de ne pas y avoir pensé le premier. «Vive l'armée! -Vive l'armée! C'est moi qui l'ai dit le premier! -Non, c'est moi!» Alors, Haudouin tendit *bien habilement un piège* à son adversaire. Vive la patrie! dit-il. - Vive la patrie! répéta Maloret. [...] -À bas la calotte! - À bas la calotte! répéta Zèphe Maloret emporté par son élan. (JV, p. 972; nous soulignons)

À cette réplique, le *rire* carnavalesque de la foule massée éclate enfin:

*Un rire à cent cinquante voix* ébranla toute la maison, et une tuile tomba du toit sur la tête de la famille Dur qui se mit à saigner du nez. Dans son cornet à boudin, Haudouin *riait comme plusieurs personnes* [...]. (JV, p.972; nous soulignons)

Là ne s'arrête pas la mise en scène. Au milieu des rires, quelqu'un croit voir le défunt bouger. S'ensuit une nouvelle querelle portant sur l'authenticité de ce témoignage. Les membres de la famille de Messelon, ainsi que les cléricaux, sont d'avis que le vieux maire est bel et bien mort, tandis qu'Haudouin jure l'avoir vu cligner de l'oeil. Le frère d'Haudouin, vétérinaire, tâte le mort et confirme le diagnostic original, provoquant un soulagement immédiat: «Les Messelon furent secoués par une tempête de joie qui rebondit dans la cuisine et dans la cour» (JV, p.973). Haudouin, soucieux de mener à bien son plan, parle au mort, le blâmant de son inertie (!). Or, pendant ce temps, le curé, à qui on a confié un gros paquet bien ficelé, arrive dans la cour. À une demande de miracle, il rétorque: «Il faudrait un bien grand saint, mes enfants, un bien grand saint» (JV, p.977). On prend alors des mains du curé le paquet dont on retire le buste de la République. Haudouin saisit «ce bien grand saint» et place ses lèvres sur celles de Messelon, afin qu'ils s'embrassent.

Le vieux battit des paupières et se dressa sur son oreiller. Un chant grave et magnifique jaillit de toutes les poitrines républicaines. C'était *La Marseillaise*. Des

femmes éclataient en sanglots, et la famille Rousselier, qui avait compté jusqu'alors parmi les plus fermes soutiens de la réaction, reprenait au refrain. (JV, p.977)

La foule rit, festoie et vit d'intenses émotions, tandis que des interdits sont momentanément brisés. Se sont joints à elle les représentants de l'autorité politique et religieuse - l'Empereur, saint Joseph et le curé - qui, sans se fondre complètement dans la masse, sont largement impliqués en tant qu'instigateurs et objets du rire. Momentanément, ils concèdent aux villageois le privilège de se moquer d'eux et de leur tenir tête. Ils collaborent ainsi au rite transgressif de la fête et préparent, en toute cohérence, l'entrée de la plus grande figure d'autorité dans le rire et la fête.

### 3. La narration, la fête et le rire

#### 3.1. *connivence et jeu*

Dans *La Jument Verte*, «Dieu» rit aussi. En effet, le narrateur omniscient et omnipotent ne ménage aucune occasion de se joindre à la fête. Dans cet univers où le rire est total, il s'introduit le plus fréquemment possible sous le mode de «l'ironie malicieuse» (ce que Scheel appelle «l'ironie en tant qu'intrusion de l'auteur»<sup>74</sup>).

Le narrateur parvient tout d'abord à créer un climat de *connivence festive* avec ses personnages (Daniel Rivest parle d'«osmose»). Il n'hésite pas à s'associer au stratagème de Haudouin, auteur du mauvais tour. Ainsi, lorsqu'il juge que le piège d'Haudouin est

---

<sup>74</sup>

Charles W. Scheel. «Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui», *Cahiers Marcel Aymé. Articles 1960-1967*, no 12, Dole, Éditions de la Société des Amis de Marcel Aymé, p.102.

«habilement» tendu, il prend partie pour le farceur au détriment de sa victime. Lorsqu'il note qu'un mort qui ressuscite «déçoit toujours un peu», il se moque de l'avidité des héritiers et de la paresse des paysans qui ne veulent pas reprendre le cérémonial funèbre depuis le début.

Le narrateur peut aussi se fondre à la conscience d'un personnage. Dans le passage qui suit, il signifie, par des commentaires (en italique) insérés dans le récit (en romain), qu'il émet des jugements en compagnie de Haudouin, une variante du dédoublement ironique étudié dans le chapitre précédent:

Ses vaches crevaient par deux à la fois, ses cochons par six [...]. Il était à peine plus heureux avec ses enfants et, pour en garder trois, il avait fallu en faire six. *Mais les enfants, c'était moins gênant.* Il pleurait un bon coup le jour de l'enterrement, tordait son mouchoir en rentrant et le mettait à sécher sur le fil. Dans le courant de l'année, à force de sauter sa femme, il arrivait toujours bien à lui en faire un autre. *C'est ce qu'il y a de commode dans la question des enfants* et, de ce côté-là, Haudouin ne se plaignait pas trop. Il avait trois garçons bien vifs et trois filles au cimetière, *à peu près ce qu'il fallait.* (JV, p.7; nous soulignons)

Ce climat de connivence amène le narrateur à adopter non seulement le point de vue d'un personnage, mais aussi son langage. Ainsi, quand le facteur Déodat apparaît pour la première fois dans le roman, il est frappant d'observer la subite modification de la syntaxe narrative, ainsi que le changement de registre de langue:

Déodat est arrivé au-dessus de la Montée-Rouge. Il dit tout haut: «Voilà Claquebue.» Chacun ses habitudes. Lui, en arrivant au-dessus de la Montée-Rouge, il dit: «Voilà Claquebue.» Et ça ne manque jamais, c'est Claquebue, la première maison à droite, la deuxième maison à gauche. Il descend dans le pays en songeant qu'il est facteur. C'est une bonne place, un bon métier. On peut dire tout ce qu'on voudra sur le métier de facteur - et au fond, il n'y a rien à dire - mais c'est un bon métier. L'uniforme, il faut en avoir soin, bien entendu, mais pour celui qui

en a soin, il fait propre. Quand on rencontre un facteur, on voit tout de suite qu'il est facteur. (JV, p.890-891)

Pour stimuler l'atmosphère festive, le narrateur peut aussi jouer avec les éléments (temps, espace, matière). Pour lui, le récit n'a qu'une valeur conjecturale, légère. C'est ce que Daniel Rivest démontre lorsqu'il traite de la dimension ludique de l'oeuvre ayméenne, trop souvent occultée par la critique soucieuse de vérités «profondes». À cet égard, le rôle que le narrateur tient dans le déroulement de la scène de la fausse mort et de la fausse résurrection de Philibert Messelon est exemplaire. Quand il affirme qu'une tuile est tombée du plafond pour «faire saigner du nez la famille Dur», il exagère et crée un effet comique. Quand il crée des figures burlesques, telles que le mugissement qui sort «par toutes les ouvertures» d'une maison, ou la «tempête de joie qui rebondit dans la cuisine et dans la cour», il matérialise avec humour des abstractions. Comme l'écrit Bakhtine, «celui qui a la parole est solidaire du public, il ne s'y oppose pas, ne lui fait pas la leçon, ne l'accuse pas, ne l'effraie pas, il *rit* avec lui<sup>75</sup>» (c'est l'auteur qui souligne). Ainsi, tout comme les figures d'autorité, le narrateur omniscient - «Dieu» lui-même - renonce pour un temps à son pouvoir narratif et à son devoir de réserve objective pour entrer pleinement dans le rire et la fête.

### 3.2. *L'invention de la jument verte*

Dans *La Jument Verte*, nous l'avons dit, la fête est totale: y participent tous les personnages, incluant les figures d'autorité, ainsi que le narrateur «Dieu» lui-même, joyeux

---

<sup>75</sup>

Mikhaïl Bakhtine. *L'oeuvre de François Rabelais...*, *Op. cit.*, p.170.

et complice. Par conséquent, ce «Dieu» renonce - au moins en partie - à sa réserve objective et à son omniscience. À de rares exceptions près, il ne formule aucune réflexion ou observation sur les motifs des personnages, sur le sens des événements, pas plus qu'il ne communique de point de vue privilégié sur la vie intérieure de quiconque. Ce «Dieu» est un narrateur paresseux, plus préoccupé de rire et de festoyer avec ses personnages et de jouer avec les éléments que de remplir sa fonction sérieuse et *autoritaire* d'enseignant et d'informateur. Concédonsons que ces quelques observations ne démontrent encore rien d'absolument singulier quant à *La Jument Verte*. En effet, bien d'autres textes, s'ils ne représentent pas la foule qui rit, hébergent néanmoins des narrateurs «Dieu» paresseux, délinquants ou farceurs, rendant possible, voire florissante, la rencontre du rire et de l'insolite. La lecture de *La Jument Verte* permet de comprendre cet élément fondamental - la connivence festive - du drôle-de-roman. Or, on ne peut s'arrêter là. En effet, il ne manque qu'une seule étape, qu'une simple invention, pour que ce roman se distingue tout à fait des autres.

Le rire collectif, l'euphorie généralisée commandent une narration impliquée; le narrateur «Dieu» remplit ce rôle à merveille en quittant son trône pour entrer dans la fête. Or, selon le rituel festif, pour que la transgression soit totale, c'est-à-dire qu'elle s'établisse à partir de principes strictement contraires aux usages faisant autorité, il faut que le narrateur «Dieu», ayant abdicé sa réserve objective et son omniscience, soit remplacé. La voix d'un personnage rapportant les faits briserait l'unanimité festive des personnages. Une partie de l'organisme «village» ne pourrait «régner» et s'exprimer au nom du tout. Par ailleurs, la voix d'un second narrateur omniscient, omnipotent mais

neutre, ne ferait que créer une confusion inutile. Pour qu'il y ait dédoublement ironique, il faut plutôt que surgisse *du sein même* de la clameur villageoise une figure narrative qui soit à la hauteur de la réputation de Claquebue, une figure qui puisse canaliser, voire absorber, l'incommensurable énergie animale et festive des villageois. Il faut que cette figure puisse s'ériger en même temps en une conscience privilégiée, *au-dessus* du village. Cela, un narrateur «Dieu» ne le peut pas, puisque, descendu momentanément de son trône, il ne peut plus se jucher en même temps au-dessus de la mêlée. Un habitant du village ne le peut guère davantage, puisque, tout à l'abandon du mouvement, de la vitalité et du rire de la masse, il ne constitue finalement qu'un membre anonyme d'un organisme plus grand que lui.

Ne reste donc que la jument, animal fabuleux issu du sein même du village, pourvue pour l'occasion d'une conscience sensuelle, et qui, après sa mort, devient esprit à la place du narrateur «Dieu». En tant que conscience du village *et* du roman, elle exprime une connaissance supérieure, apparentée à l'omniscience du narrateur divin. Par ses «Propos», la jument explore *depuis l'intérieur des foyers* les mouvements de haine, d'ambition et de désir, et elle s'élève au rang de conscience du village. Ironiquement, elle incarne la plus haute figure du roman, d'où le titre même de l'oeuvre qui reconnaît son importance, tout comme l'hebdomadaire de la région ajoute sous sa vedette la maxime publicitaire suivante: «Au pays de la Jument Verte». Elle fournit, tout au long du roman, des «Propos» perspicaces sur la sexualité des paysans, sur la psychologie humaine, sur les moeurs urbaines et même sur la littérature: «Les romanciers sont des gens à la tête légère, ils racontent des histoires, et la morale y va comme elle peut» (JV, p.1013). Justement,

elle, la jument narratrice, n'est liée par aucune morale particulière, sinon par le simple devoir de dire tout ce qu'elle sait de la vie du village, sans aucune censure. Ainsi, le rire et la fête ont provoqué bien des bouleversements: les villageois ont transgressé les règles en tuant des vieillards, en profitant des femmes et des enfants, les figures d'autorité ont cédé leurs prérogatives pour participer à la fête, le narrateur «Dieu» a quitté son poste d'observation pour se mêler aux festivités par la connivence et le jeu, et la figure la plus basse possible - un animal - a été choisie par ce «Dieu», telle l'élection du cheval au rang de Consul par l'Empereur Caligula, pour siéger sur le «trône» narratif du roman et pour y distiller les seuls propos sérieux et véritablement instructifs. Nos conclusions rejoignent le point de vue perspicace de Scheel, qui reconnaît le fonctionnement transgressif de *La Jument Verte*:

Clearly, this theoretical principle [l'omniscience narrative] needs to be amended in the case of la jument verte, whose narrative position is hardly bound by the limits of a mere mortal, but who enjoys - on top of magical powers - superior wisdom through her accumulated experience as a long-living portrait. [...] She holds the privileges of an omniscient narrator (sometimes referred to as «authorial narrator»). What Aymé does not respect is [...] the convention (and theoretical truth) that should deny her such a (or any) narrative point of view.<sup>76</sup>

#### 4. *La Jument Verte* et Rabelais

Avec l'extravagante invention de la jument verte, Marcel Aymé choisit de traiter de la fête et du rire selon sa propre sensibilité esthétique. Il ne promène pas son miroir d'ethnologue le long des chemins de Claquebue, ni n'emporte son traité de stylistique du «fade réalisme» (Scheel) qu'il réproue de toutes ses forces. Sa compréhension originale de la vie festive lui fournit l'occasion d'inventer une figure digne de cette vie, une figure

---

<sup>76</sup>

Scheel, Charles W. *Op. cit.*, p.147.

unique qui ne dure que le temps de la fête, telle une reine de carnaval ou un fou de circonstance. À l'instar de celle de Rabelais, son écriture est marquée par l'investissement généreux: les figures liées au rire et à l'insolite abondent, les interventions et les intrusions du narrateur «Dieu» sont nombreuses. Le mouvement est constant. Aymé affirme: «Ma matière, ce n'est ni le merveilleux, ni la réalité. Mais ce qui change la vie.»<sup>77</sup> Il respecte cette recette apparemment fort simple, mais il la mène avec patience au bout de sa propre logique: le mouvement (ce qui change), la vitalité (la vie) et le rire - ainsi que le caractère insolite de l'ensemble - se rapprochent avantageusement de la gratuité et de la légèreté qu'Aymé vantait tant chez son modèle, François Rabelais.

Les affinités entre Aymé et Rabelais semblent donc évidentes. Par son humour truculent, son ton naturel et enjoué, sa légèreté et ses thèmes populaires, Aymé est rabelaisien, qualité dont *La Jument Verte* fournit les plus riches exemples: des paysans libres, plaisantins et joyeux; des figures autoritaires tournées en ridicule; une sexualité déployant son immense réservoir de possibilités, licites ou non, du viol à l'inceste, des jeux amoureux anodins aux plus étonnantes habitudes procréatrices; des événements dont l'importance dans le texte est inversement proportionnelle à celle que le lecteur leur aurait accordée d'instinct, donnant lieu aux exagérations les plus loufoques. Cependant, tout comme le règne de la jument verte sur l'univers narratif du roman éponyme, ce compagnonnage remarquable ne durera finalement que le temps d'une fête, c'est-à-dire, pour Marcel Aymé, celui d'un seul roman.

---

<sup>77</sup>

Marcel Aymé. «Comment j'ai écrit *La Tête des Autres*», *Opéra*, 6 février 1952. in Michel Lécureur (éd.), *Marcel Aymé, Propos et confidences...*, *Op. cit.*, p. 38.

## CHAPITRE TROIS: AU PARADIS DES ÂNES

### *Insolite et matérialité dans La Vouivre*

Parmi les animaux qui ont tenté la verve des conteurs, l'âne a une place de choix. Sa douceur, sa patience et l'humilité de sa condition, qui font de lui le symbole d'une humanité douloureuse, le désignent naturellement à la raillerie et au mépris. Rares sont les écrivains qui se soient efforcés de faire de lui un personnage pitoyable et sympathique.<sup>78</sup>

#### 1. L'insolite rencontre des antagonismes

À première vue, l'âne et le paradis n'ont aucun trait en commun. Il est vrai que, parmi bon nombre d'écrivains, Lucien de Samosate, Rutebeuf (*Le Testament de l'âne*), La Fontaine (*Les animaux malades de la peste*) et même, plus récemment, le poète Francis Jammes (*Prière pour aller au paradis avec les ânes*) n'ont pas hésité à effectuer le rapprochement, qui n'en demeurerait pas moins inusité. En effet, l'âne symbolise l'humanité douloureuse, la condamnation au travail ardu et la bêtise, tandis que le paradis reflète la divinité souveraine et triomphante, le repos et l'abondance célestes. Plus précisément, l'inusité en question ne repose pas sur l'un des deux éléments - l'âne ou le paradis -, mais bien sur la proximité qui s'établit entre deux éléments que tout éloigne: bassesse (âne) contre élévation (paradis), par exemple. De même, l'insolite, en littérature, ne correspond pas à l'élément merveilleux en soi, mais bien au rapport inusité qu'il entretient avec d'autres éléments de l'univers narratif. Après tout, le genre merveilleux est millénaire, si bien qu'on s'attend à retrouver quelque être surnaturel ou quelque métamorphose surprenante à l'intérieur d'un récit qui obéit aux règles du genre. Tant que l'on met la

---

<sup>78</sup>

Marcel Aymé. «Préface» à *L'Âne*, *Op. cit.*, in Michel Lécureur (éd.), Marcel Aymé, *Confidences et propos...*, *Op. cit.*, p.159.

littérature à l'épreuve du «réel», on s'étonne en effet que surgisse un dragon ailé ou qu'un enfant soit changé en serpent. Mais, ces phénomènes, du point de vue de la tradition, n'ont rien d'insolite pour un lecteur contemporain de Marcel Aymé, habitué de lire des contes merveilleux et des récits fantastiques. Par contre, ce qui lui apparaîtra insolite, c'est que se produise, à l'intérieur d'un récit, un rapport inusité entre, par exemple, le «réel» et le surnaturel. Ce qui l'étonnera, ce sera *La métamorphose* de Kafka ou *La Jument Verte*, c'est-à-dire le mariage de l'héritage réaliste à un «autre monde», tel celui des contes, sans la médiation du doute raisonnable (l'«inquiétante étrangeté» définie par Todorov pour le domaine fantastique).

Le drôle-de-roman provoque toujours le côtoiement et la rencontre d'antagonismes forts. Nous avons commencé à le montrer à l'aide du renversement narratif qui s'opère dans *La Jument Verte*, où «Dieu» cède son trône à une antithèse, la jument verte. Dans ses travaux sur le réalisme magique, Charles W. Scheel montre que les récits d'Aymé entremêlent habilement deux codes contradictoires, le réaliste et le magique. Jean-Louis Dumont effectue le patient relevé des phénomènes étranges, pour souligner l'immense apport du merveilleux à l'oeuvre d'Aymé. Sur le plan formel, on relève aussi l'amalgame du roman avec d'autres genres, tels que le conte et la nouvelle, où Aymé excelle indéniablement. Pedro Pardo remarque que les premières lignes des romans de Marcel Aymé s'apparentent généralement aux formules lapidaires typiques du conte<sup>79</sup>. Graham Lord insiste sur la contribution de la fable à l'écriture romanesque d'Aymé, et sur

---

79

Par exemple, le «Il y avait à Montmartre» que l'on retrouve en tête de nombreux récits, serait une reprise ayméenne du célèbre «Il était une fois».

sa fonction moraliste. La jument donnant des «leçons» de vie ou le diable rendant visite au Paradis pour «tenter» Dieu s'imposent immédiatement comme exemples. Enfin, Carmen Camero Perez note qu'«avec Marcel Aymé, la nouvelle, genre habituellement considéré comme mineur, accueille le roman, genre par excellence<sup>80</sup>», dénotant un autre «mariage» d'antagonismes. Un premier élément de définition de l'insolite consiste donc à établir des rapprochements entre des éléments habituellement éloignés: réalisme et magique, réel et surnaturel, conte et roman, fable et roman, nouvelle et roman.

Si l'insolite s'avère grossier - comme c'est parfois le cas chez Rabelais -, c'est parce que les antagonismes forts s'entrechoquent au lieu de se marier harmonieusement. Le burlesque et le grotesque entrent sans doute dans cette catégorie où, plutôt que d'atténuer les antagonismes à l'aide de certaines «stratégies», il s'agit de forcer sans ménagement le rapprochement. Si l'art de Marcel Aymé n'hésite pas, par moments, à représenter certaines figures burlesques et grotesques (nous en observerons notamment quelques-unes dans ce chapitre), il consiste généralement à *résoudre* les antagonismes forts qu'il représente dans ses romans, afin de les atténuer. «[Aymé] parvient à concilier des principes inconciliables, à faire cohabiter des points de vue antithétiques<sup>81</sup>», note Daniel Rivest. Plusieurs stratégies entrent en jeu dans cette résolution. Scheel relève chez Aymé trois stratégies particulières: 1) l'absence de commentaires là où le lecteur attend une explication ou une distanciation des aspects de l'action; 2) la compensation du fait

---

80

Carmen Camero Perez, «Notice» à *Derrière chez Martin* in *ORC II*, op.cit., p.1389.

81

Daniel Rivest, *Op. cit.*, p. 61.

absurde par son insertion dans une accumulation de détails réalistes (faisant effet de réel); 3) la neutralisation de l'absurde par la relativisation (grâce à des comparaisons techniques oiseuses ou au commentaire humoristique et ironique)<sup>82</sup>. Bref, la narrateur déjoue constamment les attentes en se faisant *complice* de l'univers contradictoire qu'il déploie, soit par son implication (stratégies 2 et 3), soit par son silence (stratégie 1), la plupart du temps avec subtilité.

L'étude de *La Vouivre* permet d'observer un nouvel antagonisme qui reprend en partie l'opposition réalisme - magique de Scheel, en l'éclairant selon une nouvelle perspective qui permet peut-être de rallier la critique historique<sup>83</sup>. L'antagonisme spiritualité - matérialité correspond bien à la stratégie qui vise à insérer le fait surnaturel dans un ordre réel, sauf que, pour Aymé, il n'est pas question de forcer l'insertion par le surnombre (tel que le suggère le terme d'«accumulation»), mais bien de mettre en branle

---

82

Charles W. Scheel. *Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui*, , *Op. cit.*, 98.

83

Charles W. Scheel, dans «Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui» (Ibid.), postule qu'Aymé pratique le réalisme magique *par anticipation*. Pourtant, même s'il a été démontré que le réalisme magique était un mouvement artistique (marginal, certes) déjà répandu depuis la fin des années 1920 en Allemagne (Franz Roh et la *Neue Sachlichkeit*), en Italie (Massimo Bontempelli et la revue *Novecento*), en France (le réalisme nouveau) et en Amérique latine (avec Alejo Carpentier et le *real maravilloso*), il n'est pas prouvé que Marcel Aymé ait eu de liens particuliers avec les adeptes de ce mouvement. Tout au plus lit-on l'expression «réalisme féérique» dans le roman *Travelingue* (1941), mais elle sert alors à caractériser une mentalité bourgeoise sous le régime du Front populaire, tel que l'a conclu Scheel. L'opposition réalisme - magique, aussi féconde qu'elle soit pour l'étude de l'oeuvre d'Aymé, ne peut donc pas s'appliquer sans certaines précautions, si l'on se soucie d'accorder l'interprétation aux données historiques. S'il est vrai qu'Aymé a eu une vaste connaissance des genres littéraires et des principaux courants littéraires (comme en fait foi la publication récente de Michel Lécureur (éd.) *Marcel Aymé, Confidences et propos littéraires*), son oeuvre ne peut être qualifiée, en étirant un peu les termes, que de «proto-réaliste magique». (À propos du réalisme magique, pour les arts visuels, voir Seymour Menton, *Magic Realism rediscovered, 1918-1981*, Philadelphie, The Art Alliance Press, 1983; pour la littérature, Jean Weisgerber (dir.) *Le réalisme magique: roman, peinture, cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, Centre d'étude des avant-gardes littéraire de l'Université de Bruxelles, 1987.)

subtilement un *mouvement* - autre stratégie - d'un antagonisme à l'autre. Ce mouvement, dans *La Vouivre*, consiste à faire progresser tout élément surnaturel vers le réel, c'est-à-dire de pourvoir tout élément «spirituel» de propriétés matérielles. De manière déductive, énumérons trois illustrations du mouvement du «spirituel» vers le matériel: 1) ce qui n'est que matière le demeure, tout en voyant sa propriété matérielle exacerbée; 2) ce qui est matière et esprit - l'être humain - tend à ne devenir que matière; 3) ce qui n'est qu'esprit est assimilé à la matière. Dans notre brève étude, nous ne distinguerons pas pour chaque cas les agents instigateurs de ce mouvement, mais circonscrirons notre propos à l'influence du narrateur et des personnages, en tenant compte du fait que le mouvement (que Spang-Hanssen nomme «agitation»<sup>84</sup>) est un trait esthétique fort répandu dans le drôle-de-roman.

## 2. Première illustration: la matérialité exacerbée

Le premier mouvement consiste en l'exacerbation dans l'objet matériel de sa matérialité propre. Cette matérialité emprunte parfois à l'esprit, mais lorsqu'elle le fait, c'est, ironiquement, à travers le comportement de l'animal ou de la machine. L'emprunt à l'esprit est tronqué, puisqu'il mène inexorablement à la valorisation du trait matériel. Ainsi, le chien Léopard, qui reçoit, pour une faute commise, une volée de coups de pied, «juge le procédé équitable» (VO, p.540). Le chien Seigneur sent surgir en lui l'inquiétude du danger, «tout à l'ivresse du combat» (VO, p.539) contre un rival<sup>85</sup>. Dans les deux cas, la

<sup>84</sup>Ebbe Spang-Hanssen, *Op. cit.*, p.66.

<sup>85</sup>

À propos des chiens, Annick Salinesi, dans un article intitulé «Le personnage de Museau dans *Gustalin*» in *Cahiers Marcel Aymé*, no 6, Dole, S.A.M.A., pp.106-113, avance une hypothèse originale, à savoir que le personnage central du roman *Gustalin* (1937) serait le chien Museau, au travers de la conscience duquel tous les événements sont traités. Il s'agirait d'un autre exemple de valorisation du trait matériel (la vie d'un chien) par l'emprunt à un trait spirituel (l'intelligence vive d'une conscience).

violence brute l'emporte sur la raison, soumise. Dans *La Jument Verte*, le taureau Étendard, une fois castré, «n'a plus d'opinions politiques» (JV, p. 990). La puissance sexuelle s'affirme comme motif du politique, et porte ombrage à sa dimension cérébrale. La Jument elle-même, qui continue de vivre grâce à un portrait qu'on a fait d'elle, portrait issu d'un mélange de peinture et de sperme de peintre, nous raconte les aléas de la vie sexuelle des paysans, vie à laquelle elle souhaiterait vivement prendre part. Douée d'une grande capacité d'observation, sa conscience allie «[sa] nature animale à l'érotisme généreux et spirituel de Murdoire [le peintre]» (JV, p. 837). De nouveau, la dimension physique de la sexualité a préséance sur sa contrepartie plus «théorique». Dans *La Belle Image*, autre élément strictement matériel, c'est la machine qui tend à s'animaliser, l'automobile de l'oncle Antonin entrant régulièrement dans «des périodes de mue» (BI, p. 80).

### 3. Seconde illustration: la matérialité du personnage humain

Si l'animal adopte certains traits spirituels afin de rehausser sa matérialité, on voit l'être humain - matière et esprit - dépouillé de toute capacité «spirituelle». Il ne lui reste que sa matérialité. Ainsi, le jeune paysan Arsène, dans *La Vouivre*, choisit, au lieu d'argumenter ou d'échanger des paroles même vulgaires, de «marquer» le territoire: il «pisse sur un poirier» (VO, p. 539) appartenant à l'ennemi Mindeur. Plus loin, sa bataille contre les serpents appartenant à la Vouivre est décrite ainsi:

Il était *hors de raison* et à chaque volée de sa faux, *ses dents grinçaient* du plaisir d'exterminer. [...] Il se mit à leur poursuite *en poussant des grognements de bête*. (VO, p. 548; nous soulignons)

Devant la Vouivre, créature surnaturelle, sa peur le cède rapidement au désir sexuel de possession. Plus loin, il se bat même avec elle, saisissant «sa figure à pleine main, comme on prend *la gueule d'un chien* pour lui imposer le silence, et se met à la secouer *en grognant*» (VO, 667; nous soulignons). Un fossoyeur, nommé Requier, vit à la manière des animaux, terré dans un cimetière, dormant parfois, après une soirée trop abondamment arrosée, dans les fosses. D'ailleurs, le narrateur le décrit comme ayant «une très petite tête aux gros yeux de lapin» (VO, p.564). L'animalité de l'homme, approchant parfois le grotesque, est chose courante et entendue. Une paysanne, mère d'Arsène, a d'ailleurs cette réflexion, où perce l'ironie:

Seule de la famille, Louise s'était *élevée* à la notion de valeur animale considérée comme instrument et source de richesse. Elle allait jusqu'à penser qu'un bel enfant n'a pas moins de prix qu'un beau boeuf. (VO, p.542; nous soulignons)

Jean-Louis Dumont note que «le petit monde d'Aymé est peuplé de désaxés sexuels dont les crimes varient de l'inceste à l'orgie, en passant par le viol et bien d'autres excès<sup>86</sup>». Déjà, *La Jument Verte* offrait une démonstration éloquente de cette observation<sup>87</sup>. Mais *La Vouivre* pousse un cran plus loin cet «excès», en exacerbant les traits matériels d'une nymphomane, autant dire un monstre sexuel. Germaine Mindeur, surnommée «la dévorante» pour des raisons évidentes, est «taillée comme un cuirassier, un cent-garde, un grenadier prussien» (VO, p. 590). L'une ou l'autre de ses parties suffit à la désigner, telle une synecdoque. Par exemple, «à une fenêtre de la ferme apparut le buste

---

<sup>86</sup>

Jean-Louis Dumont. *Op. cit.*, p.151.

<sup>87</sup>

À titre d'exemple, Honoré «viole» la femme de Maloret, son voisin et ennemi, qui a lui-même l'habitude de l'inceste.

de Germaine», ou encore: «ses deux globes blancs [ses seins] éclairaient toute la pièce». Immense, gargantuesque, Germaine menace d'écraser «comme un chapeau gibus» quiconque l'importune. Sa force est telle qu'elle assomme son frère d'une seule gifle et qu'elle vaut, pour le travail agricole, «trois hommes et une paire de boeufs» (VO, p.590). Ailleurs, elle est comparée à la vache («ses grands yeux de vache lançaient des éclairs») et au cheval («un grand hennissement de putain», VO, p.684). Sa force n'a d'égal, on s'en doute, que son appétit sexuel. Elle a littéralement épuisé ses quatre maris (et elle n'a que trente ans), elle a dépuisé tous les garçons du village, et elle pousse l'audace jusqu'à dévisager la statue de saint François-Xavier au beau milieu de la messe; le curé a d'ailleurs tenté vainement de la racheter, mais à la confession, elle raconte avec un tel entrain ses moindres fautes que «sa voix d'ouragan remplit l'église» (VO, p.621). La seule possibilité de correction qui subsiste est de lui administrer, chaque fois qu'elle est fautive (c'est-à-dire au moins une fois par semaine), ainsi qu'à une bête, la bastonnade. À l'aide d'une trique cloutée, le père la punit, même s'il reconnaît qu'il y a, «dans cette musculature même, une abondance, une force barbare, qu'il semble difficile d'aligner sur une humanité quotidienne» (VO, p.593). D'où le grand respect qu'il lui voue. D'où, également, le rire qui suit chaque séance de bastonnade:

Noël [le père de Germaine] prit sa moustache à pleines mains et tira dessus pour s'aider à ravalier *un rire de bonne joie* qui, déjà, lui colorait les joues et *comme le rire était toujours là*, il donna un coup de poing sur la table et dit enfin, quoi. (VO, p.595; nous soulignons)

La monstruosité de Germaine inspire d'ailleurs à son frère, homme méprisé par le père, une vision typiquement grotesque qui témoigne de sa jalousie: la dévorante, «rongée, pourrie par une maladie vénérienne (elle l'avait bien cherchée), agonisait dans de justes

souffrances. Elle répandait une *mauvaise odeur* et la poitrine *grouillait de vers*» (VO, p. 595; nous soulignons). À force de comparaisons hyperboliques, l'existence de Germaine Mindeur s'apparente à celle de l'animal, pure matière vivante dépourvue d'esprit.

#### 4. Troisième illustration: le «spirituel» s'assimile au matériel

Dans *La Vouivre*, tout ce qui est spirituel - nous englobons ici ce qui est abstrait, ce qui est surnaturel, et ce qui appartient à l'au-delà religieux - se trouve happé par le principe matériel. D'abord, l'abstraction se matérialise. Ebbe Spang-Hanssen signale, à juste titre, qu'«Aymé localise les sentiments un peu partout dans la chair humaine [...]. Les métaphores corporelles abondent dans ses romans<sup>88</sup>». L'abstraction - douleur ou sentiment - se matérialise grâce à la métaphore. Ainsi en est-il de la *douleur physique* quand, dans *La Jument Verte*, une tuile tombe sur la famille Dur: *tous les nez* se mettent alors à saigner en même temps, ce qui rappelle avec humour qu'un groupe réagit parfois comme un organisme unique. Plus loin, la *surprise* est dépeinte ainsi: «ses yeux saillirent, environ un pied et demi de leurs orbites, et y rentrèrent toutefois» (JV, p.1030). Dans *La Vouivre*, une paysanne a «une démangeaison bavarde sur la langue», tandis que «la haine tend les visages et allume les yeux des convives» (VO, p.541). La douleur «fait un vacarme de pistons et de cors de chasse» (JV, p.971), une nouvelle «zigzague et tournoie» sur la place publique, un rire passe sous le nez des paysans et les baisers se multiplient et virevoltent comme des papillons.

---

<sup>88</sup>

Ebbe Spang-Hanssen, *Op. cit.*, p. 72.

Le surnaturel s'approche également de la matérialité. La Vouivre, créature mythologique du paysage jurassien, est constamment représentée par ses attributs physiques. Elle est, avant d'être déesse, une très belle femme «au profil bronzé» et «à la beauté un peu mâle» (VO, p.531), qui mérite d'être suivie et admirée.

Arsène, étonné par la splendeur de son corps, n'éprouvait aucune gêne à le contempler. Il y voyait ce qu'il n'avait guère soupçonné jusqu'alors de la créature humaine et qu'il savait admirer chez un beau cheval: une noblesse, une harmonieuse liberté et économie des lignes, qui lui procuraient une sensation d'allègement. (VO, p. 535).

Assimilée à une «créature humaine», ainsi qu'à un «beau cheval», la Vouivre n'a rien de surnaturel - sinon qu'elle procure une sensation d'allègement -, trahissant même, par ses paroles, l'accent jurassien et le souci des récoltes qui achèvent de la rendre «normale» aux yeux du paysan. D'ailleurs, dans une rare intervention, le narrateur mentionne, comme pour ajouter à la réalité de l'être surnaturel, que «sur la Vouivre, on possède des références solides et des témoignages clairs, concordants» (VO, 531). Le roman fait allusion à une autre créature surnaturelle: la bête faramine (d'où l'épithète «faramineux»<sup>89</sup>), qui fait aussi partie intégrante de la vie des paysans. Narrant une rencontre avec la bête, une paysanne en exagère chaque trait physique.

Seigneur, il se trouve en face de trois têtes, pâles comme des figures de morts, Jésus, avec chacune un gros orteil au milieu du front, et qui se balançaient sur des grands cous en peau de serpent. Et voyez, ce qui lui a fait le plus, c'est que les têtes n'avaient jamais la même grosseur. De celle d'une citrouille, elles diminuaient à celle d'une pomme pour se renfler après et jamais les trois à la fois. Du corps, il n'a vu que le milieu, un ventre gonflé sans guère de poil comme le dessous d'un rat. Comme il me disait une fois, à son idée, le corps ne finissait nulle part, que c'était comme si les bords se mélangeaient avec la nuit. (VO, p. 555)

---

89

Paul Robert. *Op. cit.*, p.893.

Cette vision frappe par sa matérialité: la bête famélique est comparée à des parties du corps, à un animal, à un fruit.

Enfin, chez Aymé, l'au-delà religieux est littéralement retenu par la matérialité. Ainsi, dans *La Jument Verte*, les défunts ne quittent pas leurs tombes - demeurant physiquement prisonniers de leurs cercueils et de la terre qui les recouvre.

Mais ce dimanche-là, on n'en pouvait pas venir à bout. Les morts n'avaient jamais été aussi grincheux. D'abord, on avait cru que c'était à cause de la chaleur, on leur avait dit que c'était un moment à passer, qu'il allait pleuvoir bientôt. *Eux du dessous*, ils avaient ronchonné un peu plus fort, et puis, de s'exciter, ils avaient fini par mener le grand vacarme, engueulant les vifs, se bourriaudant de mort à mort, jurant par le Malu et par la Croix, impatients, dangereux, mauvais comme des bêtes à la fosse. L'homme à la Léonie Bardou, enterré au printemps, criait qu'*il en avait assez d'être à côté de son frère Maxime* [...]. (JV, p. 1015; nous soulignons)

L'au-delà religieux se matérialise encore. Les paysans, à la messe, ne rencontrent pas Dieu, mais bel et bien *son gros orteil* peint «sur la voûte de l'abside», les femmes déposent leurs offrandes dans le «beau tronc d'un saint François-Xavier à l'air suave» (VO, p.531), la prière sert, plutôt qu'à élever l'âme, à souhaiter la perte des récoltes du voisin ou à obtenir, en vue d'avantages charnels, une poitrine plus généreuse. Le curé de Claquebue s'avère un fin observateur de la sexualité de ses paroissiens, tandis que celui de Vaux-le-Dévers rêve de richesse, d'une bicyclette qui prouverait Dieu (VO, p.619), d'une femme et d'enfants: «Le Verbe s'est fait chair, c'est une commodité qu'on ne devrait pas refuser à un curé de village» (VO, p.580), estime-t-il le plus sérieusement du monde. Que dire enfin de la procession religieuse par laquelle s'achève *La Vouivre*, et qui tient, pour une fois, du burlesque? L'on y honore non pas un saint - dont on a d'ailleurs oublié le nom -, mais bien sa mâchoire, la «sainte Mâchoire», pendant que Requiem le fossoyeur, complètement

saoul, fait sonner les cloches de l'église avec un enthousiasme frôlant la maladie mentale, et que «la dévorante» - celle qui dépucelle - porte fièrement la bannière du Sacré-Coeur de Jésus afin de «s'occuper les deux mains».

## 5. Observations conséquentes

Le triomphe de la matérialité conduit au mépris du «spirituel». Le paysan Arsène, devant la Vouivre immortelle, ne peut s'empêcher d'éprouver «la sensation ignoble de l'éternité» et d'un «infini nauséeux». Il préfère, et de loin, «sa vie de paysan si pleine, si bien calée» (VO, p.669). Arsène, «les pieds bien plantés sur la terre», note Spang-Hanssen, choisit le sol, le labeur, la famille; il prend le parti d'un univers «commodément circonscrit». Quand la Vouivre lui raconte l'histoire du monde, il ne trouve meilleure réaction que de bâiller et de songer au travail qui l'attend: «Dans cinq minutes, il se mettrait en marche, sans se presser, pour ne pas arriver trop tôt [...]. - Je ne m'ennuie pas, dit Arsène en se levant, mais l'heure me presse d'aller» (VO, p.585). Devant le spectacle d'un être aussi borné, la Vouivre, plutôt que de considérer sa propre immortalité comme un bien, s'attache à Arsène, le mortel satisfait de sa condition, et va même jusqu'à poser cette question étonnante: «Mourir, ça s'apprend peut-être?» (VO, p.693).

Les villageois de Vaux-le-Dévers sont des gens simples. Ils n'éprouvent pas «la moindre trace d'un effroi sacré» (VO, p.660) et toute «pente mystique» leur est inconnue. Arsène craint notamment d'être «distrain par la prière» (VO, p.690). Ils parviennent avec peine à s'abstraire du monde concret, encore qu'uniquement le dimanche:

Séparé des bêtes, les visages et les mains lavés au savon, le village renaissait des fatigues de la semaine, oubliant la terre et regardant le gros orteil de Dieu, peint sur la voûte de l'abside. (VO. p.620)

Les paysans sont si indifférents à la dimension spirituelle (l'abstrait, le surnaturel, l'au-delà religieux) qu'ils tolèrent, à la différence du curé et du maire radical, *deux idées contradictoires à la fois*, enfermant la Vouivre ou la bête famarine derrière «une cloison étanche de leur conscience» (VO, p.660). Même «si Dieu lui-même venait habiter la maison commune avec son tonnerre et ses légions, les gens s'y habitueraient au bout d'une semaine comme ils s'étaient habitués au voisinage de la Vouivre» (VO, p.641), note le narrateur. Enfin, les villageois sont incapables de rêver. Requier le fossoyeur, s'imaginant milliardaire, n'arrive pas à évoquer d'autre abondance que la possession d'un tonneau de vin ou une visite hebdomadaire au bordel de la ville voisine. La Vouivre a beau vanter les mérites de l'immortalité, paraphrasant au passage des paroles du Christ dans l'Évangile de saint Jean («Vous autres, vous vivez, mais moi qui n'ai ni commencement ni fin, je suis, simplement» (VO, p.641), les villageois ne trouvent rien de mieux à faire que de la plaindre, elle qui n'a pas «les moyens de voir venir la fin d'une chose et d'une autre».

## 6. Le paradis des ânes

Dans le chapitre précédent sur *La Jument Verte*, nous avons montré que le narrateur «Dieu» quittait son trône pour se joindre à la foule joyeuse. Dans *La Vouivre*, le trône n'est pas occupé momentanément par une autre jument. Il demeure *vacant*, et cette vacance entraîne l'absence de hiérarchie des points de vue et une indifférence à la qualité intrinsèque des êtres et des choses. Pour les habitants de Vaux-le-Dévers, il n'y a rien qui

distingue Dieu d'un gros orteil, un saint d'une mâchoire, une déesse mythologique d'une femme malcommode, pas plus que l'homme ne se distingue vraiment de l'animal, ce dernier le valant largement. De ce fait, les points de vue de la Vouivre, de l'instituteur, du maire ou du curé ont un impact nul sur cette population bornée mais heureuse. Par manque d'instruction ou d'imagination, les paysans sont donc amenés à considérer toutes choses comme ayant une égale valeur, tant qu'elle s'ancre dans la matérialité. Le narrateur ne produit aucun point de vue indépendant. Il s'efface au maximum, laissant toute la place aux paysans. Par conséquent, il défend l'existence avérée de la Vouivre à laquelle croient tous les paysans, même si le curé, le maire et l'instituteur la nient. Par ailleurs, il omet de juger qualitativement de la plupart des événements curieux qu'il narre, se bornant à décrire la réaction des personnages. Ce rôle de complice nous incite à examiner plus longuement l'apport des paysans.

Si les paysans de Marcel Aymé ne jugent pas utile de différencier Dieu de son gros orteil, ou un saint de sa mâchoire, il n'est pas étonnant qu'ils acceptent aisément *tous les antagonismes*. Réalisme - magique, matérialité - spiritualité, toutes ces contradictions tendent en effet à s'atténuer lorsque filtrées par leur point de vue niveleur. Sous l'influence du silence, de l'action «complice» de la narration et de l'ironie, ou sous l'influence d'un mouvement irréversible vers la matérialité, la tolérance à l'égard de la contradiction est partout déroutante. Dans tous ces cas prévaut le point de vue étrange, insolite des personnages et du narrateur, qui ne se formalisent pas de la naissance d'une jument verte, qui ne s'étonnent guère qu'une Vouivre lâche sur eux ses serpents, qui sourcillent à peine devant les pouvoirs illimités d'un barbier de Montmartre, et qui ne s'émeuvent ni de

grandir soudainement (*Le Nain*), ni de pouvoir traverser les murs (*Le Passe-Muraille*), ni de vivre un jour sur deux (*Le Décret*). Ils acceptent sans discuter de vivre dans un univers aux mailles amples et aux normes évasives. Sans doute doit-on les en féliciter, car dans certains cas, ils le font dans le strict but d'obéir aux exigences d'une situation particulière. Leur attitude stoïque suffit à faire d'eux des héros. Toutefois, le spectacle que déploie *La Vouivre* impose une conclusion quelque peu divergente. L'exemple d'Arsène rêvant du paradis est éclairant :

Arsène se voyait lui-même au paradis, vêtu d'une toge à grands plis et une fleur à la main. *Dans les champs du ciel, il cherchait un coin à labourer*, mais les anges disaient mais non, c'est fini de *gagner son pain à la sueur de son front*. Le paradis devenait un pré pelé, sali de lumière grise et se noyait finalement dans un océan d'éternité incolore. (VO, p.653; nous soulignons)

Contrairement aux nouvelles et à certains romans où surgissent des êtres ou des situations anormales sans avertissement, *La Vouivre* présente un personnage confronté à un *choix* entre la «spiritualité» et la matérialité. Il lui est possible de suivre ou non une créature mythologique dans ses aventures. Il lui est possible de se l'attacher, puisqu'elle lui avouera sa fascination et son amour. Il lui est possible de s'ouvrir aux origines du monde, la Vouivre ayant déjà commencé à lui narrer l'origine obscure du christianisme (avec les «prêcheurs d'éternité»). Enfin, on peut raisonnablement penser qu'il sera possible à Arsène, éventuellement, de bénéficier de la richesse infinie de la déesse (grâce au rubis tant convoité). En un mot, il pourrait s'élever. Pourtant, comme dans l'extrait cité plus haut, Arsène entretient de pauvres ambitions. Il ne peut s'imaginer au paradis sans qu'il soit question de labourer. Il ne peut s'imaginer sur terre avec la possibilité de dominer la mort et les hommes grâce à l'immortalité de la Vouivre. Plutôt, il se cantonne dans la contingence, le labeur, la vie austère. Tout comme ses concitoyens, il refuse finalement de

s'élever. «La besogne avant tout», affirment les paysans. Les fantômes de Requiem se limitent à un tonneau de vin, ceux d'Haudouin, dans *La Jument Verte*, «se précisent pauvrement, fixent un point dans le cercle d'horizon» avant de s'éteindre complètement.

L'âne est le mauvais élève, celui qui, justement, refuse de s'élever, d'apprendre, de se conformer au modèle de l'autorité, selon l'image du fameux bonnet dont on affublait jadis les récalcitrants. L'âne est aussi «le symbole d'une humanité douloureuse», celui qu'on raille et méprise, écrit Marcel Aymé, parce qu'il travaille sans relâche jusqu'à sa mort. Borné, il ne voit que droit devant lui, ni à droite, ni à gauche, ni en haut. Il n'a que le sol qu'il foule à chérir, sachant que c'est ce sol qui le nourrira et qui le recueillera le jour de sa mort. Cette vision préparerait sans doute une belle tragédie. Pourtant, *La Vouivre* nous montre le point de vue imperturbablement heureux des paysans. Ceux-ci, tels des ânes, n'hésitent pas à rejeter tout ce qui semble s'élever au-dessus de la terre qu'ils cultivent et qui les nourrit. Ils ne jugent pas utile de distinguer un enfant d'une bête, la Vouivre d'une belle femme, Dieu d'un gros orteil. Tout est jugé par sa propriété matérielle, par sa réalité sensible, si bien qu'il n'est pas étonnant que ces paysans ne pensent pratiquement jamais à Dieu ou au sens de l'existence, notions si abstraites. Il est beaucoup plus utile de se préoccuper de travail. Ils souhaitent avant tout mener une existence simple, aux bornes et aux fins connues, et ils répugnent à se lancer dans des réflexions ou des aventures trop exaltantes. Il serait difficile pour eux d'imaginer un meilleur sort, puisqu'ils se contentent de celui qui leur est fait, *puisque'ils sont heureux*. Graham Lord affirme avec justesse que l'intrusion de la Vouivre dans la vie des villageois

permet «a subtle appreciation of the limitations but also the plenitude of the lives of the Jurassians<sup>90</sup>».

Ainsi, de même que l'antagonisme spiritualité - matérialité se résout par le mouvement particulier en faveur de la matérialité, l'antagonisme paradis - ânes, calqué sur le même modèle, se résout par le mouvement des paysans en faveur de leur condition humble mais heureuse. Dans le drôle-de-roman, l'existence pitoyable des «héros émiettés» (Lécureur<sup>91</sup>) et des «pauvres types» (Scriabine) est dépeinte sous un jour sympathique. Cérusier, dans *La Belle Image*, devant l'immense réserve de possibilités que laisse entrevoir sa métamorphose, choisit de retrouver le plus rapidement possible le «joug» de sa vie conjugale<sup>92</sup>. Dutilleul, dans *Le Passe-Muraille*, souhaite perdre ses facultés extraordinaires, car il craint le jugement des autres. Il préfère le joug social, sa vie de fonctionnaire, à la possibilité de devenir un héros («peu curieux d'aventures et rétif aux entraînements de l'imagination» (PM, p.334)). Bref, de nombreux personnages du drôle-de-roman sont des ânes, des ânes heureux de leur sort et soucieux de n'y rien changer. En ce sens, ils possèdent déjà leur paradis, il leur est inconcevable d'imaginer meilleur sort que de circuler dans les étroites ornières de la réalité sécurisante, allant jusqu'à refuser toute échappatoire. Ainsi, d'une manière exemplaire pour le drôle-de-roman, *La Vouivre*

---

<sup>90</sup>

Graham Lord, *Marcel Aymé, Op. cit.*, p.45.

<sup>91</sup>

Lécureur ajoute avec justesse: «complètement étrangers à la notion de surhomme».

<sup>92</sup>

Raoul Cérusier entretient avec l'âne des liens que révèle cette description: «J'étais cet homme, d'une espèce robuste, heureusement très ordinaire, né pour le travail, le dévouement, l'amitié, les coups de sang patriotique, l'obéissance, le mariage [...]. Le despotisme de son épouse, qui le canalise, lui impose des

nous convie à la «pitoyable mais sympathique» (Aymé) visite du paradis des ânes, rencontre risible et insolite entre ce qu'il y a de plus bas et de plus élevé en ce bas monde.

---

oeillères, bride ses défauts aimables ou inutiles, le harcèle au milieu de ses rêveries dangereuses et lui permet ainsi de s'accomplir dans l'art de gagner de l'argent, est un bienfait irremplaçable» (BI, p.43).

## CHAPITRE 4: LE BARBIER DE MONTMARTRE

### *Rire, insolite et sagesse de l'incertitude dans Travelingue*

Rien n'est plus important pour un écrivain que cette disponibilité d'esprit, cette faculté de changer de point de vue à chaque instant, de disposer de tous les horizons pour regarder les hommes et les situations.<sup>93</sup>

#### 1. La satire

##### 1.1. le sens unique

*Travelingue*, roman-feuilleton publié dans *Je suis partout* au cours de 1941-1942, a été lu unanimement comme une satire. Robert Brasillach, rédacteur en chef du journal, avait pris soin de prévenir ses lecteurs: ils allaient être confrontés à un «roman terriblement anarchiste». À l'époque, Lucien Combelle y voit une satire de la bourgeoisie sous le Front populaire, Georges Blond y lit le portrait railleur de la société française d'avant-guerre, tandis que Jean-Loup Dulac y relève une caricature du rôle de l'écrivain<sup>94</sup>. Plus récemment, Michel Lécureur l'interprète comme une satire du pouvoir, Nicholas Hewitt, comme celle de la décomposition de la Troisième République, et Hélène Scriabine, comme celle du monde occidental des années 1930. Enfin, Dieter Müller, dans *Discours réaliste et satirique chez Marcel Aymé*, précise de nouvelles cibles au rire moqueur: le milieu du

---

<sup>93</sup>

Marcel Aymé, «L'Europe buissonnière» in Michel Lécureur (éd.), Marcel Aymé, *Confidences et propos...*, *Op. cit.*, p.212.

<sup>94</sup>

Les différents points de vue sont recueillis et cités par Michel Lécureur, «Notice» sur *Travelingue*, *ORC III*, Paris, Gallimard, 2001 coll. «Bibliothèque de la Pléiade», pp.1828-1829.

cinéma, les cercles de révolutionnaires et de réactionnaires de droite, ainsi que le populisme politique<sup>95</sup>.

La satire a pour particularité d'entretenir un lien référentiel important avec le monde qu'elle caricature. Le «hors-texte» s'impose en tant que source d'explication et d'interprétation. Hans Robert Jauss traite d'ailleurs du satirique comme d'une fonction poétique «dépendante», contrairement au comique ou au tragique, par exemple. Selon lui, le sens de la satire se construit dans une étroite interaction avec le hors-texte, dont la place devient prépondérante dans toute lecture critique<sup>96</sup>. Le texte, et le monde du texte, sont donc dans l'incapacité de recouvrer leur autonomie sans un apport sémantique externe. Par ailleurs, la satire sous-entend un point de vue moral, une *certitude* éthique. Elle est «foyer d'une norme<sup>97</sup>», affirme Müller, à partir de laquelle tout est jugé, négativement cela va de soi. Tel Aristophane se moquant de Socrate et des femmes dans ses comédies, ou tel Voltaire dénigrant l'optimisme et la pensée de Spinoza avec *Candide*, il apparaît malaisé de lire les propos satiriques - et assurés - du moqueur sans tenir compte du cadre référentiel (extérieur au texte) de la moquerie. De même, on sent, à lire les diverses critiques, l'impérieuse nécessité de comprendre *Travelingue* avec le secours du contexte socio-historique.

---

<sup>95</sup>

Müller fait de ce roman le premier d'une trilogie satirique formant son objet d'analyse, trilogie formée de *Travelingue*, satire de la période d'avant-guerre à partir de l'arrivée au pouvoir du Front Populaire, du *Chemin des écoliers* (1946), satire de l'Occupation, et de *Uranus* (1948), satire de l'Épuration.

<sup>96</sup>

Hans Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique I*, 1970, Paris, Seuil, pp.79-101.

<sup>97</sup>

Dieter Müller, *Op. cit.*, p.45.

## 1.2. *rire de tout*

Il est vrai que le narrateur de *Travelingue*, tel Figaro dans *Le Barbier de Séville*, se «presse de rire de tout». Un examen attentif de chaque personnage ou groupe de personnages révèle qu'ils sont tous discrédités. À droite comme à gauche, les opinions politiques sont ridiculisées. À gauche, le roman décrit le Front Populaire comme «une meute forcenée de chiens hurlants et bavants», il fait la description satirique, par exemple, d'un film «engagé» où est dépeint un couple-modèle communiste:

L'homme conduisait un tracteur, et les croupes et les seins ne lui disaient plus rien du tout et la vodka non plus. Sa femme, les yeux brillants de plaisir, surveillait une machine à écrémer. À la maison, ils lisaient des livres instructifs et se regardaient en riant chastement (TR, p.197).

À droite, il se moque des aspirations d'un militant réactionnaire voulant un «chef» et de son lyrisme patriotique («Ah! misère de Dieu! être là, solide, prêt à tout, sentir que la France vous fond dans les mains et rester comme au cinéma, sans pouvoir y faire rien de rien!» (TR, p.190)). Le narrateur montre la confusion et le ridicule régnant parmi la bourgeoisie. Ainsi, Pierre Lenoir, héritier des Usines Lasquin, souhaite intérieurement la révolution communiste afin de pouvoir, une fois dépouillé de ses privilèges, s'adonner librement à sa véritable passion: la course à pied. D'autres membres de l'élite vivent dans un univers esthétisé, ils (se) permettent les excès les plus étranges (par exemple, Mme Ancelot hésite à condamner le quasi-viol de sa fille par crainte de «faire bourgeois» (TR, p.202)), et ils formulent des réflexions sans rigueur: «C'est bien l'âme russe» (TR, p.197), entend-on devant un film soviétique; la boxe est d'une «sauvagerie splendide», d'un «primitivisme», un «retour aux origines», s'exclament les jeunes bourgeoises (TR, p.185); «Moi, je considère que la révolution est faite [...]. Je pense que d'ici quinze jours, nous

aurons les quatre ou cinq cent mille cadavres qui sont indispensables pour souligner l'importance de l'oeuvre accomplie», estime sérieusement un jeune homme distingué (TR, p.204).

*Travelingue* parodie également les milieux artistiques et le jargon des critiques («C'est amusant, il y a un réel dynamisme, c'est une situation magnifiquement paradoxale», dit-on d'un film (TR, p.200); la «beauté térébrante de ce génial solécisme artistique» (TR, p.174), affirme-t-on à propos d'un chromo). Luc Pontdebois, écrivain catholique<sup>98</sup>, apparaît dénué de conviction, prêt à toutes les courbettes pour assurer son rayonnement littéraire et son aisance matérielle, tandis qu'un jeune illettré tente de se faire une place dans le monde de la littérature non par son talent, mais à l'aide de «son visage bronzé aux traits mâles» (TR, p.185). Bref, dans *Travelingue*, les femmes sont des précieuses ridicules (Mesdames Ancelot et Lasquin, Micheline, Magalie et Germaine), les hommes des brutes épaisses (Milou, Malinier, Lasquin et Ancelot pères, le coiffeur Moutot) ou de sournois calculateurs (Lenoir, Ancelot fils, Pontdebois). Même Chauvieux, que Müller juge exceptionnel (il en fait le porte-parole de l'auteur, le seul personnage positif), est caricaturé, comme Daniel Rivest l'a montré par son étude des contradictions du personnage<sup>99</sup>. Le roman n'épargne personne, ne présentant que des personnages insignifiants et éteints. Hélène Scriabine conclut:

---

<sup>98</sup>

On n'a pas manqué (Jean-Loup Dulac, Daniel Rivest, Michel Lécureur) de souligner le rapprochement avec le romancier catholique François Mauriac. Michel Lécureur, «Notice» sur *Travelingue*, *Op. cit.*

<sup>99</sup>

Chauvieux affirmera notamment: «Je n'ai pas de conscience» (TR, p.232). Daniel Rivest. *Op. cit.*, p.103.

Il n'y a, en vérité, ni conflit entre le bien et le mal ni choc entre forces du progrès et de la réaction, mais tout simplement des convulsions grotesques au milieu desquelles la majeure partie des acteurs ignore totalement le rôle qu'elle doit jouer.<sup>100</sup>

Les personnages de *Travelingue* sont non seulement médiocres, mais passifs et incapables d'action. Les «convulsions grotesques» relevées par Scriabine représentent un mouvement appauvri, atrophié. En effet, rares sont ceux qui sont satisfaits de leur rang social ou de leur situation personnelle. Plutôt, ils désirent se mouvoir, être ailleurs (un industriel attend la révolution, des bourgeois oiseux idéalisent les paysans, les petits bourgeois besogneux et radins espèrent la richesse, un patriote souhaite une guerre afin de pouvoir échapper à sa femme, etc.), mais leur agitation demeure vaine puisque nulle entreprise ne réussit (sauf pour un personnage dont il sera question plus loin). Ironiquement, l'unique possibilité de mouvement appartient à une narration omnisciente qui effectue, entre les diverses scènes, un «travelling» (faisant écho à la technique cinématographique) révélant partout la même stagnation. Ce bref survol du roman rejoint donc, pour le moment, l'unanimité de la critique: la satire dépeint avec virulence un monde d'avant-guerre médiocre et immobile. Le sens et la «mission» d'un roman de Marcel Aymé n'ont jamais semblé aussi limpides que pour *Travelingue*<sup>101</sup>.

## 2. Une autre lecture

### 2.1. le point de vue de l'auteur

---

100

Hélène Scriabine, *Op. cit.*, p.34.

101

Une seule exception notable à cette unanimité: Michel Lécureur estime que la critique a généralement «jugé sur les apparences» un «ouvrage riche et complexe». Il ouvre ici la porte à d'autres lectures. «Notice» sur *Travelingue*, *Op. cit.*, p.1829.

Depuis que les tenants de la mort de l'auteur ont sévi dans les lettres, il apparaît toujours délicat de faire appel au point de vue du «défunt». Tout au plus le mentionne-t-on en guise de hors-d'oeuvre ou d'ornement, dans la mesure où un tel appel n'affecte pas la rigueur d'une méthode. Or il apparaît pertinent de s'intéresser au point de vue de Marcel Aymé tout autant qu'à celui de ses lecteurs contemporains. Sans substituer l'intention au texte lui-même, il est possible que l'interprétation de l'auteur puisse enrichir notre compréhension de l'oeuvre. D'ailleurs, comme le souligne Antoine Compagnon, «même les partisans de la mort de l'auteur n'ont jamais renoncé à parler, par exemple, d'*ironie* ou de *satire*, alors que ces catégories n'ont de sens qu'en référence à l'intention de dire une chose pour en faire entendre une autre<sup>102</sup>» (c'est l'auteur qui souligne). Dans le «Prière d'insérer» de *Travelingue*, Marcel Aymé présente le roman en ces termes:

Ce qui importe, pour un roman, ce n'est pas de représenter quelque chose, mais d'être quelque chose. Comme toute création libre, il s'achemine vers sa fin sans la connaître et chaque moment nouveau fait surgir une possibilité de choisir imprévue.<sup>103</sup>

Plus loin, Aymé qualifie *Travelingue* de «bien curieux ouvrage». À la lecture du premier extrait du «Prière d'insérer», il semble que le romancier ait voulu avant tout affirmer sa liberté d'expression. Sans doute voulait-il prévenir la réaction choquée de lecteurs (de droite) interpellés trop directement par le propos du roman<sup>104</sup>. Toutefois, quelques

---

<sup>102</sup>

Antoine Compagnon, *Op. cit.*, p.77. Il interroge par ailleurs la notion d'intentionnalité en ces termes (p.53): «[...] en affirmant l'indifférence de l'auteur pour la signification du texte, n'a-t-[on] pas poussé la logique un peu loin et sacrifié la raison au plaisir d'une belle antithèse? [...]interpréter un texte, n'est-ce pas toujours faire des conjectures sur une intention humaine en acte?»

<sup>103</sup>

«Prière d'insérer» reproduite par Pol Vandromme, *Op. cit.*, p.153.

<sup>104</sup>

Michel Lécureur constate que les critiques de droite ont généralement dénoncé les libertés que prenait

éléments indiquent qu'il entretient des vues originales sur son oeuvre. D'abord, il y a la volonté de se distancier d'un cadre d'écriture (et de lecture) strictement référentiel. Son roman «est» quelque chose, avant que de représenter. Deuxièmement, il y a cette insistance marquée sur la conclusion du roman, aléatoire et inattendue. Enfin, dans le second extrait, l'hyperbole («bien curieux») indique que, pour Aymé, le roman *Travelingue* n'est pas simple d'emblée. Par conséquent, le romancier invite le lecteur pressé à rouvrir la question de l'interprétation de ce drôle-de-roman.

## 2.2. le rôle du barbier Moutot

Tous les personnages de *Travelingue* ne manifestent pas la même médiocrité ni la même immobilité. En fait, l'un d'entre eux se distingue et joue un rôle particulier. Michel Lécureur écrit: «On s'interrogera par exemple sur le personnage de Félicien Moutot, le coiffeur qui dicte, dans son arrière-boutique, leur conduite à ces messieurs les ministres. Pourquoi un tel personnage?<sup>105</sup>» Selon lui, il s'agit peut-être, par ce personnage, de faire l'éloge du bon sens populaire, mais il reconnaît que «cette seule lecture» est insuffisante. Pour sa part, Hélène Scriabine qualifie Moutot de «personnage extraordinaire». Dieter Müller reconnaît aussi le statut particulier du barbier, allant toutefois à l'encontre des précédents commentaires. Selon lui, «l'intégration de ce personnage n'est en aucune manière nécessaire pour le déroulement de l'intrigue [...]. L'action du coiffeur reste [...]

---

Aymé à l'endroit «des idées fixes des conservateurs de cette époque». «Notice» sur *Travelingue*, *Op. cit.*, p.1828.

<sup>105</sup>

*Ibid.*, p.1827.

parfaitement insignifiante pour l'intrigue proprement dite<sup>106</sup>». Pour Müller, l'utilité de Moutot réside dans le discours qu'il prononce, car il consacre par ses excès la satire du populisme qu'Aymé veut effectuer; «le narrateur dénonce tant le rôle que joue le coiffeur, trop puissant et sans légitimation, que la vision du monde qu'il expose<sup>107</sup>». Pourtant, il faut prendre le contre-pied du jugement de Müller, et ce, pour deux raisons. La première, c'est que le narrateur ne récuse pas clairement le coiffeur. Certes, la description qu'il en fait ne manque pas d'ironie, et toute approche sérieuse du personnage doit effectivement être exclue. Cependant, à la lumière des observations précédentes, force est d'admettre que rien ne peut être pris au sérieux dans ce roman. De plus, comme nous le verrons bientôt, la conclusion du roman invalide complètement l'argument de Müller. Deuxièmement, il n'y a pas d'intrigue significative dans *Travelingue*. Comme le remarque Lord, le roman «is loosely structured, [...] a series of images, a group of characters held together by a common historical background<sup>108</sup>». L'intérêt du roman se trouve ailleurs, dans la verve, la variété de ton et les caricatures, par exemple. La rareté des liens qu'entretient le coiffeur avec l'intrigue n'affaiblit ni son rôle potentiel (et occulte) ni la place qu'il tient dans le monde du texte. En fait, Félicien Moutot, le barbier de Montmartre, incarne dans *Travelingue* la rencontre de l'insolite et du rire.

---

106

Dieter Müller, *Op. cit.*, p.106.

107

*Ibid.*, p.115.

108

Graham Lord, *Marcel Aymé, Op. cit.*, p.71.

Les pouvoirs de Moutot, dans un univers médiocre et figé tel que celui de *Travelingue*, sont sans contredit insolites. Depuis un petit salon «désuet et provincial» de Montmartre, il gère les affaires de l'État, attribuant contrats et crédits, distribuant conseils et faveurs. Ses pouvoirs sont illimités, «magiques»: «ce n'est pourtant pas de ma faute si le hasard a voulu que les destins du pays soient entre mes mains» (TR, p.266), affirme-t-il. Il influe sur le cours de la monnaie (TR, p.322), supprime momentanément la publication des journaux (TR, p.269), distribue ses ordres aux ministres (des Chemins de fer, des Finances, de l'Enregistrement, de l'Éducation nationale: «je ne veux voir que les principaux [...]» (TR, p.265), confie-t-il) et au vice-président (TR, p.267), écourte les grèves (TR, p.264), décerne la Légion d'honneur à un écrivain (TR, p.265), dispose de la vie d'un citoyen (TR., p.325), dirige l'armée (TR, p.329), etc. Sorte de génie dans une lampe, Moutot exauce ainsi les souhaits de tous ses clients.

Par ailleurs, par son discours, son attitude et son apparence physique, Moutot incarne (et suscite) le rire. D'abord, son discours aligne paresseusement une série «de clichés et de stéréotypes» (Müller). Par exemple, il explique ainsi sa conception du pouvoir: «Moi, ma politique intérieure, elle tient en deux points: nourriture et digestion» (TR, p.269). Ailleurs, il résume sa conception des nations européennes: «Chaque peuple a son caractère. L'Anglais n'est pas intelligent, l'Allemand est lourd, l'Espagnol est fier, l'Italien est sournois, le Russe est rêveur. On ne va pas contre sa nature» (TR, p.328). Malgré ses pouvoirs qui devraient l'inciter à plus de sérieux, son attitude demeure nonchalante. Il est, ainsi, plus préoccupé de ses varices que de gouverner, il accorde priorité à une coupe de cheveux au détriment d'une rencontre avec un ministre, et il

s'exprime «sans l'ombre d'exaltation, d'un débit monotone [...] trahissant une grande fatigue» (TR, p.265). Enfin, son apparence physique est risible, et la description laisse même planer un doute sur son intelligence:

La flaccidité de son visage, des yeux lourds et mornes d'insomnieux, des mains grasses et livides, un ventre qui s'échappait par l'ouverture de sa blouse déboutonnée, son pantalon rayé dont le pli cassait sur ses pantoufles de feutre, tout en lui écartait l'idée qu'il pût se livrer à un jeu de l'imagination. (TR, p.266)

À la rencontre du rire et de l'insolite, le barbier Moutot s'avère une figure exceptionnelle. Lui seul personnifie (et suscite) le rire aussi puissamment (c'est une caricature, insiste Daniel Rivest); surtout, lui seul possède des pouvoirs effectifs dans l'univers stagnant dont il préside les destinées.

### 2.3. *le triomphe du barbier de Montmartre*

Du chapitre un au chapitre dix-huit, *Travelingue* présente une succession de tableaux satiriques où sont représentées l'immobilité et la médiocrité des personnages et des situations. Le cadre est réaliste, la narration est omnisciente, relativement active (par le recours aux diverses figures humoristiques dévaluant les personnages), quoiqu'elle n'exprime pas d'avis formel. L'apparition étrange du barbier Moutot, seule rencontre du rire et de l'insolite, demeure marginale. Jusque-là, une interprétation plutôt univoque - celle de la satire du monde hors-texte - est plausible. Mais le chapitre dix-neuf se démarque radicalement de cet ensemble homogène. D'abord, sans la médiation de la narration, le barbier Moutot livre un monologue en style direct à l'écrivain Pontdebois, venu lui demander une faveur (et une coupe de cheveux, ce qui revient au même). S'étendant sur neuf pages, le discours de Moutot condense une bêtise inégalée (préjugés,

raccourcis de raisonnement, contradictions, fermeture au monde) dans le drôle-de-roman: «Quand je vois qu'il pleut, moi je dis qu'il pleut, et vous ne me ferez pas revenir sur ma déclaration pour tout l'or du monde, même en m'offrant l'apéritif. Vous saisissez ma thèse [...]?» (TR, p.321); «Notez bien que je ne dis pas de mal des pédérastes, au contraire. Je suis pour la liberté d'opinion» (TR, p.322); «J'en arrive des fois à me demander si le peuple mérite bien toute l'affection que je lui prodigue. Entre nous, allez, il n'est guère intéressant» (TR, p.322); «Seulement il y a une façon de présenter les choses et les ouvriers n'y verront que du feu» (TR, p.323); «Pas plutôt que j'ai dîné, je m'endors sur ma page sportive et j'ai beau me faire des reproches et me dire que le destin de la France est entre mes mains, c'est plus fort que moi» (TR, p.324); «Une guerre ça occupe toujours du monde et ça distrait l'opinion. [...] Ma thèse directrice, c'est que quand il arrive une catastrophe, le meilleur est encore de s'en arranger» (TR, p.326).

Ces «morceaux choisis» confirment que la puissance du barbier observée plus tôt dans le texte demeure entière. De ce fait, Moutot n'hésite pas, dans son discours, à se qualifier de «chef», d'«homme d'État», et il manifeste à plusieurs reprises des réflexes autocrates: «Mais moi, je leur ai dit halte, la révolution, je n'en veux pas» (TR, p.267). Scriabine confirme son rôle autoritaire en relevant «l'entrée en scène de nouvelles forces [...] qui finissent par s'incarner dans le personnage extraordinaire du coiffeur Moutot<sup>109</sup>». Ce qui est nouveau, c'est qu'à partir du chapitre dix-neuf, le barbier n'est plus uniquement le «chef» du monde du texte, ordonnant le fonctionnement d'une République imaginaire.

---

109

Hélène Scriabine, *Op. cit.*, p.34.

Sa position par rapport à la narration a changé. Désormais, l'encadrement des descriptions et des commentaires de la narration a disparu, et son influence n'est plus circonscrite ni sa parole médiatisée. Il a le champ libre et il peut exercer son influence sans être importuné. Il a le dernier mot. Au contraire des autres personnages, la narration ne pourra pas discréditer les propos de Moutot, puisqu'elle ne reviendra plus. Ainsi, le cadre réaliste est brisé, la narration, capturée par le barbier, n'est plus omnisciente et relativement objective mais outrageusement subjective, et les références au hors-texte deviennent de plus en plus risibles, voire caduques. La satire semble tourner à la farce, et elle prend des proportions inattendues: le barbier de Montmartre occupe tout à coup, avec tout le ridicule dont il est capable, le double rôle de narrateur et de personnage.

#### 2.4. *les ambivalences*

Le rôle du barbier de Montmartre invite à réfléchir au sens et à la «mission» du roman qui, il n'y a pas longtemps encore, semblaient si limpides aux yeux du lecteur. Le cadre du roman ayant éclaté, la lecture devrait-elle changer? Il y a quelques ambivalences à relever. Première ambivalence: le barbier Moutot peut être vu à la fois comme le *produit* du monde du texte et comme son *instigateur*. D'une part, Moutot affiche la médiocrité et l'immobilité des autres personnages, à une hauteur toutefois excessive. Et, d'autre part, il peut être considéré comme l'instigateur du monde du texte, puisqu'il le dirige et lui insuffle sa vision jusque dans les moindres détails: tous les mécontents, tous les incertains et tous les ratés - bref, tous les personnages exerçant le pouvoir - viennent à lui pour recevoir des faveurs, des conseils, des ordres, des indications. Confiné à son salon, il gère la France sans jamais la parcourir ni même la connaître vraiment.

Seconde ambivalence: l'influence - même occulte - qu'exerce le barbier de Montmartre sur le monde romanesque soulève la question du «foyer normatif» auquel le roman doit faire référence, si l'on maintient encore que *Travelingue* est une satire. La norme peut, au lieu de se trouver dans un quelconque hors-texte (dans une thèse connue, par exemple), s'incarner, sans aucune forme de préavis, dans la conclusion du roman. Suivant cette idée, le barbier incarne l'idéal du monde du texte: il est la démonstration vivante que la médiocrité et l'immobilité extrêmes peuvent donner de «bons» résultats. En effet, *Travelingue* consacre son triomphe sur les personnages et la narration. En ce sens, Moutot réalise - de manière grotesque, évidemment - les aspirations du monde qu'il gouverne: il exerce le pouvoir, il crée le mouvement. Sa bêtise affichée lui fournit l'assurance tranquille de ne jamais se tromper, d'avoir toujours raison, voire d'accéder à un statut de «demi-dieu» en usurpant pour un temps le privilège de la narration. Il est, comme Scriabine l'a suggéré, «la personnification du destin et le chœur de la tragédie antique. Il est le populo-roi [...]»<sup>110</sup>. Par conséquent, il est peut-être inutile de chercher hors du texte un idéal auquel *Travelingue* tendrait. Moutot magnifie et perfectionne les divers traits des personnages du monde du texte, et ces derniers lui font écho en le payant de déférence et de gratitude.

Une dernière ambivalence mérite d'être signalée et débattue. Avec *Travelingue*, a-t-on encore affaire à une satire, ou doit-on privilégier une autre lecture? En faveur de la

---

110

Ibid., p.39.

satire, Müller remarque que le propos du roman «coïncide (trop) parfaitement avec les discours de la Propagande de Vichy, qui imputait la responsabilité de la défaite à la bourgeoisie décadente et pourrie de la période du Front populaire<sup>111</sup>». Suivant ce raisonnement, le barbier Moutot servirait de «compensation» à la satire de la bourgeoisie, car il permet à l'auteur de dénoncer le populisme des dirigeants vichyssois:

En effet, on peut discerner les revendications que le narrateur ayméen soutient au sujet de la politique. Il exige chez l'homme politique un certain nombre de qualités: tout d'abord l'intégrité, le désintéret matériel, ensuite l'impartialité la plus stricte, l'intelligence [...]. Moutot semble quitter l'espace de *Travelingue* pour entrer dans celui du hors-texte. [...] Il évoque, plutôt que la situation politique en France pendant le Front populaire, celle d'après la défaite de 1940.<sup>112</sup>

Mais où Müller perçoit-il ce sous-entendu du «narrateur ayméen» souhaitant un monde politique meilleur? Où lit-il l'énumération des qualités qu'un bon dirigeant devrait posséder? À partir de quel fondement *textuel* choisit-il de faire osciller le propos de *Travelingue* de l'avant-guerre à la période de l'Occupation? Enfin, comment peut-il soutenir que Moutot, au dernier chapitre, quitte le monde du texte pour entrer dans le hors-texte, alors que c'est à ce moment précis que le roman se réinvente, déroute le lecteur, provoque l'éclatement du cadre réaliste de lecture? Müller n'explique rien de cela. En fait, il semble qu'à trop chercher un écho dans le hors-texte, le critique s'autorise certains raccourcis et contradictions. Nul doute, la difficulté de trouver à *Travelingue* un lien référentiel opératoire est en cause. Si l'on admet que le monde du texte trouve la réalisation de ses normes et son écho le plus puissant à l'intérieur même de l'un de ses personnages, il s'avère dès lors malaisé d'établir des liens directs avec tel parti politique,

---

<sup>111</sup>

Dieter Müller, *Op. cit.*, p.9

tel propos moral, tel événement historique ou tel personnage connu. Il convient finalement de s'interroger sur l'utilité d'une telle lecture.

Marcel Aymé, dans son «Prière d'insérer», affirmait la primauté de l'être du texte (plutôt que sa fonction de représentation), il insistait sur l'importance de la conclusion, inattendue, et il considérait *Travelingue* comme une oeuvre complexe («bien curieux ouvrage»). Force est de constater que la critique a généralement lu le livre comme la représentation textuelle d'un hors-texte, qu'elle a minimisé l'importance de la conclusion de l'oeuvre, et qu'elle a attribué au roman un sens et une «mission» clairs, goûtant assez peu sa complexité. Or une lecture du monde du texte et de la conclusion du roman, telle qu'elle vient d'être proposée, remet en question la référence obligatoire au hors-texte. Elle montre que le texte, et le monde du texte, forment un ensemble autonome et cohérent, où Moutot et le monde qu'il gouverne se font mutuellement écho. Dès lors, *Travelingue* est-il encore une satire (au sens de la fonction poétique «dépendante» de Jauss), ou bien est-ce un roman comique, ce «bien curieux ouvrage» que lisait Aymé? Faut-il privilégier la première lecture ou la seconde? Le dilemme demeure entier, et donner primauté à l'une ou à l'autre équivaldrait à trancher l'éternel débat - que nous simplifions ici - entre les partisans d'une perspective mimétique de la littérature (tout texte doit être lu dans son rapport au Monde) et les partisans d'une perspective poétique de la littérature (tout texte doit être considéré comme objet autonome, séparé du Monde). La «sagesse» du barbier de Montmartre s'impose en dernier recours: «je m'occupe de penser à un plan» (TR., p.329),

répond-il, pour éluder la complexité d'un problème. De même, il n'y a à ce débat aucune réponse définitive, et nul ne peut donner raison à l'une ou l'autre des lectures de ce drôle-de-roman (satire ou comédie? monde du texte ou hors-texte?). La montée en puissance de Félicien Moutot, et la farce qu'elle déploie, permettent néanmoins d'ébranler le cadre du roman ainsi que les interprétations limpides d'une critique parfois pressée, et montrent l'utilité d'une lecture plurielle. Par son ambivalence, toute lecture de *Travelingue* invite à considérer la sagesse de l'incertitude, cette sagesse romanesque qui, selon Milan Kundera, accepte comme un donné de l'existence l'impossibilité d'un sens unique<sup>113</sup>.

### 3. La sagesse de l'incertitude

#### 3.1. *le rire et l'insolite, facteurs d'ambivalence*

Les interprétations limpides de la critique ont été ébranlées grâce à l'apparition du barbier de Montmartre, incarnant la rencontre du rire et de l'insolite. Il y a dans ce simple constat une leçon profitable à toute lecture du drôle-de-roman. En effet, la rencontre du rire et de l'insolite dans l'oeuvre littéraire mine *a priori* toute possibilité de définir un sens stable. Cette instabilité, qu'on attribue depuis toujours au point de vue de Satan (voir le chapitre 1), multiplie les lectures possibles et empêche toute systématisation. Ce n'est pas un hasard si, comme le montre par exemple Paul de Man dans «The concept of irony», les philosophes et les littéraires qui ont tenté tour à tour de définir l'ironie ont échoué à l'intégrer dans un système clos: «Irony is the undoing of any theory of narrative [...] Irony is precisely what makes it impossible to achieve a theory of narrative that would be

---

113

Milan Kundera, *Op. cit.*, p.18.

consistent<sup>114</sup>». L'ironie échappe à la fixation de son propre sens. Elle est mouvement et désillusion. Certains littéraires ont tenté de relever le même défi à propos du comique et du rire. Jean Sareil reconnaît d'emblée, au début de son ouvrage<sup>115</sup>, l'impossibilité intrinsèque de fournir une définition satisfaisante du phénomène comique. De même, Robert Favre associe le rire à l'éclatement, et il renonce à en systématiser les manifestations («le rire est insaisissable», écrit-il<sup>116</sup>). Bakhtine, enfin, reconnaît, dans sa description du rire rabelaisien, la possibilité constante d'un retournement du sens: «[le rire] nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois<sup>117</sup>». C'est pourquoi la notion d'ambivalence s'est imposée si fortement à la lecture de *Travelingue*.

### 3.2. *observations conséquentes*

Il serait vain de confiner le drôle-de-roman à un cadre strict, puisqu'il consiste précisément, par le rire et l'insolite qu'il renferme, à échapper à toute définition systématique. Revoyons plutôt les notions développées dans les précédents chapitres pour les enrichir à la lumière de *Travelingue*. La récurrence du dédoublement ironique, observée de manière exemplaire dans *Les Jumeaux du Diable* (chapitre 1), correspond à la

---

114

Paul de Man, «The concept of irony», *Aesthetic ideology* (Theory and Literature), vol. 65, Minneapolis - Londres, University of Minnesota Press, 1996, p.179. Le critique soutient que, au contraire de son titre, l'ironie n'est pas un concept. Proposant une lecture de l'ironie dans la pensée allemande, il montre que Fichte, Hegel, Kierkegaard et, plus tard, Nietzsche, ont tenté de fixer le sens de l'ironie sans jamais y parvenir. L'exception notable est Schlegel, dont les travaux épars et un bref «roman» - *Lucinde* - incarnent une ironie «généralisée», à l'encontre de toute pensée systématique, et par là même, difficile à lire schématiquement.

115

Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 («coll. Écriture»), p.12.

116

Robert Favre, *Le rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p.7.

présence, au sein de la narration, de deux voix divergentes et complémentaires. Ce phénomène - cette «bivocalité» - est fondamental pour toute lecture du drôle-de-roman. Il rend possible tout jeu insolite, tout rire, toute connivence. Bakhtine, dans une étude sur le roman humoristique, affirme ainsi que toute narration liée au rire fonctionne d'après une «construction hybride», similaire au dédoublement ironique décrit dans notre premier chapitre. Il définit cette construction comme un énoncé «où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux «langues», deux perspectives sémantiques et sociologiques<sup>118</sup>». À partir de là, Bakhtine développe une conception du roman humoristique où sont intégrés le jeu, la connivence et la pluralité de sens. Le dédoublement ironique - ou «construction hybride» - est donc à la base de toute ambivalence sémantique. Dès lors s'ouvre la possibilité d'une lecture riche, c'est-à-dire d'une véritable lecture romanesque.

La fête, telle qu'observée de manière exemplaire dans *La Jument Verte* (chapitre 2), permet l'établissement d'un climat festif et plus largement, dans le drôle-de-roman, d'un climat de connivence. Ce climat particulier favorise l'établissement d'un jeu narratif avec les perspectives (humoristique, réaliste, magique) ainsi qu'avec les diverses frontières établies au sein du monde du texte (principalement les «hiérarchies» séparant le(s) narrateur(s) des personnages, et les personnages entre eux): «Dieu» et le diable rient avec la foule, les figures d'autorité acceptent d'être renversées momentanément, une Jument et

---

117

Mikhaïl Bakhtine. *L'oeuvre de François Rabelais...*, *Op. cit.*, p.20.

118

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *Op. cit.*, p.125-126.

un barbier règnent sur leurs mondes respectifs. Le climat de connivence favorise la cohabitation de divers points de vue (riche ou pauvre, instruit ou illettré, paysan ou citadin), dans un univers aux normes élastiques, sujet à de soudains revirements. Ce climat «florissant» permet de créer un cadre d'écriture et de lecture flexible, et il constitue la seconde condition de manifestation de l'ambivalence du sens.

Enfin, la tolérance à l'égard de la contradiction, illustrée de manière exemplaire par le point de vue niveleur des paysans de *La Vouivre* (chapitre 3), permet la cohabitation, au sein du monde du texte, de perspectives opposées. Comme nous l'avons vu, les antagonismes du drôle-de-roman sont résolus par un point de vue narratif qui, marqué par l'indifférence joyeuse, ne se formalise guère des écarts à la norme et des contradictions dont il rend compte. Cela permet notamment la circulation libre des points de vue au sein du monde du texte. Selon Rivest, cette cohabitation est une preuve du caractère polyphonique de l'oeuvre ayméenne. À première vue, la réalité apparaît cependant beaucoup plus ambivalente. Si l'on considère la première définition que Bakhtine donne de la polyphonie dans son étude sur Dostoïevski, le drôle-de-roman n'est pas polyphonique. D'abord, il lui manque une réelle formalisation des points de vue (ce que Bakhtine appelle la «création de zones particulières») et les indices d'une entreprise de confrontation des idéologies par des discussions «profondes» auxquelles présiderait la narration. De plus, il est difficile de faire d'Aymé un romancier d'idées, au sens de Bakhtine, et davantage encore selon le sens que revêt cette expression du temps d'Aymé (qu'on pense à Malraux, à Camus et à Mauriac, romanciers d'idées consacrés). Tout au plus peut-on trouver chez

Aymé les traits d'un moraliste soucieux de ne pas faire la morale, c'est-à-dire les indices d'une *incertitude* éthique.

Par contre, si l'on considère la définition que Bakhtine propose de la polyphonie dans *Esthétique et théorie du roman*, le roman humoristique s'y trouve entièrement inclus en tant que sous-genre par excellence de la polyphonie (le genre romanesque tout entier y sera lié, un peu plus loin<sup>119</sup>). L'élasticité de cette nouvelle catégorie clôt toute discussion subséquente, le drôle-de-roman étant polyphonique, en quelque sorte, par défaut.

Les lectures présentées dans les chapitres précédents n'ont pas dissimulé le caractère subversif du drôle-de-roman, marqué par la présence du diable, par le renversement des figures d'autorité ou par un mouvement de la spiritualité vers la matérialité (sous-entendant une charge réelle contre la métaphysique). Néanmoins, la lecture de *Travelingue* invite à la prudence. De même que le barbier de Montmartre ébranle le cadre du roman et l'assurance des interprétations univoques de certains critiques, de même le rire et l'insolite, qu'ils se traduisent par le dédoublement ironique, par la fête ou par la résolution des antagonismes, menacent de miner toute possibilité de lecture généralisée, tout sens dégagé et circonscrit, toute certitude, éthique ou autre. Le drôle-de-roman ménage le plus souvent une possibilité de contredire, de désavouer, et de fournir au lecteur un contre-exemple qui défait la cohérence qu'il aurait bâtie. Cette instabilité joyeuse enseigne, sans affecter le sérieux, la sagesse de l'incertitude, cette

---

119

À ce sujet, lire l'«Introduction» de Michel Aucouturier dans Mikhail Bakhtine, *Ibid.*, pp.18-19.

sagesse du roman si «difficile à accepter et à comprendre<sup>120</sup>».

---

120

Milan Kundera, *Op. cit.*, p.21.

## CHAPITRE CINQ: L'IMPOSSIBLE SÉRIEUX

### *La déperdition du rire et de l'insolite dans La Belle Image*

Le dénouement le plus banal et le plus mal ficelé donnerait encore à rêver au spectateur<sup>121</sup>.

#### 1. L'insolite sans le rire

##### 1.1. *l'insolite métamorphose*

Au lever du rideau, aucun ingrédient essentiel à un drôle-de-roman ne semble manquer à *La Belle Image*. Il y a un sujet insolite (une métamorphose), un héros typiquement asinien (un négociant de métaux dépourvu d'attrait) et une mise en situation kafkaïenne (un bureau gouvernemental refusant d'émettre un permis sous prétexte que la photographie soumise est celle d'un autre). Le mariage entre l'héritage réaliste et le monde merveilleux s'annonce encore une fois joyeux. Pourtant, malgré ces prémisses idéales, on lira un roman sérieux, et on assistera à la lente déperdition du rire et de l'insolite. Le chapitre précédent nous avait prévenus de l'imminence d'un contre-exemple.

Unique roman entièrement rédigé à la première personne<sup>122</sup>, *La Belle Image* (1941) relate la mésaventure d'un homme dont le visage quelconque revêt une soudaine et extraordinaire élégance de jeune premier. Raoul Cérusier - le métamorphosé - narre les

---

<sup>121</sup>

Marcel Aymé, «Les surprises du fantastique» in Michel Lécureur (éd.), Marcel Aymé, *Propos et confidences...*, Op. cit.

<sup>122</sup>

Notons que certains romans d'Aymé sont partiellement écrits à la première personne. C'est le cas du roman multiforme *Les Tiroirs de l'Inconnu*, dont certains passages s'apparentent toutefois à l'essai et au théâtre, et de *La Jument Verte*, avec les «Propos de la Jument». Par ailleurs, le roman inachevé intitulé *Denise* est tout entier écrit à la deuxième personne du singulier.

événements entourant son étrange expérience. Contrairement aux autres narrateurs du drôle-de-roman, c'est avec une conscience douloureuse qu'il raconte sa métamorphose<sup>123</sup>. À la différence des récits traditionnels de métamorphoses (Ovide, Apulée, Cervantès ou La Fontaine, par exemple), le prodige survient dans un monde parfaitement réaliste, tel celui du fameux récit de Franz Kafka. Cérusier, tout comme Gregor Samsa, devient le représentant d'un «Autre monde», que l'on suppose radicalement différent de celui du texte. Cependant, cet «Autre monde» s'avère parfaitement absent, si bien que le «triste héros» (Aymé), lâché, est une pure aberration. Tout comme dans *La Jument Verte* ou dans *La Vouivre*, la situation antagoniste est insolite. Cependant, ici, le travail de résolution des antagonismes sera effectué de l'intérieur par un narrateur dont l'existence sert de carrefour au monde réaliste et à l'«Autre monde». Du monde réaliste, Cérusier conserve avant tout sa conscience - son identité profonde (l'âme) -, ainsi qu'une connaissance assurée des mécanismes qui le régissent. De l'«Autre monde», il a reçu un nouveau visage - une identité de surface -, ainsi qu'une conscience torturée par la découverte de la fragilité de la réalité qu'il croyait immuable. Par conséquent, Raoul Cérusier incarne, par sa personne, l'insolite rencontre d'antagonismes forts. Son existence est un «champ d'essai».

### 1.2. *une rencontre déterminante entre l'insolite et le rire*

L'insolite rencontre des antagonismes s'avère éprouvante, car Cérusier rejette d'emblée la possibilité même d'une métamorphose: «Vous avez mal vu, il faut que vous ayez mal vu», rétorque-t-il à la guichetière qui témoigne de sa transformation. Il s'estime

---

123

La narration de *La Belle Image* rappelle, à maints égards, celle qu'employaient notamment Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant et Théophile Gautier dans leurs récits fantastiques à la première personne.

victime (et non bénéficiaire) du sort. Il s'ensuit une rencontre déterminante avec la seule incarnation du rire dans le monde du texte. Avant de la présenter, rappelons que la narration, dans le drôle-de-roman, résout les antagonismes forts et dirige les diverses manifestations liées au rire. Or, dans *La Belle Image*, cela n'est pas possible. Raoul Cérusier s'astreint à la difficile tâche de concilier les extrêmes, mais il ne peut pas, sauf de manière bien involontaire, présider au rire. De nouveau, ce roman se distingue des autres. De ce fait, un seul personnage, désopilant, incarne (et manifeste) le rire: l'oncle Antonin. Tel don Quichotte, ce vieil homme vit seul, retiré dans un manoir de campagne où il élève des pourceaux et bricole sa voiture. Il formule les réflexions les plus inattendues et il affiche l'excentricité d'un vieux dandy, rappelant, par certains aspects, l'oncle Suprême du roman *Aller retour* (1927).

L'oncle Antonin manifeste des traits caractéristiques du drôle-de-roman, qu'il s'agit maintenant de repérer. Premièrement, son rire s'apparente à celui des villageois et de «Dieu» qui, dans *La Jument Verte* (Chapitre Deux), manifestent tant de vitalité:

La tête renversée, il partit de son plus grand rire qui roula dans le désert du bois comme une orgie d'harmonium dans une église vide. Et cela dura. De temps à autre, il reprenait haleine et s'écriait à plein gosier: -Tordant! [...] Ah non, laisse-moi rire. Il repartait de plus belle, et j'essayais en vain de calmer son hilarité. J'avais beau élever la voix, il riait si fort qu'il n'entendait rien (BI, p.36).

Ensuite, l'oncle Antonin affiche une extraordinaire tolérance à l'égard de la contradiction. Comme les villageois de Vaux-le-Dévers (*La Vouivre*, Chapitre Trois), sa vision de la réalité accepte indifféremment tout écart à la norme. Ainsi, il accueille avec enthousiasme l'annonce de la métamorphose de son neveu:

- Par exemple, c'est renversant. - Oncle Antonin, vous ne me croyez pas. - Mais bien sûr que si, puisque tu me le dis. Mais j'ai quand même bien le droit de dire que c'est renversant (BI, p.33).

Plus loin, le narrateur confirme, par ce témoignage, l'indifférence joyeuse du personnage loufoque:

Surtout, l'oncle avait une façon apaisante d'accepter mon cas. À l'entendre, on aurait pu croire qu'il s'agissait d'un accident simplement ennuyeux et en bonne voie de se résorber dans le quotidien (BI, p.66).

Troisièmement, l'oncle Antonin montre sa connivence avec son neveu. Il le complimente («Ta nouvelle tête n'est pas mal» (BI, p.34)), il le gronde familièrement («Tu me prends pour une andouille [...] Faut pas dire ça, Raoul. Faut pas dire ça» (BI, p.35)), et il lui témoigne une chaleur humaine indéniable («L'oncle m'accueillit avec allégresse», (BI, p.65)). Enfin, il affiche un goût immodéré pour le jeu: «Le matin, je crache à des hauteurs incroyables» (BI, p.33), avoue-t-il puérilement; «il avait, en un matin d'avril, transformé sa voiture au point de passer auprès d'elle onze fois sans la reconnaître» (BI, 34), note enfin le narrateur.

L'oncle Antonin est la figure du rire par excellence. Or, dans *La Belle Image*, la voix et le point de vue de l'oncle, au lieu de se mêler à ceux du narrateur, sont entièrement tenus à l'écart. En fait, tous les traits qu'il manifeste sont systématiquement dévalorisés. Ainsi, Roland Cérusier considère le rire, la connivence, la tolérance et l'ambivalence ludique comme autant de menaces à son existence. Lorsque son oncle rit, il tente de le faire taire (BI, p.36); lorsqu'il se fait complice, il le réprimande (BI, p.35); il rabroue son acceptation joyeuse de l'insolite («Comprenez donc une fois pour toutes que ma métamorphose est une chose inadmissible» (BI, p.35)), et il redoute l'ambivalence de son

esprit ludique: «Il était de plus en plus clair que je devais m'attendre, de sa part, aux plus énormes bévues» (BI, p.35). Enfin, Cérusier voit son oncle comme un «pauvre homme», frôlant la folie.

Ces dernières observations permettent de formuler quelques conclusions provisoires. D'abord, le dédoublement des voix, dans *La Belle Image*, n'est pas ironique. Il n'y a pas deux «voix» au sein d'une même narration (Chapitre Un, *Les Jumeaux du Diable*), mais bien deux voix physiquement distinctes. Ensuite, la rencontre et le côtoiement sont, pour la première fois, conflictuels. Par conséquent, ils ne parviennent pas à déclencher de dynamisme (*La Jument Verte*, *La Vouivre*) ou à consacrer un triomphe comique (*Travelingue*). Leur rayonnement est appauvri. Enfin, le rapport conflictuel dégénère en une lutte «fratricide», où l'insolite (Cérusier) écarte le rire (Antonin), jusqu'à l'éteindre. Dans ce combat, un tiers joue un rôle déterminant: l'esprit de sérieux.

## 2. La réflexion sérieuse

Raoul Cérusier, figure de l'insolite, se sépare progressivement de l'oncle Antonin, figure du rire, pour se laisser gagner par l'esprit de sérieux. Bien sûr, Cérusier continue de fréquenter son oncle. Cependant, le rôle qu'il lui laisse jouer s'affaiblit, au point de devenir celui d'un simple adjuvant. Le narrateur voit, dans l'expérience intime de la résolution insolite des antagonismes, matière à s'interroger sur de grands thèmes de l'existence. Sa réflexion porte notamment sur des questions d'identité et d'intégration sociale, sur le cadre rationnel régissant la perception humaine de la réalité, et, en dernier lieu, sur le sens de l'existence.

## 2.1. *identité et intégration sociale*

L'expérience de la métamorphose est avant tout une expérience négative de la différence. Cérusier subit, dès l'origine, l'intolérance des premiers témoins. Un commis l'encourage à user de sa raison, tandis qu'un vieux client colérique l'invective: «À leur place, moi je vous soignerais [...], drôle de mirliflore» (BI, p.8). La volonté de mener une existence normale traverse tout le récit: «Je n'avais qu'un vrai désir, celui de réintégrer l'ordre normal, de ressaisir le droit de me plier à la règle commune» (BI, p.104), avoue-t-il. Cérusier, dans sa quête identitaire, use «de ses petits moyens d'homme honnête» (Aymé, dans un feuillet du service de presse<sup>124</sup>), cherche les raccourcis, la sécurité. Désirant par-dessus tout renouer avec le monde qu'il connaît, il choisit un nouveau nom, proche de l'ancien (par les initiales): Roland Colbert. Ensuite, il reprend son entreprise de traite des métaux. Dépossédé, il commence «au bas de l'échelle», mais son apparence avantageuse lui procure rapidement quelque succès. Il tente également de se lier avec ses anciens amis, dont Julien Gauthier, avec lequel il aura de longs débats. Enfin, il cherche à séduire sa femme, Renée. Tel un âne, il lui est impossible de quitter le tracé de son existence antérieure. D'ailleurs, au fur et à mesure du récit, il redevient l'homme qu'il était, prêt à diriger son entreprise, à remplir ses devoirs d'ami, de père et d'époux. Une insatisfaction profonde l'empêche toutefois d'y réussir pleinement.

---

124

Michel Lécureur, «Document» in *ORC III, Op. cit.*, p.1809.

## 2.2. *le cadre rationnel*

Cérusier désire faire admettre par la raison sa nouvelle identité, à la jonction du monde réaliste et d'un «Autre monde» dont il ignore la logique. La brèche qui s'est ouverte dans le solide édifice de sa conception du monde l'a profondément ébranlé. Sa métamorphose lui a fait éprouver, en effet, le «sentiment tragique d'une vérité inadmissible» (BI, p.14). Il estime son état injustifiable: «j'ai conscience de vivre en contrebandier de la raison» (BI, p.23). Son ami, Julien Gauthier, adopte «une certaine attitude d'esprit à l'égard de [s]on aventure» (BI, p.95). Il sert en quelque sorte de représentant de la raison. Cérusier déploie beaucoup d'efforts pour faire admettre à Julien que son état est possible, admissible. Il lui expose, dans le moindre détail, les particularités de l'expérience insolite, et il ne ménage aucune preuve (des souvenirs communs, des détails intimes) qui puisse le convaincre de la réalité de la métamorphose. Or, rien à faire: Julien Gauthier ne peut déroger à sa «foi» particulière, peu importe les preuves avancées: «c'est aussi difficile que de changer de religion», avoue-t-il. Il conclut:

j'ai beau l'imaginer, tout ce que [la métamorphose] m'inspire reste au conditionnel. Je n'y peux rien. Ce que vous me demandez là est plus qu'un acte de foi, c'est un changement de religion et Dieu lui-même n'a pas de plus grandes exigences (BI, p.61).

Non seulement Gauthier ne croit pas au miracle, mais il ne croit pas non plus s'adresser au véritable Raoul Cérusier, comme le montre notamment le vouvoiement. L'implacable froideur de sa raison pousse Cérusier, à court d'amis, au désespoir. Tragiquement, il conclut: «le monde feint d'exister, sans autre but que de m'induire en erreur, et si je pouvais me retourner d'une façon assez rapide et inopinée, je ne trouverais derrière moi

que le néant» (BI, p.58). On croirait lire une tirade existentialiste<sup>125</sup>. L'esprit de sérieux triomphe.

### 3. Le rire et l'insolite consubstantiels

À force de discussions, l'oncle Antonin se laisse gagner par le sérieux affecté de son neveu: «Au fond, dit-il tout à coup, peut-être qu'il [Julien Gauthier] a raison et que tu n'es pas Raoul» (BI, p.66). Plus loin, il devient incrédule, et il change de ton: «Voyou. Vous vous êtes bien fichu de moi, avec votre histoire de métamorphose. Et moi qui ai donné dans le panneau du premier coup. Ai-je été assez stupide.» (BI, p.93). Il change momentanément d'avis, grâce à un plaidoyer lyrique de Raoul: «Je ne demande qu'à croire que vous êtes mon neveu» (BI, p.93), mais, gagné de manière définitive par la raison que valorisent tant Cérusier et Gauthier, il prononce son verdict, comique par sa familiarité contradictoire: «Quand même, Raoul, quand même. Changer de visage comme ça, tout d'un coup, ce n'est pas naturel. Ce n'est pas une chose admissible pour un homme qui raisonne sainement» (BI, p.97). La seule figure du rire de *La Belle Image* s'est sabordée, pour n'être plus que l'ombre d'elle-même.

Au moment où l'oncle Antonin renonce à incarner le rire, une leçon capitale pour le drôle-de-roman surgit. L'insolite, sans le côtoiement du rire, est sans intérêt. En effet, le lendemain de la «conversion» de l'oncle Antonin à l'esprit de sérieux, Cérusier s'exprime ainsi:

---

125

Michel Lécureur, dans la «Notice» à *La Belle Image*, a dressé un parallèle entre la position intenable de Cérusier et le concept de «situation» cher aux existentialistes. Marcel Aymé, *ORC III, Op. cit.*, p.1806.

Ce matin-là, il m'apparut de toute évidence que rien n'était plus sec, plus désespérément ennuyeux *que ce qui est insolite*, absurde, incroyable, miraculeux. Rien qui offre moins d'aliments à l'esprit et à la sensibilité. Je songeais, hargneux, que le prodige est un arbre desséché, une tige sans racines, sans rameaux (BI, p.103; nous soulignons).

À partir de cet éloquent constat, toutes les figures instigatrices de l'insolite sont dévalorisées par le narrateur, au point qu'il leur préfère le rigorisme d'une «loi». Il formule cette réflexion sans équivoque:

Étonnant que les religions y [dans l'insolite] aient vu si volontiers une manifestation divine. Quel besoin pour *Dieu* de s'opposer à soi-même, de se nier, de se suspendre? Considéré sous cet aspect, le prodige ne pouvait être que la manifestation d'un *diable* borné, furtif et de petits moyens. J'en vins à me dire que la loi, seule, parlait à l'imagination et procurait l'ivresse de l'âme. Je me sentis abandonné de Dieu. Je n'attendais plus rien d'heureux de ma métamorphose [...] (BI, p.103).

Cette confession pathétique consacre apparemment la déperdition du rire et de l'insolite. En effet, la disparition soudaine du rire entraîne, dans un rapport de cause à effet, l'inutilité de l'insolite («plus rien d'heureux» n'est envisageable). La vitalité de l'insolite dépend de la vitalité du rire, les deux phénomènes étant consubstantiels. Dès lors, il n'est pas étonnant que le charme cesse d'opérer immédiatement. Cérusier n'incarne plus la figure de l'insolite. Il recouvre son identité monolithique, en même temps que son ancien visage. Il minimise sa métamorphose, la reléguant au rang de mauvais souvenir: «En somme, le plus simple est d'oublier toute cette affaire qui est, au fond, sans importance» (BI, p.136).

La déperdition de l'insolite et du rire, sous l'égide du pathétique Raoul Cérusier, ne se fait pas sans que le drôle-de-roman adresse au lecteur un dernier clin d'oeil. Il est vrai que, dans les derniers moments du récit, la vie semble reprendre son cours normal.

L'oncle Antonin, demeuré sérieux, est persuadé d'avoir été victime de la mauvaise blague d'un dérangé («Quel dommage tout de même» (BI, p.136), soupire-t-il) Il blâme sa vieillesse et se montre résolu à s'assagir. D'autre part, Raoul a repris les affaires, retrouvé femme et enfants, et renoué avec ses vieilles habitudes de Montmartrois. Alors, par une étonnante pirouette, Cérusier effectue, au moment où le lecteur - s'il n'a pas déjà refermé le livre - s'y attend le moins, un incroyable retour à la situation initiale, par les derniers mots de la conclusion du roman:

J'ai l'*illusion* que le temps se rejoint et que mon aventure tient tout entière dans une seconde élastique, *monstrueusement* distendue, mais qui se resserre au point de n'être plus, en vérité, qu'une seconde (BI, p.143; nous soulignons)

Ainsi, non seulement le rire et l'insolite sont sabordés, mais encore le récit tout entier. Il s'agit d'une enflure grotesque qui tient dans une maigre seconde d'inattention. Du triomphe de la raison à la disparition de l'insolite, en passant par le tarissement du rire, rien n'aura eu finalement d'existence avérée. Par ces quelques mots, le narrateur opère une volte-face importante: il passe d'un rôle sérieux à un rôle de farceur. En 1955, dans la revue *Arts*, Aymé professait le plaisir de l'étonnement:

[Q]ue de fois, au théâtre, au cinéma, ai-je souhaité voir sur la scène ou sur l'écran surgir l'événement insolite qui bouleverserait tout à coup les données initiales; l'irruption du fantastique dans le domaine de la réalité étant, à cet égard, l'inattendu le plus satisfaisant [...] le dénouement le plus banal et le plus mal ficelé donnerait encore à rêver au spectateur<sup>126</sup>.

La conclusion du roman *La Belle Image* est, tout à la fois, le mauvais tour, la drôlerie et la résurrection *in extremis* du rire et de l'insolite. De nouveau, le lecteur est dérouté, et le rire qu'il ne peut réprimer devant le tour qu'on lui a joué consacre l'impossible triomphe de l'esprit de sérieux dans le drôle-de-roman de Marcel Aymé.

---

126

Marcel Aymé, «Les surprises du fantastique» in *Ibid.*

## CONCLUSION

### 1. La drôlerie de Marcel Aymé

Il faut insister sur le *produit* de la rencontre du rire et de l'insolite observée dans chacun des cinq romans que nous venons d'étudier. En effet, il résulte toujours de la rencontre de ces deux univers littéraires - l'humour et le merveilleux - un mélange particulier de drôlerie. Qu'ils présentent la rencontre du diable avec la narration, celle d'une Jument avec un village endormi, celle d'une Vouivre avec un paysan borné, celle d'un barbier omnipotent avec la médiocrité d'une société ou celle du monde normal avec un «Autre monde» par l'entremise d'une métamorphose, les romans de Marcel Aymé le font avec légèreté, vivacité et générosité. Notre lecture a cherché à montrer le fonctionnement intime des textes ainsi que leurs qualités particulières. L'attention portée au rire et à l'insolite a permis de rendre compte de certains traits du monde du texte ayméen, et cela revêt sans doute un intérêt pour toute réflexion sur le roman contemporain.

Quelle place le drôle-de-roman de Marcel Aymé occupe-t-il dans la littérature française? Ici, des écueils guettent le critique. Premier écueil: réfractaire, sinon hostile à tous les mouvements et courants artistiques de son époque (notamment, selon Lécureur), l'oeuvre ayméenne peut inciter le critique à partir en croisade. Ainsi, la relative ignorance de l'oeuvre peut être portée au compte des institutions littéraires et universitaires (Lécureur, non sans raison, déplore le «silence relatif» de la critique). On peut «pleurer» sur le sort d'Aymé (Brodin, Scriabine), faire du romancier un des «grands oubliés» du

XXe siècle (Spang-Hanssen), ou même en appeler à une «réhabilitation» (par la défense de l'homme et de ses convictions politiques). Second écueil: la nature mouvante de l'oeuvre ayméenne - sa drôlerie - peut en minimiser la portée et l'intérêt. Le drôle exclut l'approche sérieuse, mais, ce faisant, il exclut souvent à tort toute approche critique au sens strict, notamment en raison du lien qu'entretient la drôlerie avec la notion péjorative de divertissement (pensons seulement à l'humour vaudevillesque, aux pitreries des fous du roi et au populisme de la caricature). L'examen de ces deux écueils présidera à une réflexion modeste sur la place qu'occupe le drôle-de-roman dans la littérature, ainsi qu'au parcours des diverses pistes de recherche qui s'ouvrent devant nous.

## 2. Le drôle-de-roman, oeuvre de divertissement?

Geneviève, narratrice du roman éponyme d'André Gide (1936), attribue, dans une lettre qu'elle adresse à Gide (par voie de mise en abyme), deux fonctions à la littérature. D'abord, la littérature peut divertir. Elle use d'artifices, elle élabore une fiction, elle invente des mondes. Elle fait oeuvre de récréation. Également, la littérature peut avertir. Elle use alors des mots pour instruire, mettre en garde, prévenir des désillusions et représenter la réalité. C'est cette fonction d'éducation que privilégie Geneviève<sup>127</sup>. La

---

127

«Je n'aime pas assez les divertissements pour chercher moi-même à divertir. C'est plutôt *avertir*, que je voudrais. Je crois, monsieur Gide, que vous aussi vous serviez, comme je fais ici, de ce mot. Permettez que je vous l'emprunte. Oui, je me tiendrai pour satisfaite si quelque jeune femme qui me lira trouve dans ce que j'écris un *avertissement* et si ce livre la met en garde contre certaines illusions dont j'eus à souffrir et qui risquèrent de gâcher ma vie.» (C'est l'auteur qui souligne) André Gide, *Geneviève*, Paris, Gallimard, 1936, pp.208-209. À la même époque, Georges Duhamel oppose, dans une critique sur l'art de masse, l'art de «recueillement» à l'art de «divertissement». Dans le premier cas, il remarque que c'est le spectateur ou l'amateur qui pénètre (dans) l'oeuvre, tandis que dans le second cas, c'est l'oeuvre qui est destinée à pénétrer le spectateur (Duhamel, Georges. *Scènes de la vie future*, Paris, 1930, cité par Benjamin, Walter. *Essais 2 (1935-1940)*, Paris, Gonthier, 1983, pp.120-122).

question n'est pas de savoir auquel des deux pôles se rattache une oeuvre littéraire. Plutôt, cette dichotomie montre qu'il existe un art sérieux, réfléchi, utile et utilisable (l'art d'éducation), que l'on peut opposer à un art non-sérieux, irréfléchi et inutile (l'art de récréation). Le premier donne une littérature d'idées, véhicule de messages et de «leçons pour notre temps». Cette littérature dite «sérieuse» se substitue volontiers à la philosophie, à la religion, à la psychothérapie et à la sociologie, pour fournir des versions raisonnées du monde et des opinions sur une multitude de questions importantes. C'est une littérature engagée, une littérature de combat telle que l'a rarement été l'oeuvre de Marcel Aymé (*La Tête des Autres* (1952) était une violente satire de l'Épuration, notamment). En général, l'oeuvre littéraire d'Aymé récuse toute mission d'éducation. Certes, elle n'exclut pas la lecture de propos philosophiques, politiques, psychologiques ou sociologiques, mais elle se donne pour priorité de divertir le lecteur.

Divertir est un mot péjoratif. Le critique anglais C.S. Lewis remarque que «les oeuvres les plus légères - les divertissements - sont, ou bien négligées ou bien traitées, à tort, comme des objets beaucoup plus sérieux qu'ils n'en ont l'air<sup>128</sup>». En français, la première acception de divertir équivaut à: détourner des occupations et du travail, bref, à distraire de l'utile et du sérieux (*Le Robert*). Pourtant, écrire une oeuvre de récréation à l'exquise facture représente une somme imposante de travail. Les qualités d'écriture à déployer sont d'autant plus importantes que la faiblesse du style ou de la construction ne peuvent s'excuser par la défense d'une idée ou d'une idéologie. L'écrivain rend des

---

128

C.S. Lewis, *Op. cit.*, p.126.

comptes à son art et à son public lecteur, plutôt qu'à une conception du monde ou à un parti. Ici, il est cependant nécessaire d'atténuer l'opposition divertissement - avertissement, afin de clarifier un aspect de la fonction de récréation. Une oeuvre de récréation ne s'aliène pas les idées. Seulement, les idées se mêlent au monde du texte, sans le surplomber. Ainsi, notre lecture des romans d'Aymé a permis de débusquer certaines idées qui ont été mises en valeur dans les différents chapitres. L'étude des *Jumeaux du Diable* a rendu compte du point de vue de Satan mis en branle par le rabaissement et la destruction des figures idylliques et sacrées. La lecture de *La Jument Verte* a signalé l'importance de la fête, ainsi qu'une irrévérence totale envers l'autorité; celle de *La Vouivre* a montré les vertus de la matérialité, elle a révélé que tous les humains sont des ânes, rendant compte d'une charge évidente contre la métaphysique. *Travelingue* a marqué le triomphe de l'incertitude (artistique, éthique ou autre), et, enfin, la lecture de *La Belle Image* a souligné l'impossibilité d'une posture radicalement sérieuse. Ces idées, détachées du monde du texte, sont assez peu originales. En tous cas, elles ne sont pas nouvelles. Des centaines d'autres écrivains ont pu les formuler de mille manières. À la limite, elles peuvent avantageusement faire l'objet d'un ou de plusieurs essais, mais elles ne captivent pas nécessairement *a priori* l'attention des lecteurs. À ce stade de leur développement, elles peuvent être partagées et formulées non sans bonheur par les plus mauvais romanciers. En réalité, l'essentiel du travail artistique reste à accomplir.

### 3. L'art du drôle-de-roman

Le monde du drôle-de-roman de Marcel Aymé possède certains traits esthétiques caractéristiques qui sont autant de dénominateurs communs des romans étudiés. D'abord,

il permet d'entremêler les voix et les points de vue les plus divergents: sérieux, réalistes, ironiques, magiques. Ce monde, fait de vitalité, de légèreté et de générosité, est marqué par la connivence festive. Il abolit, au moins pour un temps, les distinctions de classe et d'espèce, et il crée un espace de fête où la paresse règne, les mauvais tours fusent et les interdits sont abolis. Ce monde tolère la contradiction entre les points de vue, entre les divers sens attribués aux événements. Ce monde est marqué par le mouvement, qui s'instaure aussi bien par la fête, par la résolution des antagonismes, que dans le sens et la «mission» mêmes d'un roman. Enfin, ce monde préside, au travers de ses multiples traits, à la rencontre de deux phénomènes consubstantiels: le rire et l'insolite.

Il n'est jamais possible de séparer les traits caractéristiques du monde du drôle-de-roman des idées que nous avons évoquées plus haut. C'est précisément leur entremêlement habile qui intéresse et divertit. C'est par son intégration au sein de la voix narrative que l'exploration du point de vue de Satan devient lumineuse. C'est par l'élection effective d'une jument à la tête du village et du roman que prennent sens les notions de renversement et d'irrévérence liées à la fête. C'est par le mouvement systématique des personnages, des objets, des animaux et des propos de la narration que la charge contre la spiritualité se déploie et intéresse. C'est ce même mouvement qui vient illustrer de manière inédite une vision asinienne (et fort ancienne) de l'humanité, fondée sur son existence matérielle. C'est par la remise en question du statut satirique de *Travelingue*, par le triomphe remarquable des forces comiques, que les notions d'incertitude et d'ambivalence des significations et des formes se trouvent rehaussées. Enfin, c'est par la déperdition avérée des figures incarnant le rire et l'insolite (jouées ici

par des personnages du roman) qu'est consacrée l'impossibilité du sérieux. Ce qui compte, pour un romancier faisant oeuvre de récréation et de re-création, c'est de «mettre en pratique» ses idées, de les formuler et de leur donner une impulsion à l'intérieur d'un monde autonome. C'est par ce savant équilibre que le drôle-de-roman présente quelques idées qui ne peuvent en aucun cas être détachées de leur mise en pratique, ni être préférées à la forme inédite qu'elles prennent dans le texte. Marcel Aymé a estimé qu'il est suffisant d'écrire des romans, et qu'il n'est pas bon de les commenter ou de fournir aux lecteurs les clés de leur interprétation. Il a jugé nocif de détacher le propos intelligible de l'oeuvre. Voulait-il préserver le charme de ses récits? Voulait-il donner la part belle aux lecteurs? Que répondre? Du moins, il n'est pas question de déplorer le silence relatif des critiques à son égard, ni de revendiquer pour son drôle-de-roman une place supérieure dans le domaine de la littérature, française ou autre. Il n'y a pas de croisade possible ni acceptable pour le drôle-de-roman. Plutôt, il s'agit de faire remarquer qu'il y a une manière différente, et toute simple, de lire le drôle-de-roman, qui, pour commencer, décourage l'approche sérieuse, et qui exige ensuite un travail infiniment plus difficile à réaliser qu'une oeuvre dont «le sens apparaît comme le nez au milieu de la figure» (Aymé).

#### **4. Avenues de la réflexion**

L'étude du drôle-de-roman n'est pas complète. L'accent a été mis sur ses phénomènes constitutifs: le rire et l'insolite. Cependant, quelques avenues de réflexion s'ouvrent encore à nous. D'abord, l'étude du rapport entre le drôle-de-roman et les formes romanesques n'a été pleinement réalisée que sous l'angle de l'activité de la narration. D'autres romans pourraient être intégrés à une étude visant à examiner les

expérimentations du rire et de l'insolite par la forme même. Ici, nous pensons au dernier roman de Marcel Aymé, *Les Tiroirs de l'Inconnu* (1960), qui allie à une narration conventionnelle des chapitres prenant la forme du texte dramatique et de l'essai. Le roman *Aller retour* (1927) a également été présenté, dans une étude intelligente de Daniel Rivest, comme un «antiroman» balzacien (une caricature formelle, au même titre que *Don Quichotte* était l'antiroman des romans de chevalerie, par exemple).

Par ailleurs, l'étude du rire et de l'insolite pourrait s'effectuer à l'intérieur d'autres genres pratiqués par Marcel Aymé, tels que le théâtre (*Clérambard*, *Les Oiseaux de lune*), les nouvelles (des dizaines, dont *Le Passe-Muraille*, *Le Nain*, *Les Sabines*), les contes (*Les Contes du Chat perché*) ainsi que l'essai (*Le Confort intellectuel*, où la parole ambivalente est assumée par un dialogue entre un jeune intellectuel modéré et un bourgeois en butte au romantisme). Une étude pourrait même s'intéresser aux distances qu'Aymé prend avec le «Prière d'insérer» traditionnel, qu'il pimente d'humour et d'anticonformisme.

Enfin, le rire et l'insolite du drôle-de-roman de Marcel Aymé ne lui appartiennent pas en propre. D'autres auteurs s'y sont exercés avant lui. L'étude des filiations esthétiques d'Aymé s'avère sans doute l'un des défis les plus intéressants, puisque le romancier a lui-même cherché à prendre ses distances avec tous les mouvements en vogue, si ce n'est, peut-être, les Hussards, dont Roger Nimier, et les artistes de la Butte de Montmartre. De l'avis de Michel Lécureur, il est malaisé de lier les artistes de la Butte (Gen Paul, Ralph Soupault et Céline, notamment) autour d'idées ou de pratiques

communes. En effet, la caractéristique qui les unit est précisément leur radicale volonté de retrait de toute communauté artistique, et politique. Il semble qu'il s'agisse, comme le suggère Serge Govaert<sup>129</sup>, de l'un des traits typiques de l'anarchisme de droite. Certains auteurs «parents» s'imposent immédiatement, tels Rabelais et Cervantès, deux maîtres du rire et de l'insolite. Daniel Rivest évoque des liens avec le satiriste Alphonse Allais et avec l'écriture balzacienne («le roman de ma vie», dira Aymé à propos de *La Comédie Humaine*), et Charles W. Scheel lie Aymé à Anatole France (*Le Crime de Sylvestre Bonnard, membre de l'Académie* et *La rôtisserie de la reine Pédauque*, notamment). Il reste des liens qu'Aymé a lui-même tissés avec certains grands auteurs comiques par ses écrits critiques, tels Aristophane, Molière et Gogol, ou insolites en leur temps, tels Perrault, Andersen et Kafka. Enfin, son classicisme, et le refus inhérent du romantisme et de l'imprécision semée dans le langage, permettraient sans doute d'étudier ses affinités avec des écrivains d'avant le XIXe siècle.

Marcel Aymé rit toujours, disions-nous. Il faut finalement se demander, avec Horace, ce qui empêche que celui qui rit ne dise la vérité. Rien, répliquera-t-on, sinon LA vérité.

---

129

Serge Govaert. «Une Approche sociologique», pp.233-244. in Weisgerber, Jean (dir.). *Le réalisme magique : roman, peinture, cinéma*, Op. Cit.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Sources primaires

- Aymé, Marcel. (Yves-Alain Favre (éd.)). *Oeuvres romanesques complètes* (tome 1), Paris, Gallimard, 1989 (coll. «Bibliothèque de La Pléiade»).
- Aymé, Marcel (Michel Lécureur (éd.)). *Oeuvres romanesques complètes* (tome 2), Paris, Gallimard, 1998 (coll. «Bibliothèque de La Pléiade»).
- Aymé, Marcel (Michel Lécureur (éd.)). *Oeuvres romanesques complètes* (tome 3), Paris Gallimard, 2001, (coll. «Bibliothèque de La Pléiade»).
- Aymé, Marcel (Michel Lécureur (éd.)). *Du Côté de chez «Marianne»*, Paris, Gallimard, 1989.
- Aymé, Marcel (Michel Lécureur (éd.)). *Propos et confidences littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

### 2. Sources secondaires

#### 2.1. monographies

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 «collection Tel».
- Briselance, Marie-France. *Marcel Aymé ou... l'infamale complexité*, Dole, Éditions de la Société des Amis de Marcel Aymé, 2000.
- Brodin, Dorothy. *Marcel Aymé*, New York et Londres, Columbia University Press, 1968.
- Caillois, Roger. *Naissance de Lucifer*, Paris, Fata Morgana, 1992.
- Cathelin, Jean. *Le Paysan de Paris*, Paris, Debresse, 1958.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Seuil, 1998 (coll. «Points»).

- De Man, Paul. *Aesthetic ideology* (Theory and Literature), vol. 65, Minneapolis - Londres, University of Minnesota Press, 1996.
- Dumont, Jean-Louis. *Marcel Aymé et le merveilleux*, Paris, Deresse, 1967.
- Favre, Robert. *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- Köhler, Erich. *Le Hasard en littérature*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Kundera, Milan. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 (coll. «Folio»).
- Lécureur, Michel. *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1985.
- Lécureur, Michel. *Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- Lécureur, Michel. *Marcel Aymé, un honnête homme*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- Lewis, Clive Staples (traduit de l'anglais par Jean Autret). *Expérience de critique littéraire*, Paris, Gallimard, 1965 «Les Essais».
- Lord, Graham. *Marcel Aymé*, Berne, Peter Lang Éditeurs, 1987 «coll. European University Studies».
- Lord, Graham. *The Short Stories of Marcel Aymé*, Nedlands, University of Western Australia Press, 1980.
- Menton, Seymour. *Magical Realism rediscovered (1918-1981)*, Philadelphie, Art Alliance Press, 1983.
- Muchembled, Robert. *Une Histoire du diable*, Paris, Seuil, 2000.
- Müller, Dieter. *Discours réaliste et discours satirique. L'écriture dans les romans politiques de Marcel Aymé*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993, p. 161.
- Propp, Vladimir. *Theory and history of folklore*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*, Paris, P.U.F., 1991, «Coll. Premier Cycle».
- Rouffiange, Robert. *Le Parler paysan dans les romans de Marcel Aymé*, Dijon, Association bourguignonne de dialectologie et d'onomastique, 1989, 193 p.
- Rudwin, Maximilian. *The Devil in legend and literature*, New York, AMS Press, 1970 [1931].

Sareil, Jean. *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 («coll. Écriture»).

Scriabine, Hélène. *Les Faux Dieux: essai sur l'humour de Marcel Aymé et de Michel Zostchenko*, Paris, Mercure de France, 1963.

Spang-Hanssen, Ebbe. *La Docte Ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, 1998.

Vandromme, Pol. *Aymé*, Paris, Gallimard, 1960 «La Bibliothèque Idéale», p.120.

## 2.2. ouvrages collectifs et articles

Benjamin, Walter. «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» in *Essais 2 (1935-1940)*, Paris, Gonthier, 1983, pp.87-126.

Favre, Yves-Alain et Michel Lécureur (éd.). *Colloque Marcel Aymé et son temps (28/29 sept. 1984)*, Société des Amis de Marcel Aymé, 1988.

Jauss, Hans Robert. «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique I*, Paris, Seuil, 1970.

Waldimir Kryszinski, «Variations sur Bakhtine et les limites du carnaval», *La fête en question*, Université de Montréal, 1979.

Proguidis, Lakis (dir.). «Messieurs, est-il encore permis de rire?», *L'Atelier du roman*, vol. 14, Paris, Les Belles Lettres, Printemps 1998.

Robert, Georges et Albert Lioret. *Marcel Aymé insolite*, Paris, Éditions de la Revue Indépendante, 1958.

Scheel, Charles Werner. «Marcel Aymé, conteur magico-réaliste malgré lui», *Cahiers Marcel Aymé. Articles 1960-1967*, no 12, Dole, Éditions de la Société des Amis de Marcel Aymé.

Weisgerber, Jean (dir.). *Le Réalisme magique: roman, peinture, cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, Centre d'étude des avant-gardes littéraire de l'Université de Bruxelles, 1987.

### 2.3. thèses et mémoires

Dufresnoy, Claude. *Écriture et dérision: le comique dans l'oeuvre littéraire de Marcel Aymé*, Lille, Thèse Université de Grenoble III (1978), 1982.

Rivest, Daniel. *La Caricature langagière dans les romans citadins de Marcel Aymé*, Mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Montréal, Département d'Études françaises, 1997.

Scheel, Charles Werner. *Magical Versus Marvellous Realism as narrative modes in French fiction*, Texas, Thèse University of Texas at Austin, 1991.

### 2.4. divers

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de. *Le Barbier de Séville*, Paris, Bordas, 1988 [1775].

Gide, André. *Geneviève*, Paris, Gallimard, 1936.

Kafka, Franz. *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 1955.