

Marija Džunić-Drinjaković
Faculté d'économie, Université de Belgrade

JUBILATION ICONOCLASTE DE MARCEL AYMÉ

Le rire jubilatoire et iconoclaste qui retentit dans de nombreux contes et nouvelles de Marcel Aymé, rattache cet écrivain à une tradition littéraire très ancienne, notamment aux genres médiévaux tels que farce, fabliau et sottie. Ce travail se propose de relever les traces de cet héritage littéraire dans l'écriture ayméenne.

Mots-clés: Marcel Aymé, rire jubilatoire, iconoclaste, farce, fabliau, sottie

Si les récits brefs de Marcel Aymé, qu'il appelle tour à tour contes et nouvelles, sans tenir compte de la distinction¹ qu'on établit généralement entre ces deux notions (v. Aubrit 2002: 117-120) représentent une nouveauté dans la littérature française, c'est qu'ils se détachent sur le fond du genre fantastique, tel qu'il s'est développé vers la fin du XVIII^{ème} et au début du XIX^{ème} siècle. Alors que les illustres prédécesseurs de Marcel Aymé qui excellent dans la forme brève, tels Mérimée et Maupassant, construisent leurs contes et nouvelles autour d'un basculement du réel au fantastique, toujours inquiétant et angoissant, ce conteur-né invente le moyen de traverser joyeusement la frontière entre le réel et l'irréel, dans son univers où les animaux parlent, les petits employés traversent des murailles ou bien vivent un jour sur deux. C'est ainsi que le surnaturel, loin d'être synonyme d'horreur et d'angoisse, s'y associe à l'humour et au rire. Des êtres fantastiques sortis de légendes ou de mythes ne suscitent pas la peur et la folie elle-même est imprégnée de malice et de raillerie. Cet amalgame du fantastique et du rire n'est d'ailleurs pas inconnu dans la littérature des siècles précédents: on le trouve dans certains genres mineurs du Moyen Âge, tels farce, fabliau et sottie, lesquels tiraient leurs meilleurs effets d'un mélange du merveilleux et de la franche gâté, de la fusion des situations cocasses avec un esprit frondeur...

1 L'attitude face à l'irrationnel est considérée généralement comme un des critères les plus sûrs pour distinguer le conte de la nouvelle.

Le fabliau se présente comme un genre narratif bref (récit en octosyllabes), faisant intervenir un nombre limité de personnages, dans une action réduite à une seule «aventure», qui progresse de manière linéaire dans un espace restreint et dans un temps resserré. Décrivant le monde de la malice et de la ruse, dont les personnages éternels sont le dupeur et le dupé, le fabliau vise à amuser, mais il illustre toujours, explicitement ou implicitement, une règle de morale pratique, réaliste et en général trivialement quotidienne (Aubailly 1987: 200). Outre le décor réaliste et la description des mœurs de l'époque, une autre caractéristique du genre est la liberté de parole ainsi que le «style bas». Comme le fait remarquer Michel Zink, «un tiers environ des fabliaux sont scatologiques ou obscènes, au point souvent d'étonner par le scabreux des situations et la crudité de l'expression même à une époque aussi peu bégueule que la nôtre» (Zink 1992: 217).

À l'instar du fabliau, la farce (qui est à l'origine un intermède comique dont on «farcit» les représentations sérieuses) a pour objet de susciter le rire; elle use pareillement du comique leste et des plaisanteries grivoises pour stigmatiser les travers du temps ou tout simplement pour enseigner sur la vie, de façon réaliste et familière. C'est le genre narratif qui utilise notamment les mécanismes du retournement de situation, les procédés scéniques du déguisement et de la cachette imprévue. Si l'un des thèmes les plus souvent exploités de la farce est celui de l'adultère, c'est qu'il permet de montrer d'une manière amusante la prédominance du principe matériel et corporel. L'auteur de la farce focalise souvent avec cynisme le côté «animalier» de l'homme, réduisant l'amour à l'instinct sexuel. On comprend que le rire que ces deux genres suscitent, avec la description des pulsions indomptables et la «faiblesse morale» de l'homme qui en serait la conséquence, soit souvent grossier et irrespectueux. Tel le fabliau, la farce introduit un jeu avec la langue, en mettant en acte des proverbes populaires («La vieille qui graissa la main du chevalier»; «Farce des femmes qui font accroire à leurs maris que vessies sont lanternes»), étalant par là toutes sortes de ruses, savoureuses tromperies et malheurs conjugaux.

Ce jeu avec la langue, source de nombreux effets comiques, est encore plus présent dans la sottie: ce genre de pièce brève, né dans les milieux urbains, est généralement considéré comme plus «intellectuel» que la farce et le fabliau, car en mettant l'accent sur la forme figée il interroge l'ambiguïté et les limites de la langue. La sottie exploite particulièrement le discours fait de paradoxes et de non-sens, tendant à démontrer que dans des propos qui paraissent être dictés par la déraison il y a parfois plus de vérité et de bon sens que dans des propos dictés par le sens com-

mun et les proverbes censés contenir la «sagesse» du peuple. Sa fantaisie verbale, ses calembours et les coq-à-l'âne cachent même, comme le fait remarquer Michel Zink, «sous une liberté apparemment totale, une parenté réelle avec la virtuosité de rhétoriciens» (Zink 1992: 347).

Or, l'influence de ces genres médiévaux est sensible chez Marcel Aymé, notamment dans les récits *L'Armure*, *Fiançailles*, *Légende poldève* et *Grâce*. Nombre d'éléments narratifs en témoignent: un comique leste, l'histoire construite sur le contraste entre le haut et le bas, la duperie comme ressort de l'intrigue, toutes sortes de ruses et de tromperies, un rire qui jaillit du conflit insoluble entre l'instinct et la raison, entre la nature bestiale et la nature «divine» de l'homme... Le regard que Marcel Aymé porte sur l'homme ne semble pas différer de celui de l'auteur de la farce: sans illusion, désabusé, voire cynique.

Denis de Rougemont observe que ce qui explique l'immense succès des fabliaux, c'est qu'ils sont issus d'un «ressentiment du corps» (Rougemont 1972: 204). Dans les «contes à rire» ayméens, réapparaît la même primauté donnée au matériel et au corporel, qui se double souvent d'un vitalisme ludique, comme dans le récit *L'Armure*. Cette grivoise histoire d'un adultère pas comme les autres, invite d'une manière amusante à réfléchir sur les relations sociales aussi bien que sur la langue: lorsqu'un soldat induit la reine à tromper le roi, s'agit-il de cocuage ou de crime de lèse-majesté? Résumons en quelques mots cette savoureuse tromperie autour de laquelle Aymé bâtit son récit: le grand connétable Gantus, égaré dans les chambres de la cour, tombe sur la reine en train de broder la chemise du roi (une guirlande de marguerites). Le soldat n'ayant pas ôté son armure, la reine le prend, dans la pénombre du soir, pour son mari. Elle lui accorde ses faveurs avec beaucoup de zèle, elle qui d'habitude – comme tient à nous le narrateur – «va au plaisir comme à l'échafaud». Habitée à entendre, dans ces situations-là, le roi lui réciter des vers et lui tenir de «tendres et gracieux propos», la reine est, on le comprend, agréablement surprise par les «façons mâles et cavalières» de son visiteur nocturne... Le lecteur apprend aussi que le souvenir de cette soirée exceptionnelle restera vif dans sa mémoire, d'autant qu'elle en demeure «meurtrie pendant toute une semaine», son amant n'ayant pas pris le temps de retirer sa cuirasse... Comme dans les fabliaux, on voit ici la tendance à glorifier la volupté, le dédain de toutes les complications sociales de l'amour, l'indulgence pour les égoïsmes de la vie sexuelle.

Le roi n'aurait jamais eu vent de cette fâcheuse tromperie, mais un jour Gantus tombe malade et croyant sa mort imminente, il tient à se confesser. Ainsi le roi apprend, consterné, que son connétable a osé abuser de la reine en se faisant passer pour son époux. Dans sa colère, il ne

sait comment réagir. Ce qui est clair pour lui, c'est que son soldat doit être sévèrement puni pour avoir commis le crime «de lèse-majesté - car «un roi ne peut être cocu». Mais il reste confus sur un autre point: doit-il être jaloux ou non ? Car à en croire Gantus, la reine est innocente, n'ayant «rien soupçonné de la substitution»...

Les fabliaux raillaient la littérature idéalisante de la société médiévale. Dans le contexte culturel et littéraire du XX^{ème} siècle qui est le sien, Marcel Aymé ne s'avise évidemment pas de relater des situations comiques et cocasses afin de pourfendre certaines règles morales, car elles sont depuis longtemps déjà très relâchées. Elles se doublent donc d'éléments orientant ses «contes à rire» vers la réflexion sur l'hypocrisie des mœurs, sur l'absurdité des conventions et des règles de conduite d'une société qui autorise aux puissants ce qu'elle interdit aux faibles... et aux marginaux. Elle interdit à la reine de faire l'amour avec le soldat du roi, mais ordonne en même temps au roi d'avoir des maîtresses. Et cette critique se double, on l'aura vu, d'une réflexion sur la langue: Marcel Aymé nous montre le prince, incapable de se fier à son jugement, convoquant ses «plus savants docteurs en philosophie» et leur demandant de lui définir la jalousie afin qu'il puisse prendre de bonnes décisions concernant la reine. Un jeune érudit finit par trouver la définition qui plaît au roi: la jalousie serait ainsi «passion inquiète d'une personne qui craint qu'on ne lui en préfère l'autre» (Aymé 1998: 126). Persuadé que Gantus ne vivra pas, le roi se sent soulagé: la reine n'ayant pas vu le connétable, il n'a aucune raison de se tracasser- il n'est «nullement jaloux». Encore une fois, Marcel Aymé se moque impitoyablement du savoir purement livresque, de l'incapacité de l'homme à penser avec sa tête, à se fier à son instinct et son bon sens.

Ainsi les situations cocasses chez Marcel Aymé n'ont pas pour seul objet de susciter le rire, elles contribuent également à illustrer d'une manière amusante «le message» qu'il transmet, une sorte de «philosophie» qui imprègne son univers: la vie ne se laisse pas enfermer dans l'étroit carcan des mots, concepts et idées. En témoigne aussi la dernière scène, où la reine donne une «leçon» au roi, ne cachant pas qu'elle préfère, à ses «vains babillages» et ses envolées poétiques, les baisers de Gantus qui ont «un goût de fer et de feu». Outre de susciter le rire un peu grossier face à la victoire de l'Eros sur l'amour conventionnel, cette scène a pour fonction de nous faire réfléchir sur le décalage qu'il peut y avoir entre le mot de la chose. La reine, lorsque le roi reprend ses «gracieux propos», lance à son époux, agacée, que «tant qu'il se compare à une hirondelle, à une fontaine», elle ne pourra le voir que comme une «pie bavarde», et se résignera à «l'accomplissement d'un devoir à jamais dépourvue de

cette exaltante dignité qui lui fut révélée par un soir de l'automne». Le roi, consterné, se met à songer à «la vanité de la philosophie et de ses définitions» (Aymé 1998: 127). C'est ainsi que l'histoire amusante d'un personnage berné, héritage certain de la farce et du fabliau, se double imperceptiblement de considérations et de visées qui dépassent le cadre d'un simple «conte à rire».

Bakhtine a montré que le jeu de distance envers la parole d'autrui est une des sources importantes d'effets humoristiques. Lorsque Gantus s'adresse au roi, il se met à mimer une telle langue «élégante» et pleine de fioritures, laquelle ne lui convient guère. Les métaphores usées et les clichés poétiques auxquels il a recours et qui ne sont que des bribes des discours *d'autrui* - il a reconnu «l'innocente reine» qu'il a «détournée de ses devoirs d'épouse», au médaillon qu'elle portait sur son «auguste corsage» (Aymé 1998: 123) – contrastent fortement avec sa figure symbolisant la force de l'Eros et produisent un effet comique. La caractéristique de ce récit n'est donc pas le «style bas» des fabliaux. Le souci d'une rhétorique discrète (la symétrie, le parallélisme, le double sens ...) cachée sous les situations burlesques et le comique leste, rattache ici Marcel Aymé aux sottises: le «retour glorieux» de Gantus, dont rêve la reine, a son pendant dans l'évocation du «trépas glorieux» (Aymé 1998: 128) qu'à son rival prépare secrètement le roi, qui ne s'attendait pas à son rétablissement. Le récit débute par la scène qui montre la reine brodant une chemise de nuit, «une guirlande de marguerites». Il se termine par la déclaration de guerre que fait le roi, se vantant d'avoir déjà commandé l'armure, «en métal d'Asturies, au panache bleu et or», dont les épaulières sont «ornées de fleurs champêtres et de mignonnes figures de pages» (Aymé 1998: 129).

Avec son comique grossier et son insistance sur le côté «animalier» de l'homme, le récit Fiançailles est marqué par l'influence de la farce, sensible dans une franche gaîté et un rire jubilatoire, mais aussi dans la présence des éléments obscènes qui ont fonction de «démontrer» la domination tyrannique des lois naturelles. Une tension entre le haut et le bas, l'abstrait et le matériel, est déjà créée dans l'incipit, qui porte l'empreinte de cette primauté donnée au «bas» corporel. En effet, le narrateur met en scène deux personnages – le marquis et le prélat – qui discutent avec passion de questions métaphysiques, parmi lesquelles celle de l'existence de l'âme. Ils s'accordent à voir dans l'âme un principe immatériel dont la caractéristique substantielle serait son indépendance par rapport au corps. Or, juste au moment où Monseigneur affirme que «l'âme étant immatérielle», il est «vain de vouloir lui assigner un siège dans le corps et plus généralement dans l'espace» (Aymé 1950: 29-30), jaillit des bois

un centaure. On ne tardera pas à apprendre – car ce qui caractérise les récits ayméens, c'est un rythme effervescent – qu'il s'agit en fait du jeune Aristide, descendant d'une famille noble et dont l'existence a été cachée pendant longtemps. Et voici la cascade d'éléments obscènes et scabreux relatifs aux circonstances dans lesquelles cet être fantastique est venu au monde: il a été conçu en effet dans un manoir égaré, «par hasard» au moment où le cheval Rossignol était seul, la jument étant tuée par une bombe... Le fond scabreux de cette histoire est également suggéré par la remarque du baron de Cappadoce, grand-père d'Aristide, selon lequel sa fille Estelle «a toujours été une sensitive», ce qui conduit à ne pas s'étonner de l'effet produit sur elle par «le commerce des Grecs»: elle se représente si vivement les choses «qu'il lui a suffi d'imaginer un mythe prestigieux pour qu'aussitôt il commence à prendre corps dans ses entrailles» (Aymé 1950: 27)... Par ce jeu sur le sens littéral et le sens figuré, dans lequel ne cesse de transparaître une certaine obscénité, Marcel Aymé réussit à susciter un rire jubilatoire mais aussi iconoclaste, car irrespectueux pour nombre de valeurs, tabous et interdits. Ce côté «transgresseur» de Marcel Aymé pourrait être illustré ici par les cris de joie que pousse le centaure à la vue des formes opulentes d'Ernestine: pour lui prouver son amour et sa passion, il compare «ses croupes» (Aymé 1950: 28) à celles de sa mère, s'exclamant qu'il trouve d'ailleurs maman «très jolie» et qu'il l'épouserait volontiers. La principale fonction de la figure du centaure, qui dans la mythologie symbolise le côté bestial de l'être humain, est de rappeler au lecteur – et toujours d'une manière amusante – que l'homme n'est pas seulement un être spirituel.

Le rire jaillit ici non seulement du contraste entre le (faux) spirituel et le matériel, mais aussi entre un langage artificiel, trop soucieux d'embellir les choses, et le parler rude et franc, qui pour être grossier n'en découvre pas moins une part de vérité sur la double nature de l'être humain. Tel est le cas du dialogue entre Ernestine et Aristide, dans lequel les envolées poétiques de la jeune fille – élevée chez les bonnes sœurs, elle ne cesse d'évoquer son âme, «une bulle irisée bondissant dans la douceur de l'air printanier» ou s'envolant «vers la voûte étoilée sur les ailes d'azur du bonheur» (Aymé 1950: 37) –, alternent, dans un grotesque contrepoint, avec les propos sans détour d'Aristide qui choquent les bienséances. Mais le centaure n'est guère obsédé par l'envie de dissimuler sa concupiscence.

– Vraiment? C'est curieux. La mienne, je ne la vois pas, mais je la sens dans mon corps et, comme je viens de vous le dire, principalement dans la région du ventre. Serrez-moi très fort avec vos cuisses. Ah! Vous me faites du bien. Quelle chaleur dans mon ventre! (Aymé 1950: 36).

Des cascades de rire tonitruant sont suscitées également par les tentatives d'Aristide qui, ne songeant qu'à s'unir avec la jeune fille, se met à mimer, pour lui plaire, les tournures et les clichés d'un langage visant à établir la prédominance de la puissance spirituelle sur le bas corporel. Il s'exclame qu'il «prend conscience de son âme», qu'il la voit, telle sa bien-aimée, comme «une bulle irisée» et parle de son ardeur pour Ernestine comme d'une «ivresse chantante» (Aymé 1950: 37). Mais ces nouvelles façons de parler qu'Aristide adopte en vue de séduire Ernestine, seront de courte durée: dès qu'une belle jument jaillit des bois, le «noble» centaure, qui parlait tout à l'heure si «poétiquement», s'élance au galop après elle... On constate ici encore l'incapacité de l'être humain à maîtriser ses instincts, la fragilité du vernis devant masquer sa nature animale.

L'écho lointain de fabliaux et de farces résonne également dans *Légende poldève*. En nous racontant l'histoire de Marichella Borboïé, une vieille demoiselle qui, ayant passé toute sa vie dans le mépris de l'amour charnel, s'attend à ce qu'après sa mort Dieu et les anges l'accueillent avec les fanfares et ouvrent devant elle les Portes du Ciel, Aymé se moque des faux dévôts et de toute forme d'hypocrisie. Au lieu d'être récompensée pour sa vie «consommée dans la recherche des perfections chrétiennes», la demoiselle Borboïé ne sera autorisée à entrer dans le paradis que montée sur le cheval en tant que «catin du régiment». Au-delà de l'hypocrisie, le rire de Marcel Aymé prend ici pour cible le mythe de la guerre «juste». C'est un rire iconoclaste: Aymé a l'audace de renvoyer dos à dos, en plein de la guerre² les deux parties en conflit: le peuple «poldève» et le peuple «molleton», qui «longtemps vivaient dans une mauvaise intelligence», incapables de passer outre leurs contestations «d'autant plus qu'ils avaient raison tous les deux».

Le rire jubilatoire qui retentit dans ce récit vise à démasquer la dangerosité des rhétoriciens qui avec leurs beaux discours patriotiques et pathétiques, enflamment les cœurs simples pour pouvoir plus facilement les acheminer vers les «champs de l'honneur». Pour guider son lecteur vers la prise de conscience du décalage qu'il peut y avoir entre le mot et la chose, le narrateur oppose à la banalité de l'événement, le ton grandiloquent et pathétique auquel recourent ceux qui forment l'opinion publique, désireux de transformer un événement banal en prétexte de guerre. Ce «grave incident» qui mit «le feu aux poudres» dans une situation «déjà tendue entre les deux Etats», c'est qu'un «un petit garçon de Molletonie «pissa délibérément par-dessus la frontière» et arrosa le territoire poldève «avec un sourire sardonique». «C'en était trop pour l'honneur du peuple poldève dont la conscience se révolta, et la mobi-

2 Ce recueil paraît en 1943.

lisation fut aussitôt décrétée» (Aymé 1972: 125). Le rire que suscite le contraste entre l'événement et son interprétation est sacrilège: il introduit un joyeux relativisme dont témoigne par ailleurs la constatation du narrateur que dans cette guerre «tous les soldats, également convaincus de lutter pour le bon droit, ont mis Dieu de leur côté». Autrement dit, il n'y a pas de «bons» et de «méchants», tous méritent d'être appelés au paradis. «N'est-il pas dit», renchérit Aymé, inscrivant sa parodie dans un intertexte biblique, «que tous ceux qui meurent pour une cause sacrée ont bien mérité d'entrer au Ciel ?» (Aymé 1972: 128), inscrivant sa parodie dans un intertexte biblique.

L'une des techniques auxquelles Marcel Aymé recourt également pour produire des effets humoristiques, est l'introduction du plurilinguisme. A l'instar de Swift et de Rabelais, cet écrivain introduit dans le langage de ses personnages les fragments des discours d'autrui: en l'occurrence, il s'agit de fragments des discours officiels, avec leur pathos, qui a pour objet d'éveiller chez les braves citoyens un sentiment de «juste révolte». L'effet humoristique est produit par la distanciation ironique envers ces discours mensongers. Si Aymé raille impitoyablement ces discours pompeux dont use le pouvoir pour attiser les passions, c'est qu'il refuse d'être berné: il sait bien que les grands, qui n'hésitent pas à déclarer une guerre, se retireront sous peu, dans leurs forteresses et leurs châteaux, vêtus de leurs beaux uniformes de généralissime et protégés par leurs cuirasses, tel le roi dans *L'Armure*: le sang qui abreuvera les sillons ne sera pas le leur. L'écrivain ne manque aucune occasion de se moquer de tout double langage.

Il faut dire qu'il y a une parfaite concordance entre les valeurs que Marcel Aymé affirme dans son œuvre, et ses prises de positions dans la vie politique. Or, dans l'époque de grandes turbulences qui était la sienne, ses attitudes furent souvent mal comprises. Il en est ainsi de la pétition de droite que l'écrivain signa contre les sanctions dont était menacée l'Italie de Mussolini. La lettre écrite à André Wurmser (1935) révèle ses vrais mobiles: Marcel Aymé y déclare son indignation devant «un état d'exaltation guerrière qui frisait le délire», les conversations effarantes entre intellectuels de gauche qui débattaient et résolvaient «par l'affirmative la question de savoir s'il existait des guerres justes» (Aymé 2001: 115). Et il y reedit qu'il «désapprouve entièrement l'expédition italienne» (Aymé 2001: 116). Pol Vendromme considère que l'écrivain, qui «méprisait toutes les frénésies» et qui dénonçait le bellicisme «avec une constance exemplaire», a signé cette pétition car il ne voulait pas «ajouter à une absurdité aventureuse une absurdité plus aventureuse encore». Prenant sans ambages la cause de Marcel Aymé, Vendromme renchérit:

dans cette affaire l'écrivain montre une «innocence des faibles d'esprit», «c'était Candide au jeu de massacre» (Vandromme 2009: 24).

Dans la même veine, nous signalons qu'il faut se garder d'identifier le refus de chimères et la négation du règne de l'abstrait que son œuvre véhicule, à une négation de la spiritualité. Il s'agit tout simplement d'un stratagème narratif par lequel ce conteur-né, qui ne cesse d'amuser son lecteur, l'achemine imperceptiblement vers la prise de conscience de la dualité de notre être. C'est ce qui l'apparente d'ailleurs à Rabelais, chez qui la dérision négale jamais la pure négation, mais dont la complexité – à cause de ce côté «bouffon» qui en éclipse les strates les plus profondes –, risque parfois de ne pas être remarquée.

Autrement dit, Aymé, tel Rabelais, ne nie pas la vertu, mais la fausse vertu. La foi que pratique la «pieuse» demoiselle Marichella Borboïe, n'est pas la vraie foi: c'est une foi dépravée, qui exige le massacre du corporel et de la joie de vivre. La bigote se leurre seulement sur le fait d'être une bonne chrétienne en renonçant à la vie. Aucun de ses actes n'est régi par une foi sincère, mais par la volonté de «paraître», de se plier aux normes et aux conventions. Les marques d'une distanciation ironique du narrateur peuvent être perçues déjà dans la manière dont il nous brosse le tableau de Marichella: «elle portait le noir en toute saison», «ne parlait aux hommes que dans le cas d'extrême nécessité et toujours les yeux baissés», n'inspirant «aucune de ces mauvaises pensées qui induisent au péché de luxure et les ignorait pour son compte» (Aymé 1872: 123). Il est évident que par le biais de ce personnage, l'auteur veut ridiculiser l'intolérable renoncement à la vie et au bonheur d'exister, tout comme il tient à stigmatiser l'hypocrisie. La vraie foi n'a rien à voir avec la volonté de s'exhiber. Aussi «châtie»-t-il la vieille bigote en la faisant entrer dans le paradis comme «catin du régiment». Comme dans les fabliaux, le dupeur est dupé, et le côté «édifiant» de ce genre préservé.

En guise de conclusion, nous pourrions dire qu'en accueillant dans ses récits un comique leste, le grossier et l'obscène, éléments dans lesquels transparait l'héritage de farces et de fabliaux, Marcel Aymé ne cesse de les transformer en moyens narratifs qui orientent le lecteur – tout en ne cessant de l'amuser – vers la réflexion sur nombre de questions «sérieuses», qu'elles soient d'ordre moral et social, ou bien relevant de la langue. La farce et le fabliau illustrent les proverbes, les récits de Marcel Aymé les interrogent, les problématisent, ne cessant de mettre en question toute forme figée. Mikhaïl Bakhtine signale que «les voix sociales et historiques qui peuplent le langage s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque»

(Bakhtine 1978: 121). Se pose encore la question de savoir en quoi tend à se différencier la voix de Marcel Aymé. Pour celui qui lit attentivement cet écrivain qui unit merveilleusement non seulement le fantastique et le réel, mais aussi le débat sérieux avec le divertissement, la réponse est claire: sa voix diffère de tous ces lieux communs que l'on veut faire passer pour des vérités, de tous ces mythes par lesquels on veut asservir l'être humain, de toutes ces chimères dont nous parsèment de nouveaux vendeurs d'orviétan idéologiques... Comme chez Rabelais «inconvenient», il y a en effet chez Marcel Aymé iconoclaste, une vengeance non dissimulée contre les doctrines officielles que cet auteur ne cesse de pourfendre à travers son rire jubilatoire et sacrilège. Et ce rire reste braqué non seulement contre les modèles culturels prédominants de son époque, mais aussi contre toute langue mensongère, toute idée creuse et toute vérité unilatérale.

Bibliographie

- Aubailly 1987: J.-C. Aubailly, «Commentaires», in: *Fabliaux et contes du Moyen Âge*, Paris: Le livre de Poche.
- Aubrit 2002: J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris: Armand Colin / VUEF.
- Aymé 1950: M. Aymé, *En arrière*, Paris: Gallimard.
- Aymé 1972: M. Aymé, *Le passe-muraille*, Paris: Gallimard, coll. Folio.
- Aymé 1998: M. Aymé, *Œuvres romanesques complètes*, vol. II, Paris: Gallimard, coll. Pléiade.
- Aymé 2001: M. Aymé, *Lettres d'une vie*, Paris: Les Belles lettres / Archimbaud.
- Bakhtine 1978: M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard.
- Rougemont 1972: D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris: Plon.
- Vandromme 2009: P. Vandromme, Marcel Aymé, journaliste à contre-emploi, in: Pol Vandromme, *Une famille d'écrivains. Chroniques buissonnières*, Paris: Éd. du Rocher.
- Zink 1992: M. Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris: Quadrige / PUF.

Марија Џунић-Дрињаковић
РУГАЛАЧКА ВЕСЕЛОСТ МАРСЕЛА ЕМЕА

Резиме

У низу приповедака Марсела Емеа одјекује весели и ругалачки смех који дело овог писца повезује не само с раблеовском традицијом него и са наслеђем средњовековних жанрова који су се у француској књижевности развијали на маргинама институционализоване културе, а то су фарса, фаблио и сотија. Њихов утицај видљив је у честим прекретима ситуација, убрзаном ритму и нескривеној опсцености, али и у непрестаном поигравању с амбивалентношћу језика те израженој склоности ка буквализацији метафоричних израза. Привлачност ових родова за Марсела Емеа лежи у чињеници да су они успешно развили поступке пародирања свега што је клишетирано и стереотипно у језику и друштвеној стварности. Напајајући се из ових врела француске књижевности Марсел Еме разоткрива апсурдност општеприхваћених идеја, жигосе лицемерје лажног говора и подрива светогрдним смехом многе доктринарне вредности своје епохе.

Примљено: 25. 02. 2011.