

## Le jeu de l'ironie dans le conte insolite français du XX<sup>e</sup> siècle

ALEKSANDRA KOMANDERA  
Université de Silésie, Pologne

### *Résumé*

L'objectif de la présente étude est l'analyse des procédés de l'ironie qui, à travers les jeux de réécriture et d'interprétation, assurent aux contes insolites une double liberté : la liberté créatrice de l'auteur et la liberté interprétative du lecteur. Afin de décrire l'ironie et ses incarnations possibles dans les récits de l'insolite, il est indispensable de recourir à différents types d'ironie (l'ironie romantique, l'ironie narrative et l'ironie de situation) ainsi qu'à l'ironie en tant que catégorie esthétique. Cette analyse se poursuit sur une double voie : d'un côté, elle renvoie aux liens existant entre l'ironie et l'univers représenté, de l'autre, elle prend en considération les relations que l'ironie entretient avec d'autres catégories esthétiques, notamment l'humour et le grotesque. L'examen du jeu de l'ironie se passe à travers l'analyse des contes choisis des auteurs suivants : G. Apollinaire, M. Aymé, J.-B. Baronian, Ph. Dumas et B. Moissard, P. Fleutiaux, P. Gripari, M. Noël, J. Supervielle, M. Tournier et B. Vian.

Mots-clés : conte, grotesque, insolite, ironie, jeu littéraire.

### *Abstract*

The aim of the study is to examine these processes the irony uses in the uncanny tales which ensure freedom both of the author and of the reader through rewriting and interpretation practices. The irony that can appear in the uncanny short fictions is depicted within its types (the romantic irony, the narrative irony and the irony of situation) and, in addition to that, as an aesthetic category. The analysis takes into consideration two levels: on the one hand, we examine the links that emerge between the irony and the presented world; on the other hand, we look into relations between the irony and other aesthetic categories, particularly the humour and the grotesque. The present work on the irony in the uncanny universe analyses some short fictions by 20<sup>th</sup> century writers, such as G. Apollinaire, M. Aymé, J.-B. Baronian, Ph. Dumas and B. Moissard, P. Fleutiaux, P. Gripari, M. Noël, J. Supervielle, M. Tournier and B. Vian.

Keywords: short fiction, grotesque, uncanny, irony, literary play.

La question du jeu entre ce qui est dit et ce qui est pensé, fonctionnant comme une caractéristique générale de l'ironie, marque certains des contes insolites français du XX<sup>e</sup> siècle. L'écart existant entre l'auteur et son texte et demandant un lecteur actif,

capable de saisir le sens réel du message, pourrait être examiné en tant que procédé rhétorique. Dans cette optique, la double signification du texte décodé par le lecteur, qui s'aperçoit du décalage entre le sens littéral et le sens réel, se rapporte à l'ironie verbale. Il est possible également d'analyser le jeu entre le dit et le non-dit en se penchant sur d'autres types d'ironie.

Dans la présente étude sur le jeu de l'ironie dans les contes insolites français, nous prenons en considération l'ironie romantique, l'ironie narrative ainsi que l'ironie de situation qui, elle, englobe l'ironie dramatique et l'ironie tragique<sup>1</sup>. Cette voie de l'analyse est approfondie par le recours à l'ironie en tant que catégorie esthétique. L'objectif de notre réflexion est de présenter les procédés variés de l'ironie qui mènent, à travers les jeux de création et d'interprétation, à une double liberté, celle de l'auteur et celle du lecteur. Un tel dessein est réalisé par l'analyse qui, premièrement, prend en compte les éléments de l'univers représenté des contes insolites et, deuxièmement, renvoie à la relation de ressemblance entre l'ironie et d'autres catégories esthétiques, tels l'humour et le grotesque. Ces deux voies permettant de décrire le jeu de l'ironie dans les contes insolites se rapprochent dans l'analyse de la réécriture et de l'acte interprétatif du lecteur. Les textes littéraires analysés, qui sont des contes d'auteurs français du XX<sup>e</sup> siècle, ont été choisis en raison de leur représentativité. C'est pourquoi, le corpus englobe des récits publiés en des années différentes du siècle ; parmi eux, les contes des recueils des auteurs suivants : Guillaume Apollinaire, Jules Supervielle, Marcel Aymé, Boris Vian, Pierre Gripari, Jean-Baptiste Baronian, Philippe Dumas et Boris Moissard, Michel Tournier, Pierrette Fleutiaux, Marie Noël.

Les formes de l'ironie qui sont au centre de notre étude, à savoir l'ironie romantique, l'ironie narrative et l'ironie de situation, sont étudiées dans la perspective de l'ironie en tant que catégorie esthétique, qui renvoie à une attitude particulière du sujet face à la réalité pleine de contradictions et gouvernée par des raisons antinomiques, envers laquelle il veut garder ses distances.

Le premier type d'ironie, l'ironie romantique, est élaboré par l'école romantique allemande, notamment par F. Schlegel, J. G. Fichte et F. W. Schelling. Leur conception romantique du comportement de l'artiste devant tout ce qui l'entoure s'associe d'abord à la création considérée comme un jeu permettant de révéler et de dominer les contradictions de l'existence. Cependant, l'ironie romantique peut embrasser d'autres aspects. En premier lieu, elle évoque le jeu avec les conventions littéraires et la transgression des valeurs esthétiques traditionnellement reconnues ; ensuite, elle a recours à la coprésence d'éléments discordants, comme, par exemple, le tragique et le

---

<sup>1</sup> Cf. Schoentjes, P., « Ironie » in Aron, P. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 320-321.

comique, le réaliste et le fantastique, le littéraire et le ludique. Il faut noter que ce mélange hétérogène rappelle l'amalgame fonctionnant dans la catégorie du grotesque.

À la manière du créateur romantique qui veut, à travers son œuvre, s'affranchir du monde et des conventions de son époque, le conteur de l'insolite se sert de l'ironie comprise comme la violation des règles, et manifeste sa volonté de jouer avec les normes établies et de gagner ainsi une sorte d'indépendance artistique. Cet élément du jeu, constitutif des contes en question, n'apparaît pourtant pas pour la première fois en relation à l'ironie au sein de l'insolite ; il est propre à l'ironie romantique. Pour R. Bourgeois, l'activité ludique se rattache à l'essence même de ce type d'ironie<sup>2</sup>.

Certains traits distinctifs de l'ironie romantique reviennent avec force dans les contes insolites et deviennent des éléments constitutifs de leur univers. Il est possible de repérer les liens entre ce type d'ironie et la catégorie de l'insolite en évoquant la définition de ce dernier concept. L'insolite désigne tout ce qui est contraire à l'usage et aux habitudes. Cette transgression des normes rappelle l'insoumission aux valeurs esthétiques communément acceptées qui marque l'ironie romantique. La ressemblance est d'autant plus visible que l'on prend les mots « usage » et « habitude » pour synonymes des conventions littéraires. Dans la définition élaborée par J.-L. Bernard, l'insolite renvoie à « ce qui sort de l'ordre normal des choses [...], ce qui existe, mais ne s'explique pas ou mal »<sup>3</sup>. Il semble que, face à l'insolite, le héros et le lecteur ne s'expliquent pas le phénomène surnaturel d'une façon univoque. Le manque de certitude sur la nature de l'événement se joint à la subjectivité qui nuance l'ironie. La pluralité des interprétations du fait insolite s'associe également au type d'ironie moderne – l'ironie-liberté<sup>4</sup>. À tout cela, il faut ajouter encore un grand rôle du contexte dans les deux catégories. M. Guiomar complète la définition de l'insolite par la remarque que cette catégorie « surgit d'un dérèglement de lois admises et n'existe qu'en fonction d'un témoin envahi par une interprétation non rationnelle des faits »<sup>5</sup>. Selon le théoricien, la transgression des règles établies est perceptible à condition de se référer au contexte et à ses codes culturels. Cette particularité rappelle celle de l'ironie qui, comme le constate B. Allemann, fonctionne en dépendance du référent : « [...] ce qu'il y a d'ironique dans un texte ne ressort qu'à partir du *contexte*, au sens le plus large de ce terme [...]. L'arrière-plan ironique de ce qui est dit littéralement est toujours déjà donné et compris sous forme de présupposé »<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Cf. Bourgeois R., *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

<sup>3</sup> Bernard, J.-L., *Le Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971, p. 162.

<sup>4</sup> Cf. Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 244.

<sup>5</sup> Bernard, J.-L., *op. cit.*, pp. 114, 117.

<sup>6</sup> Allemann, B., « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, 36, 1978, pp. 390-391.

Les traits typiques de l'ironie romantique repris dans l'insolite sont les suivants : la transgression des valeurs esthétiques, le mélange d'éléments hétérogènes et l'emploi de l'humour et du comique tournant à l'absurde dans le but de dévoiler le caractère fictif de l'univers représenté. Les contes insolites s'approprient la tendance à dépasser les normes car ce sont des textes littéraires situés à la frontière de deux catégories esthétiques : le fantastique et le merveilleux. Bien que les récits témoignent d'une création autonome et distinctive, ils profitent des catégories voisines et modifient leurs composants. La transgression de la poétique du fantastique est visible dans les contes du recueil *L'Enfant de la haute mer* de J. Supervielle. Ces textes échappent aux simples classifications car ils jouent tantôt avec le fantastique tantôt avec le merveilleux. Tout au début, le lecteur a l'impression que les récits s'inscrivent dans le fantastique par les éléments qui, selon T. Todorov, sont constitutifs de cette catégorie, tels l'ancrage dans la réalité, l'apparition d'un événement surnaturel, le jeu avec la peur et encore l'hésitation entre l'explication rationnelle et irrationnelle du phénomène inhabituel<sup>7</sup>. L'action est soumise à la règle fantastique du *hic et nunc* et elle se passe dans un milieu familier (« La Jeune fille à la voix de violon »), dans l'espace parisien (« L'Inconnue de la Seine », « Les Suites d'une course ») ou dans un lieu plus exotique comme la pampa sud-américaine mais dépeint avec précision (« La Piste et la mare »). Il faut remarquer que même les lieux imaginaires respectent l'ancrage réaliste, comme, par exemple, dans le récit « L'Enfant de la haute mer » : « Cette longue rue aux maisons de briques rouges si décolorées qu'elles prenaient une teinte gris-de-France, ces toits d'ardoise, de tuile, ces humbles boutiques immuables [...] »<sup>8</sup>. Dans ce cadre, qui rappelle le monde quotidien, quelques détails intriguent et contribuent à rendre l'endroit singulier ; il y a : « un nœud de crêpe noir »<sup>9</sup>, attaché au heurtoir d'une porte par la petite fille, « un escalier en colimaçon aux marches usées par des milliers de pieds jamais vus »<sup>10</sup>, conduisant au clocher, enfin « toutes ces chaises à peine chuchotantes qui attendaient, bien alignées, des êtres de tous les âges »<sup>11</sup>. Les premières descriptions détaillées de l'espace du conte se révèlent étranges car elles se rapportent à une ville imaginaire suspendue sur l'océan.

La deuxième particularité empruntée au fantastique et qui sert à J. Supervielle pour marquer son indépendance se rapporte à l'apparition du phénomène surnaturel. Contrairement à l'irruption traditionnelle, qui selon T. Todorov éveille l'effroi, le conteur lui préfère une infiltration progressive. Le récit « Les Suites d'une course », provenant du recueil mentionné, est représentatif de ce procédé de la lente installation du surnaturel dépourvu de son caractère anxiogène. Il s'agit d'une métamorphose graduelle de Sir

<sup>7</sup> Cf. Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

<sup>8</sup> Supervielle, J., « L'Enfant de la haute mer » in *L'Enfant de la haute mer*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Rufus Flox en cheval. D'abord, ce cavalier donne son nom à son cheval afin de mieux s'identifier avec l'animal lors des courses ; ensuite, Sir Rufus Flox subit de petites modifications d'apparence : ses yeux ressemblent aux yeux du cheval et une queue lui apparaît ; enfin, il commence à hennir. Tous ces symptômes de son animalité latente pourraient terrifier le protagoniste ou être expliqués comme des signes visibles de sa démente. Une telle interprétation est invalidée par les propos de la fiancée de Sir Rufus Flox : « Vous avez envie de devenir cheval ? dit l'Américaine. En voilà une affaire ! Pourquoi vous retenir ? Il ne faut pas contrarier sa nature. C'est cette gêne qui vous rend malade »<sup>12</sup>. Cette citation montre bien le passage de la poétique de la peur, propre au fantastique, à la poétique de l'humour, typique de l'insolite. Le dénouement de l'histoire se rapproche de l'interprétation irrationnelle de l'événement et brise un autre lien avec le fantastique – l'hésitation sur la nature du phénomène. Selon T. Todorov, le fantastique se manifeste dans l'acte d'hésiter :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel<sup>13</sup>.

La métamorphose du cavalier est acceptée et, de cette manière, elle acquiert le caractère d'un événement naturel, tout comme dans le merveilleux qui, gouverné par des lois autres que physiques, autorise tout fait irrationnel. Il faut dire que le conteur joue encore avec la représentation du cheval propagée par la littérature fantastique où l'animal est doté d'une nature psychopompe.

Un autre exemple de jeu avec les valeurs esthétiques emprunté à l'ironie romantique et adapté à l'insolite est fourni par P. Gripari. Son conte « La Maison de l'oncle Pierre »<sup>14</sup> est une bonne illustration des modifications au niveau de la poétique des personnages. Le héros éponyme se fait voir après sa mort mais son apparition n'épouvante personne. Pour accentuer le jeu avec le fantastique, l'auteur tient à respecter le lieu (la maison) et l'heure (minuit) traditionnels de l'apparition du revenant<sup>15</sup>, mais il lui enlève tout caractère de menace.

La volonté des auteurs de l'insolite de se libérer des conventions littéraires se dégage également des relations que cette catégorie esthétique maintient avec le merveilleux. La première modification concerne l'*incipit* qui, à côté du titre et de la

<sup>12</sup> Supervielle, J., « Les Suites d'une course » in *L'Enfant de la haute mer*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>13</sup> Todorov, T., *op. cit.*, p. 29.

<sup>14</sup> Gripari, P., « La Maison de l'oncle Pierre » in *Contes de la rue Broca*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1978.

<sup>15</sup> Cf. Grivel, Ch., « Le Fantastique » in Grivel, Ch. et Kloepfer, R. (éds.), *Mana. Mannheim Analytiques*, 1, Mannheim, Mannheim Universität, 1983, pp. 40-41.

préface, est le lieu où se noue le pacte de lecture et où le destinataire peut être informé de la stratégie lectorale<sup>16</sup>. La négligence envers les règles du merveilleux consiste en la reprise de la formule initiale et en son emploi dans un univers qui s'éloigne du féerique. Il en va ainsi dans les nouvelles extraites du recueil *Le Passe-muraille* de M. Aymé :

Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchamp, un excellent homme nommé Dutilleul qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé<sup>17</sup>.

Il y avait à Montmartre, dans la rue de l'Abreuvoir, une jeune femme prénommée Sabine, qui possédait le don d'ubiquité<sup>18</sup>.

Le « Il y avait... » ayméen rappelle le « Il était une fois... » des contes de tradition orale, mais habituellement, l'*incipit* merveilleux ouvre sur un passé sans date ni réalité. Dans son ouvrage *La Clef des contes*, C. Carlier note à ce propos : « Les premiers mots du conte renvoient au temps des origines, au monde perdu auquel nous n'avons plus accès »<sup>19</sup>. M. Aymé bouleverse ce schéma par le choix du cadre spatio-temporel réel, facilement saisissable par le lecteur.

Outre le jeu avec les conventions du fantastique et du merveilleux, le besoin de l'affranchissement des règles établies se fait voir dans le recours à l'humour et au comique dérivant vers l'absurde. Ce procédé qui sert à montrer le côté fictif de l'univers représenté apparaît dans les textes où il est possible de saisir un autre type d'ironie – l'ironie narrative. Elle a le même objectif, c'est-à-dire de démasquer le caractère fictionnel de l'histoire racontée et de mettre l'accent sur le processus de la création. L'ironie narrative peut se manifester à travers l'introduction de narrateurs multiples ou par la présence constante du narrateur dans les commentaires et les jugements qu'il donne sur les protagonistes et les événements, dans les digressions, bref dans tout ce qui ébranle ou détruit la cohérence de l'intrigue.

L'humour et le comique sont généralement liés au rire ; l'ironie, par contre, est associée plutôt au sourire et, par conséquent, leur emploi diffère : « Si la fonction de l'ironie est d'interroger, celle du rire est de divertir »<sup>20</sup>. À partir d'une telle différenciation, faite par P. Schoentjes, ainsi qu'en prenant en considération sa remarque que l'ironie entre en contact avec l'humour, le comique et la parodie « sur le territoire du non-

<sup>16</sup> Cf. Andrès, Ph., *La Nouvelle*, Paris, Ellipses/Édition Marketing S. A., 1998 : *L'incipit* doit « jouer sur le système de reconnaissance générique et de nouveauté par rapport aux habitudes du lecteur », p. 79.

<sup>17</sup> Aymé, M., « Le Passe-muraille » in *Le Passe-muraille*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 7.

<sup>18</sup> Aymé, M., « Les Sabines » in *Le Passe-muraille*, op. cit., p. 20.

<sup>19</sup> Carlier, C., *La Clef des contes*, Paris, Ellipses/Édition Marketing S.A., 1998, p. 41.

<sup>20</sup> Schoentjes P., *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 222.

sérieux »<sup>21</sup>, nous voudrions analyser les contes insolites avec cette petite modification que le sourire peut encore être éveillé par l'absurde.

La définition de l'humour<sup>22</sup> accentue l'affinité entre ce mot et l'inhabituel ; le *Robert* indique qu'il s'agit d'une « forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites »<sup>23</sup>. L'amusement devient alors une réaction justifiée du lecteur face à l'insolite. Dans « La Disparition d'Honoré Subrac » de G. Apollinaire, l'humour découle de l'attitude du narrateur qui apprend le don de mimétisme d'Honoré Subrac : insouciant, il félicite le détenteur de cette faculté merveilleuse enviable et tente lui-même de s'unir avec des êtres ou des objets :

Les jours suivants, je ne pensais qu'à cela et je me surprénais, à tout propos, tendant ma volonté dans le but de modifier ma forme et ma couleur. Je tentai de me changer en autobus, en Tour Eiffel, en Académicien, en gagnant du gros lot. Mes efforts furent vains<sup>24</sup>.

Dans le conte de M. Aymé « Le Vin de Paris », la dissonance, traitée avec humour, se teinte d'absurde<sup>25</sup>. Les premières phrases du récit présentent un vigneron, Félicien Guérillot, qui déteste la boisson éponyme. L'aberration surgit dès la deuxième phrase :

Il était pourtant d'une bonne famille. Son père et son grand-père, également vignerons, avaient été emportés vers la cinquantaine par une cirrhose du foie et, du côté de sa mère, personne n'avait jamais fait injure à une bouteille<sup>26</sup>.

Le thème de la métamorphose que le lecteur peut y voir semble mis à l'envers par le conteur qui s'éloigne des représentations merveilleuses ou fantastiques récurrentes dans la littérature et met en relief le côté familier (voire rassurant) ou lucratif de la transformation. M. Aymé obtient l'effet d'humour en étendant les instants plaisants sur tout le récit. Au début de l'histoire, le lecteur est amusé par le thème construit sur le contraste : Félicien Guérillot, vigneron, déteste le vin. Pour augmenter l'aspect humoristique, le conteur joue avec le thème de l'hérédité et assigne à son protagoniste une ascendance d'alcooliques.

Après cette présentation du protagoniste et de sa famille, la suggestion d'une

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>22</sup> Cf. Escarpit, R., *L'Humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

<sup>23</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993 et 2000, p. 1242.

<sup>24</sup> Apollinaire, G., « La Disparition d'Honoré Subrac » in *L'Hérésiarque et C<sup>o</sup>*, Paris, Librairie Stock, 1936, p. 188.

<sup>25</sup> Cf. Abłamowicz, A., « La Brièveté du mythe chez Marcel Aymé » in *La Forme brève*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1996, pp. 55-60.

<sup>26</sup> Aymé, M., « Le Vin de Paris » in *Le Vin de Paris*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 103.

histoire pleine d'aventures amusantes est contredite par l'interruption du narrateur qui avoue que l'histoire entamée l'ennuie. Les informations que le narrateur donne à propos de son récit, appelées par V. Jouve « surjustifications »<sup>27</sup>, restent cependant dans la visée initiale adoptée dans le conte ; le narrateur s'imagine des aventures plaisantes vécues par Félicien ou imite le parler commun aux citoyens abusés :

Son père donc, l'Achille Guérillot, je vous le répète, un buveur, ce que moi j'appelle un buveur ou si vous voulez, un homme. Eh bien, n'est-ce pas, le père Guérillot, Achille, je parle d'Achille, je ne vais pas bien sûr vous parler du vieux Guérillot, Guérillot Auguste, alors, lui, le grand-père. Bon buveur aussi, tiens<sup>28</sup>.

Comme en témoigne l'extrait, l'humour peut naître au niveau du langage des protagonistes. Le narrateur répète cependant son désintérêt pour les aventures de Félicien et commence une autre histoire, celle d'Étienne Duvilé, un amateur véritable de vin. L'humour provient du contraste : c'est l'opposition entre les deux protagonistes et les situations dans lesquelles ils se trouvent. Félicien Guérillot souffre de l'abondance du vin, Étienne Duvilé de sa carence. Le manque de boisson éprouvé par ce dernier occasionne des situations originales : il aperçoit une ressemblance extrême de son beau-père avec une bouteille de vin ; quand celui-ci se blesse, c'est du vin, selon le gendre, qui coule et non pas du sang. Le lecteur est amusé ensuite par les soins intéressés qu'Étienne Duvilé apporte à son beau-père et, enfin, au point culminant, par la tentative de « débouchage » et par la multiplication des hommes-bouteilles de vin que le protagoniste veut boire. À cela s'ajoutent les répliques d'Étienne Duvilé qui, comprises dans leur signification secondaire, contribuent à la création de l'effet d'humour :

– Voyons, leur [aux enfants] dit-il avec humeur, ne le secouez pas comme ça. Il faut le laisser reposer<sup>29</sup>.

– Enfin, Étienne, finit-il [le beau-père] par lui demander, pourquoi diable avez-vous toujours ce tire-bouchon à la main ? Il ne peut vous servir à rien.

– Vous avez raison, convint Duvilé. Il est bien trop petit<sup>30</sup>.

Bien que l'aspect humoristique du conte domine le déchiffrement de l'histoire, le lecteur avisé peut y trouver des moments où la référence à la réalité est teintée d'ironie (le refuge dans une cave abandonnée lors de la retraite de 1940) ou de satire (les riches du rêve d'Étienne pensent beaucoup à la souffrance des autres et c'est pourquoi ils jouent « à être pauvres, à avoir faim, à avoir froid, à avoir peur »<sup>31</sup>).

<sup>27</sup> Jouve, V., *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2000, p. 105.

<sup>28</sup> Aymé, M., « Le Vin de Paris » in *Le Vin de Paris*, op. cit., p. 105.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 110.

Quant à l'absurde, il figure dans les contes insolites sous des formes variées. Dans le récit de J.-B. Baronian, « L'Entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert », l'absurde se dégage progressivement des descriptions de l'interlocuteur du narrateur et du lieu où il se trouve. L'étrangeté s'infiltré subtilement quand il s'avère que l'entrevue est impossible, car les deux hommes, littéralement, ne voient pas les mêmes choses. D'abord, le narrateur s'expose à une rage grandissante de Monsieur Salmigondi, car il s'assoit par terre, faute d'un objet quelconque sur lequel il pourrait s'installer. Monsieur Salmigondi se sent insulté et lui indique les chaises nombreuses qui se trouvent dans la pièce, chaises que le narrateur cherche cependant en vain :

[...] je reluque à gauche, je reluque à droite, je reluque devant, derrière, au-dessus, en dessous et j'ai beau reluquer partout je ne vois pas où m'asseoir, ni chaise, ni tabouret, ni transat, ni fauteuil, ni sofa, ni pouf, ni canapé, ni banquette, ni bergère, ni berger, ni pâtre, ni pasteur, ni rien [...] <sup>32</sup>.

J.-B. Baronian profite de la situation pour faire rire le lecteur par le simple glissement comique des termes. D'abord, il se sert des noms de meubles sur lesquels on peut s'asseoir, ensuite, il utilise le terme « bergère » qui désigne à la fois une sorte de meuble et une personne. Enfin, il passe aux noms qui ne s'emploient que pour les humains et obtient ainsi l'effet comique car les appellations « berger », « pâtre » et « pasteur » sont dépourvues de double acception, contrairement au mot « bergère ». Cette énumération de meubles en souligne l'absence et maintient le comique menant à l'absurde, mis en évidence par la dissimulation du narrateur : il fait le geste de s'asseoir tout en restant dans le vide. À cela s'ajoute le comique des paroles proférées par Monsieur Salmigondi : « À la bonne heure, qu'il me dit, je commençais à me demander si vous aviez tous vos esprits [...] » <sup>33</sup>. L'irritation de Monsieur Salmigondi le reprend lorsque le narrateur, prié de faire des tours de passe-passe avec les cartes, ne les voit pas. Devant cet homme colérique, dont il doit pourtant conquérir la bienveillance, le narrateur hésite entre la démence de son interlocuteur et sa propre berlue. Dans ce conte, l'atmosphère de l'absurde se dégage du jeu de visible-invisible des deux interlocuteurs.

Quant au récit de B. Vian, « Le Plombier » <sup>34</sup>, nous y observons la même progression vers l'absurde à travers les scènes comiques. Bien que le lecteur consente à croire à la normalité de la visite du plombier, il doit vérifier cette impression dans la suite de l'histoire où il est frappé par des détails significatifs : la durée du travail du

<sup>32</sup> Baronian, J.-B., « L'Entrevue avec l'homme assez gros qui fume un cigare parfaitement vert » in *Le Grand Chalababa*, Paris, Éditions Opta, 1977, p. 100.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>34</sup> Cf. Vian, B., « Le Plombier » in *Les Fourmis*, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1997 et 1998.

plombier s'étend à quarante-neuf heures ; le propriétaire le ranime en lui versant du bouillon par les narines ; ayant repris conscience, l'ouvrier se remet au travail ; ses compétences, enfin, laissent beaucoup à désirer.

Le dernier type d'ironie qui apparaît dans les contes insolites, l'ironie de situation, se rapporte à une structure particulière de l'intrigue qui repose sur le contraste entre la conscience et le savoir du héros d'une part, et la conscience et le savoir du lecteur d'autre part, ou entre l'état réel des choses et les jugements sur la situation que le héros prononce ou imagine. Ce type d'ironie se divise en deux sous-catégories : l'ironie dramatique et l'ironie tragique. Comme le souligne P. Schoentjes, l'ironie dramatique n'équivaut pas nécessairement à une situation ironique : « elle peut aussi surgir quand une cible est dans l'ignorance de la portée ironique de ses paroles »<sup>35</sup>. Quant à l'ironie tragique, qualifiée également d'ironie du sort, elle relève de la situation du héros tragique dont chaque acte le rapproche, malgré lui, de la catastrophe. L'ironie du sort provient du changement de la situation où se trouve le protagoniste ; P. Schoentjes l'explique ainsi :

Les renversements caractéristiques de l'ironie du sort jouent un rôle central dans la littérature de fiction. Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise<sup>36</sup>.

L'ironie du sort frappe l'héroïne du conte de M. Noël « Les Sabots d'or ». Une jeune orpheline, Espérance, reçoit ceux-ci de la vieille sabotière qui lui révèle leur pouvoir :

Regarde bien par la fenêtre [dit la sabotière] et, quand tu verras passer ton bonheur, chausse-les aussitôt. Pars, tu le rattraperas. Mais fais bien attention, prends garde de ne pas te tromper et de ne pas courir par mégarde ta peine, car alors il te faudra la suivre jusqu'au dernier jour de ta vie<sup>37</sup>.

La jeune fille met les sabots pour courir après un cavalier mais, contrairement aux stéréotypes du merveilleux, les chaussures perdent peu à peu leur valeur magique : elles s'usent, deviennent pesantes et blessent les pieds d'Espérance. Les sabots ne sont donc plus un accessoire salutaire ; d'adjuvant, ils deviennent opposant. La jeune fille est toujours en retard ; en effet, elle poursuit non sa bonne chance mais son malheur : le cavalier est fiancé, il rentre pour ses noces et Espérance en meurt. À la manière d'Œdipe, la jeune fille ne peut pas échapper au malheur ni à la solitude.

Le grotesque est une autre catégorie esthétique qui a des éléments communs avec l'insolite. Il convient cependant de différencier les deux catégories. Le grotesque

<sup>35</sup> Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 191.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>37</sup> Noël, M., « Les Sabots d'or » in *Contes*, Paris, Éditions Stock, 1987, p. 96.

se distingue d'abord par la présence d'éléments fantastiques, par exemple l'apparition de créatures monstrueuses ou déformées. Ces êtres étranges s'inscrivent dans la poétique de la laideur et restent fortement marqués par une fonction caricaturale. L'insolite recourt également à la modification des protagonistes ou des objets mais leur transformation ne sert pas à dévoiler leur hideur. Contrairement au grotesque qui s'appuie sur l'hybridité, l'insolite préfère la métamorphose. De plus, l'univers insolite ne se limite pas aux êtres fantastiques, mais introduit également les protagonistes féeriques. Ensuite, le grotesque est marqué par l'absurde qui résulte soit du manque de système homogène des principes gérant l'univers représenté, soit de la coexistence de motivations variées et souvent contradictoires, par exemple, féerique et naturaliste, mythologique et satirique. L'univers représenté de l'insolite, par contre, élabore sa propre structure intérieure. Il faut cependant souligner que l'insolite et le grotesque se rejoignent par l'interprétation irrationnelle du monde. D'autres traits définitoires du grotesque, qui s'appliquent de même à l'insolite, sont le mélange des tons et la bravade contre les convenances littéraires ou la mise en doute de la vision stéréotypée de la réalité. Étant donné ce rapprochement du grotesque et de l'insolite, il serait naturel d'égaliser les deux catégories, mais il ne faut pas oublier que le grotesque se caractérise par la coexistence des traits évoqués et que l'insolite s'en sert d'une façon lacunaire. À cela il convient d'ajouter que la similitude du grotesque et de l'insolite devient encore moins justifiée si l'on prend en considération la valeur pastichante que le grotesque rejette tandis que l'insolite, lui, recourt très souvent aux hypotextes et les utilise dans le jeu avec les codes littéraires.

Le jeu entre ce qui est dit et ce qui est pensé devient particulièrement important dans la lecture marquée par l'intertextualité. Les contes insolites sont souvent des pastiches ou des parodies de textes antérieurs. Le pastiche, qui désigne tout texte créé à partir de l'imitation du style d'un autre écrivain, est moins fréquent dans les contes insolites pour deux raisons. Premièrement, dans le pastiche, le « style est imité sans que le texte soit jamais cité »<sup>38</sup> ; deuxièmement, cette reprise stylistique ne doit pas obligatoirement être comique<sup>39</sup>. Dans les contes insolites, les textes parodiés sont évoqués à travers la reprise des protagonistes connus, par la répétition des schémas narratifs et par l'appel direct aux contes antérieurs.

La parodie est un mode qui est lié à l'ironie et, à la différence du pastiche, la parodie permet de retrouver facilement l'œuvre d'origine. Lors de la lecture, le recours au contexte, littéraire en particulier, est une condition indispensable pour comprendre le jeu entre le dit et le pensé. L'ironie comme « intertexte » apparaît dans la parodie littéraire où le jeu de transgression dérive des relations entre le texte parodiant et le texte parodié.

<sup>38</sup> Samoyault, T., *L'Intertextualité*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 37-38.

<sup>39</sup> Aron, P., « Pastiche » in Aron, P. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 442.

En premier lieu, l'identification des contes insolites comme imitations ou transformations de textes déjà existants se fait par l'emprunt des personnages : Blanche-Neige, une fée, le Petit Poucet, Barbe-Bleue. Le lecteur observe cependant quelques irrégularités par rapport aux hypotextes car certains attributs des figures traditionnelles sont modifiés ; par exemple, la Belle au bois dormant devient « La Belle au doigt bruyant » chez Ph. Dumas et B. Moissard, et le petit chaperon prend une autre couleur (« Le Petit Chaperon Bleu Marine » de Ph. Dumas et B. Moissard) ou est remplacé par un autre vêtement (« Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules » de P. Fleutiaux). Ensuite, la formule initiale « Il était une fois... », qui suggère le cadre d'une action éloignée dans un temps et un espace indéfinis, n'introduit pas dans une époque révolue mais dans le monde actuel : le troisième arrondissement de Paris (« Le Petit Chaperon Bleu Marine »), Barentin près de Rouen (« La Belle au doigt bruyant »). Enfin, les séquences stéréotypées s'avèrent soit reprises mais modifiées, soit reprises mais introduites aux moments les plus inattendus. Dans « La Belle Histoire de Blanche-Neige », les séquences narratives comportent des transformations des personnages, des objets ou du cadre : la méchante reine, remplacée par la présidente de la République, ne pose plus la question sur sa beauté à un miroir magique, mais elle fait un sondage où elle demande : « Suis-je la personne la plus intelligente du pays ? »<sup>40</sup>. Quant à l'héroïne éponyme de l'hypertexte, elle aussi diffère de son prototype :

Elle était connue comme le loup blanc, tant elle différait des autres femmes : elle ne portait pas de lunettes, ne fumait pas la pipe, ne jurait pas comme un charretier ni ne passait son temps au bistrot à jouer aux cartes<sup>41</sup>.

En guise d'explication, il faut dire que l'histoire se passe dans un pays où l'égalité des sexes est une devise essentielle. Grâce à sa compétence, le lecteur prévoit la suite du récit : épargnée, Blanche-Neige cherche refuge dans la forêt et arrive ainsi dans une petite maison où, après avoir mangé toute la nourriture du frigidaire, bu de l'eau du robinet, elle s'endort. Les divergences continuent : les habitants de la maisonnette ne sont pas des nains mais des hommes lassés de la dictature des femmes, ils reconnaissent Blanche-Neige ; quand celle-ci s'endort, après avoir mangé une pomme empoisonnée, ses compagnons suscitent une guerre civile qui finit par la prise du pouvoir par les hommes et la fuite de la présidente en Amérique du Sud. Dans le dénouement heureux, le lecteur retrouve la même figure d'un beau jeune homme qui embrasse Blanche-Neige pour qu'elle revienne à elle. La similitude avec la fin proposée par les frères Grimm n'est pourtant qu'apparente ; en effet, le conte de Ph. Dumas et de B. Moissard est chargé d'un message socio-politique qui pourrait être interprété dans l'optique de la critique féministe : la fin consacre le pouvoir des hommes et la place dégradée des femmes.

<sup>40</sup> Dumas, Ph., Moissard, B., « La Belle Histoire de Blanche-Neige » in *Contes à l'envers*, Paris, L'École des Loisirs, 1977, p. 6.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 8.

Dans l'hyperdécodage des contes insolites, le lecteur peut apercevoir des transformations qui portent sur la psychologie des personnages. Il est notoire que les protagonistes de Ch. Perrault sont des types, et leur présentation est limitée souvent à un trait dominant ou à un attribut. Les contes insolites permettent au lecteur de découvrir la complexité des héros ; ainsi sont-ils dotés de noms ou prénoms : Lorette (le Petit Chaperon Bleu Marine), Madame Mirobola (la fée), Louise (la Belle au doigt bruyant), Clément (le prince charmant), tante Elisabeth (la huitième fée), Pierre (le petit Poucet). Ils ne sont plus des être inertes mais, au contraire, conscients de leurs buts et entreprenants : le Petit Chaperon Bleu Marine, envieuse de l'histoire de sa grand-mère, élabore avec précision un plan pour devenir célèbre ; le loup, libéré de sa cage par le Petit Chaperon Bleu Marine, est intelligent et raisonnable, et dupe la petite fille qui veut qu'il mange sa grand-mère ; le petit Poucet s'enfuit de sa maison car son père veut déménager en ville ; certains semblent même changer de profession ; ainsi, à propos de la fée, nous lisons :

Madame Mirobola passe toute la journée chez elle, on ne sait trop ce qu'elle fabrique ; mais quand vient le soir (vers 7 heures) elle se met du rouge aux joues, elle enfle son manteau de lapin, elle sort, et marche inlassablement autour du pâté de maisons jusqu'à une heure avancée de la nuit, car une Fée a besoin de prendre l'air, il en a toujours été ainsi<sup>42</sup>.

Son activité péripatéticienne est ambivalente, mais ce qui étonne le lecteur, c'est que son aide aggrave le malheur des personnages comblés.

Quant aux séquences narratives, elles sont respectées mais comportent des variations de situations qui assurent souvent l'effet comique : le Petit Chaperon Bleu Marine abuse sa grand-mère, sous la menace d'un couteau l'enferme dans la cage du loup ; la Belle au doigt bruyant, qui se piquera avec le saphir de l'électrophone, ne s'endort pas, mais tombe dans une danse frénétique incessante et contagieuse. Dans « La Fugue du petit Poucet » de M. Tournier, le héros rencontre dans la forêt sept filles dont le nom de famille est Logre, qui l'emmenent dans leur demeure. La famille Logre forme une sorte de secte où on danse, chante, raconte des histoires. Cette pensée est corroborée par différents indices, par exemple, l'inscription au-dessus du lit « Faites l'amour, ne faites pas la guerre », les cigarettes qu'on y fume, le discours de Logre sur le Paradis et l'arbre, enfin la nuit passée ensemble :

Il [Pierre] revoit comme dans un rêve le grand lit carré et une quantité de vêtements volant à travers la chambre – des vêtements de petites filles et ceux aussi d'un petit garçon – et une bruyante bousculade accompagnée de cris joyeux. Et puis la nuit douillette sous l'énorme édredon, et ce grouillis de corps mignons autour de lui, ces quatorze menottes qui lui font des caresses si coquines qu'il en étouffe de rire<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Dumas, Ph., Moissard, B., « Le Don de la fée Mirobola » in *Contes à l'envers*, op. cit., p. 30.

<sup>43</sup> Tournier, M., « La Fugue du petit Poucet » in *Le Coq de bruyère*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 62.

L'arrivée de la police que Logre prend pour les soldats de Yahvé, l'accusation de trafic et d'usage de drogue, de détournement de mineur et d'incitation à la débauche montrent à quel degré le récit de M. Tournier transforme l'original.

Dans le conte de P. Fleutiaux, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », outre les transformations des personnages et des séquences narratives, se manifeste encore le mélange de thèmes et motifs propres aux contes particuliers, ce qui permet le jeu avec la chronologie fictionnelle des étapes stéréotypées. Conscient de l'emprunt aux contes de Ch. Perrault, le lecteur attend que l'action dans l'hypertexte se déroule selon l'ordre canonique du script intertextuel.

Après la présentation détaillée de Petit Pantalon Rouge, les attentes du lecteur sont déjouées car il apprend que la grand-mère habite la même maison que sa fille et sa petite-fille. La rencontre avec le loup paraît alors exclue d'autant plus que les adultes tiennent à ce que Petit Pantalon Rouge ne se trouve pas seule dans les lieux écartés. Pourtant, munie d'une « gomme-qui-colle-tout », la petite fille est envoyée par sa mère jouer avec un loup. Le schéma est repris encore deux fois : la fillette reçoit chaque jour un autre objet (un fouet, puis un brandon), elle dompte trois animaux et revient vainqueur. Le lecteur peut observer la tripartition des faits ; après l'épreuve, Petit Pantalon Rouge dort trois jours et trois nuits. On pourrait dire qu'à ce moment-là une fin du conte serait fort acceptable ; cependant le narrateur s'intéresse à une autre action – l'histoire d'un homme à barbe bleue à la recherche d'une femme. Quand l'attention est dirigée vers ce personnage, les perspectives du lecteur sont bouleversées car le narrateur revient à Petit Pantalon Rouge qui est envoyée par sa mère à l'auberge demander des nouvelles de la grand-mère partie en voyage. Petit Pantalon Rouge rencontre Barbe-Bleue qui lui propose de l'emmener dans son carrosse. La montée dans la voiture peut être interprétée comme l'équivalent de l'entrée dans la maison de sa grand-mère par le Petit Chaperon Rouge, ce qui donne l'occasion de reprendre le jeu de questions et de réponses du texte de Ch. Perrault. La tension dramatique du texte augmente à cause des répliques de Petit Pantalon Rouge :

Par ma mère et ma mère-grand, votre barbe est bien bleue ! [...] Par ma mère et ma mère-grand, ce carrosse est bien téméraire ! [...] Par ma mère et ma mère-grand, je ne connais pas ce chemin<sup>44</sup>.

Bien sûr, Barbe-Bleue répond lapidairement, ce qui le rapproche du fameux loup dévoreur de l'enfant, mais il est vain d'anticiper et d'attendre qu'il agresse Petit Pantalon Rouge ; il l'emmène dans son château où, bientôt, ils se marient.

Dans ces contes insolites, qui constituent la réécriture de textes antérieurs, les

<sup>44</sup> Fleutiaux, P., « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules » in *Métamorphoses de la reine*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, pp. 101-102.

auteurs recourent aux modalités de la perversion qui se rapprochent du jeu de signification propre à l'ironie :

Pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée, représentée ici par les *Contes* de Perrault. C'est altérer les lois du genre, y introduire le disparate, en déformer le registre. C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux. C'est encore privilégier la partie aux dépens du tout, être infidèle aux proportions, grossir le détail minuscule, dénaturer les mobiles, brouiller les rôles, abâtardir le langage. C'est enfin inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente<sup>45</sup>.

Cette conception de la perversion rappelle les traits définitoires de l'insolite : la négligence envers les règles poétiques, et dévoile les caractéristiques de la parodie moderne :

[...] le terme de parodie s'utilise souvent aujourd'hui pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité, de l'allusion ponctuelle à la réécriture de longue haleine, en passant par les (pseudo-)citations d'ampleur variable. Penser la parodie à travers l'ironie offre l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une activité presque mécanique d'abaissement d'un modèle – à la façon du pastiche –, mais bien d'un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation<sup>46</sup>.

Le jeu de l'ironie qui marque les contes insolites exige un lecteur actif et critique qui saisit l'écart entre le dit et le pensé, et dévoile le sens réel de l'énoncé. Pour que le décodage ait lieu, l'auteur (l'ironiste) et le lecteur (l'interprète) doivent se référer au même contexte, appartenir à la même communauté discursive qui rend l'ironie possible<sup>47</sup>. P. Schoentjes constate que « la capacité à comprendre l'ironie repose cependant moins sur l'intelligence ou sur la grande culture que sur la connaissance des valeurs auxquelles une communauté donnée se réfère »<sup>48</sup>.

L'ironie devient, dans les contes insolites, une forme de double liberté. D'un côté, par l'intermédiaire de la réécriture, elle permet à l'auteur de dépasser les conventions littéraires et d'élaborer une poétique nouvelle. D'un autre côté, grâce à l'intertextualité, elle ouvre la voie à une lecture plurielle. Le jeu de l'ironie dans les contes insolites ressemble à cette forme de l'ironie que R. Barthes qualifie de baroque<sup>49</sup>, qui exclut l'autorité absolue de l'auteur et qui accorde au lecteur une liberté interprétative.

<sup>45</sup> De Palacio, J., *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Nouvelles Éditions Séguié, 1993, p. 29.

<sup>46</sup> Schoentjes, P., *Poétique de l'ironie*, op. cit., pp. 238-239.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>48</sup> Schoentjes, P., « Ironie » in Aron, P. (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 320.

<sup>49</sup> Barthes, R., *Critique et Vérité*, Paris, Scuil, 1966, pp. 76-77.

