

RIEF

**Revue
italienne d'études françaises**
Littérature, langue, culture

6 | 2016
Les romanciers oubliés des années Trente

Relire Marcel Aymé

Francesca Lorandini



Éditeur
Seminario di filologia francese

Édition électronique

URL : <http://rief.revues.org/1177>
DOI : 10.4000/rief.1177
ISSN : 2240-7456

Référence électronique

Francesca Lorandini, « Relire Marcel Aymé », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 04 février 2017. URL : <http://rief.revues.org/1177> ; DOI : 10.4000/rief.1177

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2017.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Relire Marcel Aymé

Francesca Lorandini

- 1 L'oubli en littérature est une notion-carrefour, car c'est là que l'histoire littéraire et le goût personnel se croisent : en déclarant l'oubli d'une œuvre, le critique entre de plain-pied dans les mouvements et les mutations d'une époque littéraire, il retrouve un dessein là où le chaos semblait l'emporter. Le degré d'arbitraire fondant cette notion va en effet de pair avec le parti pris de celui qui dénonce la méconnaissance ou l'abandon d'une œuvre : il s'agit d'une partialité revendiquée, de la volonté de mettre noir sur blanc sa propre vision de la littérature. Tout comme selon Balzac le romancier « réellement philosophe » posséderait une « seconde vue » lui permettant d'« invente[r] le vrai par analogie »¹, ainsi le critique invente une histoire que personne n'a encore racontée : c'est son propre pouvoir visionnaire, lui permettant de retrouver une continuité là où il n'y avait qu'un mélange sans forme ni direction. Voilà donc pourquoi il nous semble important de retracer les origines de notre intérêt pour Marcel Aymé : nous voudrions ainsi reconstituer les assises de notre regard sur la littérature du XX^e siècle afin de montrer les raisons pour lesquelles Aymé devrait avoir une place dans la haute littérature française, qui semble l'avoir oublié. Pour cela il nous faut faire un détour par un autre écrivain.

Conjurer la tentation formaliste

- 2 La parabole dramatique qui marque la vie et l'œuvre de Romain Gary semble enfreindre de manière tragique la mise en garde d'une célèbre nouvelle de Marcel Aymé. Cette nouvelle raconte l'histoire d'une femme, Sabine, qui s'égaré à cause du don qu'elle possède, à savoir le don d'ubiquité². Au début de la nouvelle on voit Sabine accomplir toutes ses tâches domestiques, à la fois se reposer et sortir faire des courses, multiplier les amants tout en demeurant une femme au foyer impeccable, mais au fur et à mesure que l'histoire avance elle perd peu à peu pied et le lecteur la suit dans une spirale mensongère qui la conduit à une mort effroyable. Comme c'est souvent le cas chez Marcel Aymé, il s'agit d'une nouvelle qui joue du registre fantastique sur un ton réaliste. Et qui donne une

leçon de morale concernant ce qu'on pourrait définir, avec Romain Gary, comme la « tentation protéenne de l'homme »³. Comme dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (livre de chevet du jeune Aymé), cette morale n'est pas énoncée, mais elle ressort tout naturellement de la chronique des événements et de leur description minutieuse. Il s'agit d'une interprétation qui va de soi et qui recèle une sorte d'apologie du bon sens. Sabine, comme tous les personnages d'Aymé, est un être absolument quelconque à qui une force diabolique donne la possibilité d'exaucer l'un de ses désirs les plus cachés. Ce démon qui l'habite lui permet de s'opposer au temps et au rythme du monde, de les suspendre à volonté. Mais cette opposition n'est qu'une parenthèse farfelue car la Nature reprend son cours.

- 3 Le parallèle entre Romain Gary et l'univers d'Aymé pourrait s'arrêter à cet air de famille avec le personnage de Sabine, car les deux écrivains semblent s'éloigner sur plusieurs aspects. D'une part, concernant Marcel Aymé, le lecteur est frappé par l'élégance de son style, sa clarté, son français à la fois soigné et naturel, son allure classique, l'héritage manifeste d'une attitude traditionnelle, voire traditionaliste. D'autre part, la démesure, mais aussi la valeur, de Romain Gary réside dans sa façon de repousser les limites de ce que l'on tient pour littéraire et d'utiliser la réalité comme un « engrais »⁴ pour l'imaginaire, même au prix d'un emploi désinvolte et cavalier de la langue française. Apparemment, donc, chez Marcel Aymé il y a exactement le contraire de ce qu'on trouve chez Gary : l'équilibre entre le réel et le fantastique, ainsi que l'incongru et l'aléatoire assumés comme logiques, donnant pour résultat une mesure implacable. Marcel Aymé pose un regard à la fois bienveillant et impitoyable sur l'homme et ses illusions qui n'a pas grand-chose à voir avec le pouvoir libérateur déclenché par l'écriture débridée de Romain Gary. Chez l'un, tomber dans « la tentation protéenne » était une victoire de la dignité humaine, chez l'autre il s'agissait du pire des leurres.
- 4 Pour autant, les deux œuvres ne sont pas opposées ; elles semblent, au contraire, de plus en plus proches. Car elles représentent de manière exemplaire deux voies, deux échappées complémentaires à une tentation qui a traversé tout le XX^e siècle, à savoir la tentation formaliste⁵. Et d'ailleurs on peut voir une sorte de complémentarité dans les essais des deux écrivains : le combat mené par Romain Gary contre la « mystique du langage »⁶ des nouveaux romanciers dans *Pour Sganarelle* trouve son pendant dans la critique du romantisme menée par Aymé dans *Le Confort intellectuel*⁷. Dans les deux cas, nos écrivains pointent du doigt l'autoréférentialité de la littérature, l'opacité du langage, la métaphysique du mot juste, et ils le font non pas au nom d'un engagement – qu'il soit politique ou esthétique – mais au nom de la liberté de la création et d'une sorte de foi dans la tradition romanesque. Gary s'insérant dans une tradition de l'affabulation de matrice anglo-saxonne (Sterne, Fielding) ; Aymé puisant plutôt chez les grands moralistes français comme La Fontaine et dans la haute tradition française du comique (Rabelais, Molière). Romain Gary a su incarner une issue au repli identitaire et autoréférentiel, empruntant une voie qui l'a conduit sur un terrain où la créativité et l'*hybris* se sont tragiquement mélangées⁸. Marcel Aymé représente à mes yeux l'un des écrivains qui, au XX^e siècle, entre dans l'histoire non linéaire du roman dont parle Milan Kundera, en créant des personnages à la fois ancrés dans leur époque et révélateurs d'une vérité non seulement historique mais également anthropologique. Les personnages de Marcel Aymé, comme ceux de Kafka, démontent « la grande illusion européenne de l'unicité irremplaçable de l'individu »⁹. Au lieu d'envisager le XX^e siècle comme l'époque de la montée implacable du narcissisme et de l'individualisme, ou du triomphe de la société de

consommation et de celle du spectacle, à travers l'anonymat de ses personnages il raconte la violence des masses, l'impossibilité pour eux d'être des hommes libres, délivrés de toute appartenance. D'où certains expédients, qui reviennent comme des tics tout au long de son œuvre, comme par exemple le fait qu'une bonne partie de ses personnages s'appellent Martin (il y a même un clochard arabe qui s'appelle Abd el Martin¹⁰). L'ambiguïté foncière de toute situation décrite par Marcel Aymé ne relève pas simplement d'un parti pris esthétique de non-engagement, elle est le reflet d'une époque marquée par des polarisations (politiques, sociales, esthétiques) tout aussi ambiguës et incertaines. Si la littérature du XX^e siècle a été ensorcelée par une ivresse formelle qui lui a causé une sorte de maladie auto-immune – comme si le livre sur rien rêvé par Flaubert était le seul digne d'être écrit –, Romain Gary et Marcel Aymé semblent représenter deux antidotes salutaires, deux vaccins.

- 5 À présent, nous allons pouvoir nous expliquer sur les raisons qui nous amènent à considérer Marcel Aymé comme un écrivain oublié, tout en voyant dans les années 1930 un tournant de son œuvre. Nous voudrions notamment relever l'importance de son travail de romancier plutôt que celui de nouvelliste, déjà largement reconnu. Bien que l'élaboration et la publication des *Contes du chat perché* aient une très grande importance aussi bien dans le parcours d'Aymé que dans l'histoire de la littérature française, nous allons poser notre regard ailleurs, afin de saisir des aspects méconnus qui permettent d'envisager différemment l'œuvre dans son entier. Pour ce faire, nous allons bâtir notre réflexion sur deux questionnements principaux : 1) pourquoi pouvons-nous considérer Marcel Aymé comme un romancier oublié ? ; 2) pourquoi les années 1930 ? C'est-à-dire : quelle est la particularité de cette décennie dans la production de l'écrivain ? Parmi les cinq romans publiés par Aymé au cours des années 1930, nous allons notamment nous concentrer sur deux ouvrages – *La Jument verte* et *Maison basse* – que nous allons faire entrer en résonance avec un essai-manifeste sorti pendant la même décennie¹¹, *Silhouette du scandale*.
- 6 Nous nous servirons d'une troisième question en guise de conclusion : pourquoi faudrait-il mieux se souvenir de Marcel Aymé ?

Marcel Aymé écrivain oublié

- 7 Comment décréter si un écrivain a été oublié ou pas ? Quand une canonisation devient-elle le synonyme d'un abandon ? Les manuels et les histoires littéraires semblent représenter un bon thermomètre enregistrant la fortune et la considération d'une œuvre, soit tous ces lieux où se manifeste le rôle que la critique universitaire reconnaît à un écrivain. Or, bien qu'elle ait connu un réel succès et qu'elle soit entrée dans la prestigieuse collection de la « Pléiade », l'œuvre de Marcel Aymé est peu explorée par la critique. Alors que, étant né en 1902, il pourrait rentrer dans cette « grande génération » dont a parlé Henri Godard¹², on prête bien plus d'importance à la valeur pédagogique de son style impeccable qu'à l'ampleur de la véritable fresque qu'il a su dessiner avec acuité d'un ouvrage à l'autre. Il se produit ainsi une inversion bizarre : de romancier populaire, il devient un auteur pour enfants et adolescents, et son œuvre à la langue irréprochable ne sort pas des classes de troisième. Son « français carré, bien nourri, qu'on peut citer en exemple »¹³, comme l'a souligné Roger Nimier, est bien connu par les collégiens et les lycéens, et pourtant Michel Lécureur est probablement le seul vrai spécialiste d'une œuvre peu ou pas étudiée par les universitaires.

- 8 Ainsi, par exemple, dans un bilan de la recherche doctorale en France publié en 2005, il est évident que Marcel Aymé a une place pour le moins secondaire dans les intérêts des jeunes chercheurs en littérature. On le signale en effet comme le « grand négligé »¹⁴ de la génération de 1900. En ce qui concerne sa présence dans les histoires littéraires, soit il n'est pas cité soit on lui reconnaît une place à part dans le panorama du XX^e siècle, et on lui consacre très peu de lignes. Il n'est pas nommé dans *Le Roman depuis la Révolution* de Michel Raimond de 1967¹⁵, il n'est pas évoqué non plus dans l'histoire littéraire d'Antoine Compagnon publiée en 2007¹⁶. Dans le volume consacré aux XIX^e et XX^e siècles de l'*Histoire de la France littéraire* dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety, il est seulement cité en passant¹⁷. Dans *Littérature française* (Arthaud), rédigée sous la direction de Pichois, on consacre quelques lignes sommaires à *La Jument verte* (avec une erreur dans la date de publication), qui est rapproché de *Clochemerle* de Gabriel Chevallier et dont l'humour serait adressé « au lecteur bourgeois moyen »¹⁸. La seule mention faite par Henri Godard dans *Le Roman modes d'emploi* concerne la nouvelle *Avenue Junot*, car Aymé y évoque Céline¹⁹. Concernant l'Italie, on a l'impression que son importance est de moins en moins reconnue : si, par exemple, dans la *Storia della civiltà letteraria francese* (UTET, sous la direction de Lionello Sozzi)²⁰ de 1993 son nom revient au fil des pages consacrées à l'entre-deux-guerres et si Gianfranco Rubino en parle dans *La letteratura francese* sous la direction de Giovanni Macchia²¹, son nom n'est pas du tout présent dans la *Storia europea della letteratura francese* (Einaudi)²² de 2013.
- 9 Nous nous trouvons donc face au paradoxe d'un écrivain consacré mais dont la critique, et notamment la critique universitaire, ne s'occupe guère. Et cela malgré les éloges qu'il a reçus au fil des années par Ramon Fernandez, Antoine Blondin, Roger Nimier, Robert Brasillach, les Hussards en général, Céline de manière fluctuante mais continue, Maurice Nadeau, Jean Anouilh. Mais aussi Philippe Muray, Benoît Duteurtre, Olivier Maulin, Bernard Quiriny et, d'une manière plus générale, les écrivains qui gravitent autour de la revue *L'Atelier du Roman*²³. Depuis 1982 la Société des amis de Marcel Aymé publie chaque année un *Cahier Marcel Aymé* qui rend compte de l'inépuisable richesse de l'œuvre de l'écrivain ainsi que de son succès auprès de la critique et du public, et pourtant sa singularité l'éloigne de tout courant, de tout groupe, de toute famille esthétique. Ce qui est intéressant, nous semble-t-il, c'est que ce paradoxe accompagne l'écrivain depuis toujours : il devient rapidement très célèbre, il est récompensé par des prix (en 1929 il reçoit le prix Théophraste-Renaudot pour *La Table aux crevés* ; en 1930 le prix Populiste pour *La Rue sans nom*), il intègre la société littéraire parisienne et sa vie intellectuelle, il est journaliste, dialoguiste pour le cinéma, et il suscite un bon nombre de scandales de nature assez diverse (le prétendu outrage aux bonnes mœurs de *La Jument verte*, ou la signature en 1935 du *Manifeste des intellectuels français pour la défense de l'Occident et la paix en Europe* qui le range d'un coup à droite). Il est très apprécié par le public et chacun de ses livres a bonne presse, mais – et c'est là le paradoxe – déjà au début des années 1940 il est considéré comme un écrivain à relire, comme le dit le titre d'un article de Ramon Fernandez paru en 1941 dans la *Nouvelle Revue Française*. Dans cet article Fernandez parle d'un « réaliste distrait »²⁴, de quelqu'un qui « nous apporte le repos, une détente mesurée »²⁵, un écrivain chevronné, en somme, qui connaît son métier et sa matière aussi. Quelqu'un qui saurait peindre, mieux que Zola, « toutes les couleurs paysannes »²⁶. En filigrane de cet article très élogieux nous pouvons lire aussi comment Marcel Aymé partage très tôt le sort des classiques, tout en courant le même risque, à savoir la muséification.

- 10 Marcel Aymé nous présente donc un cas singulier – et peut-être emblématique – d’abandon de la part de la critique universitaire. Car s’il s’agit bien d’oubli, cela ne se fait pas à cause d’avis discordants concernant la valeur de l’œuvre. Cette forme particulière d’oubli relève plutôt d’un excès de confiance dans la tradition orale et dans la transmission scolaire²⁷ ; de la difficulté à situer des auteurs inclassables dans un panorama historique et littéraire figé ; et d’une forme de snobisme. Car on est tenté de soupçonner que cet abandon a quelque chose à voir avec le sentiment de légèreté qui traverse – voire qui soutient – toute l’œuvre d’Aymé et qui la rend difficile à cerner. À cela s’ajoutent sa vocation de nouvelliste et son côté écrivain populaire, qui font qu’il résiste aux classements habituels.

Pourquoi les années 1930 ?

- 11 Les années 1930 sont l’époque où le chantier Marcel Aymé bat son plein. Il est chroniqueur, critique littéraire, il collabore à des journaux d’opinion aussi divers que *Marianne*, *Gringoire*, *Candide*, et avec les *Contes du chat perché* (publiés à partir de 1934) il remporte aussi un grand succès dans le domaine de la littérature enfantine. En 1933 sort *La Jument verte* qui, en deux ans, vend soixante-seize mille exemplaires et qui est le roman où Marcel Aymé met au point ce mélange de gauloiserie et de finesse analytique qui caractérise tout le cycle de ses romans paysans. En 1935 sort *Maison basse* qui constitue un jalon fondamental de ses romans parisiens et où, par le biais de la fiction, il enquête sur les enjeux sociologiques de la nouvelle architecture urbaine, à l’époque où les premières grandes constructions en béton armé commencent à façonner un Paris nouveau. En outre, c’est à la fin de cette décennie qu’Aymé publie aux éditions du Sagittaire un essai, *Silhouette du scandale*, où il isole ce qu’on pourrait définir comme le mobile de sa création. Dans ce livre, il s’interroge sur la nature du scandale et il réfléchit au fait que « ce qui confère au scandale toute son importance, ce n’est [...] pas son côté singulier, épisodique, mais au contraire ce qu’il contient d’habituel [...] de quotidien »²⁸. Ce qui rend le scandale « redoutable »²⁹, c’est qu’il pose brutalement « un problème banal de l’existence, devant lequel la majorité des gens se dérobaient jusqu’alors »³⁰. Le scandale aurait donc une valeur épiphanique, il serait un éclairage, car il octroie à un événement ce qu’Aymé définit comme une « espèce d’ultra-réalité »³¹. Certes, il faut savoir distinguer : il y a des scandales véritables, qui mettent à jour les engrenages de la mécanique hypocrite qui gère la société et la famille, et de faux scandales, des simulacres de scandale, dont l’éclat n’a aucun pouvoir libérateur, qui engendrent tout juste un appétit curieux, un vague frisson dans les consciences, sans ébranler l’état des choses. Par exemple, la légèreté de la femme d’un grand sportif ou d’un politicien célèbre, ainsi que leurs infidélités mêmes, n’entraînent aucun chamboulement, « c’est à peine si les cocus du commun y trouveront de quoi se consoler »³². Il existe par contre des scandales qui ramènent au grand jour des bassesses et des faiblesses honteuses, pouvant ainsi devenir des archétypes de certaines attitudes humaines : le scandale ressort dans ce cas d’un « paroxysme des mœurs », « une habitude gonflée en abcès jusqu’au point de crever »³³. Voyons donc l’exemple qu’Aymé donne à ce propos :

Les habitués d’un restaurant soupçonnent le patron de mouiller son vin. À vrai dire, ils en ont la certitude intime, mais comme la mixture est encore buvable et qu’il serait peut-être difficile de justifier le bien-fondé d’une observation, pour d’autres raisons aussi, chacun des clients garde sa conviction pour soi. Un jour, par suite d’une erreur de dosage, le garçon sert à l’un d’entre eux un vin d’une couleur si

claire que le mouillage apparaît de toute évidence. Le client roule sa serviette en boule et la pose sur la table, comme il faut faire quand on va dire quelque chose d'important, puis il murmure entre ses dents : « Cette fois c'est trop... je fais un scandale. » Expression pleine de sens. Le client appelle bruyamment le patron, prend à témoin les autres habitués en brandissant son verre dans une lumière favorable à la vérité. Toutes proportions gardées, c'est un terrible scandale qui éclate dans cet établissement et qui oblige la clientèle à dénoncer une plaie dont elle souffrait en silence.³⁴

- 12 Or, cet essai est un véritable manifeste poétique qui explique aussi bien la valeur de l'ambiguïté dans l'œuvre d'Aymé que le choix de ses décors et de ses cadres. Le scandale n'a pas de valeur positive ou négative en soi, il est l'événement ambigu par excellence, car le *statu quo* qu'il menace n'est pas forcément mauvais. D'une manière générale, le scandale n'a pas d'utilité, ni sociale ni politique, mais « il est un agent de transformation »³⁵, et son efficacité réside dans le caractère tout à fait ordinaire, voire domestique, de ses révélations.
- 13 Le scandale proprement dit est comme l'épanouissement d'un scandale permanent qui passait inaperçu ou qui profitait d'une sorte de complicité des victimes. Cet instant où la vérité quotidienne trouve enfin sa chance dans un éclat public est singulièrement dramatique, car la question se pose alors de rompre avec un usage qui se révèle pernicieux. Dans la plupart des cas, le mécanisme de l'habitude triomphe de l'évidence et il n'y a point de résultat immédiat. Mais un scandale n'est jamais perdu. S'il n'a pas eu toutes les conséquences qu'on pouvait en attendre, il n'en a pas moins ébranlé le crédit de certains usages. Il est le premier coup de marteau frappé sur la tête d'un clou. D'autres coups de marteau achèveront de l'enfoncer³⁶.
- 14 Le scandale est un outil neutre pouvant servir tout romancier : il est à la fois l'aune qui permet de mesurer la portée des changements politiques et sociaux et le baromètre du changement des mœurs. À partir de ce constat nous pouvons comprendre le choix de raconter la France du Second Empire jusqu'à 1890 à travers les gestes érotiques de deux familles, les Haudouin et les Maloret, dévoilées par une jument verte peinte sur un tableau. Une trentaine d'années, donc, filtrées par une sorte de phénoménologie du scandale amoureux. Aux divisions de surface entre les républicains et les cléricaux qui se disputent la mairie du village, se mêlent des histoires plus profondes d'opportunisme et de compagnonnage. Aymé renverse systématiquement toute situation³⁷, il veut en montrer la face cachée, comme dans le viol de Mme Haudouin par un jeune sous-officier prussien. Le lecteur se trouve obligé de douter : s'agit-il vraiment d'un viol ?
- 15 L'ultra-réalité du scandale et son effet révélateur seraient difficiles à atteindre en ville, car les êtres qui y habitent ont une vue abstraite et intellectuelle de la société, ils n'arrivent pas à saisir les implications de la vie communautaire, ils se croient autonomes. Au contraire, dans un village ou dans une petite ville, l'individu a une connaissance immédiate et concrète de la vie en société. Il en connaît la structure, les mécanismes économiques et sentimentaux, il vit personnellement une situation « qui n'est semblable à aucune autre et qui lui fait sentir à chaque instant les limites de sa liberté en même temps que le poids de ses obligations »³⁸. Or, Paris au début des années 1930 était encore une ville où la division très marquée en quartiers avec une physionomie propre permettait de vivre dans une ambiance paysanne et d'avoir ainsi une vision des rapports interpersonnels comprenant moins de médiations. Cependant le réaménagement urbain qui était en train de se produire laissait présager un changement irréversible. Ainsi, dans *Maison basse*, la narration claudicante et la juxtaposition de vies qui se côtoient et qui

s'ignorent exprime cette impossibilité pour l'habitant de la ville de se sentir une partie de la collectivité. Ce qui oppose Chourier – propriétaire d'une petite maison basse – et Jalamoi – propriétaire d'une grande maison à sept étages – va bien au-delà des escarmouches entre voisins ou des querelles entre grands et petits propriétaires : il s'agit de l'affrontement de deux mondes, l'un des deux étant destiné à disparaître à jamais. Si l'étendue et la grandeur de la ville pouvaient donner l'illusion d'une liberté sans bornes et nourrir les rêves d'émancipation des Rastignac d'autrefois, au cours des années 1930 l'architecture exprime un autre état de choses : le foisonnement de bâtiments de plus en plus impersonnels devient ainsi le symptôme de l'aliénation et de l'effacement de l'individu.

Se souvenir de Marcel Aymé

- 16 Marcel Aymé commence à publier, nous l'avons vu, à la fin des années 1920 et il meurt en 1967. C'est probablement à partir des années 1940 que sortent ses romans les plus mûrs, cela grâce aux circonstances historiques particulières. Les histoires racontées notamment dans *Le Chemin des écoliers* (1946) et *Uranus* (1948), se passent, en fait, respectivement, sous l'Occupation et à la Libération, c'est-à-dire à des moments où le cours naturel de l'Histoire est interrompu, ces moments de désarticulation de la machine globale qui constituent le décor par excellence de Marcel Aymé. Le Temps (et sa suspension) est l'un de ses thèmes préférés, surtout dans ses nouvelles, où il peut arriver, par exemple, qu'un gouvernement avance le temps de dix-sept ans pour terminer une guerre (*Le Décret* dans *Le Passe-Muraille*)³⁹, ou bien qu'un homme – l'énième Martin – ne vive qu'un jour sur deux (*Le Temps mort* dans *Derrière chez Martin*)⁴⁰. Surtout dans ses romans paysans (*Table-aux-crevés*, *La Jument verte*, *Gustalin*, *La Vouivre*), mais aussi dans les romans parisiens (*Aller retour*, *Maison basse*, *Le Bœuf clandestin*) Aymé cherche à montrer ce qui est inaltérable chez l'homme : la campagne, où la vie s'écoule en suivant le rythme des saisons, offre, à cet égard, le décor idéal ; la ville, par contre, peut représenter l'envers de ce décor, le lieu où l'être humain a du mal à exprimer sa nature car il vit dans l'illusion d'une authenticité permanente. Le blocage de la machine temporelle permet d'envisager ce qui se cache sous la frénésie du quotidien, aussi bien en ville qu'à la campagne. Or, l'Occupation et la Libération sont des moments historiques exceptionnels, dans le double sens de l'adjectif : occasionnels, rares et aussi extraordinaires. Pendant les années 1940 Aymé arrive ainsi à trouver dans le présent cette atmosphère irréelle, ce vide pneumatique, où il peut mettre en scène ses personnages.
- 17 Il nous semble que Marcel Aymé a tous les atouts pour être inscrit dans cette grande génération des années 1930 qui a renouvelé le roman afin d'exprimer le tragique d'une condition humaine sortie blessée de la Première Guerre Mondiale⁴¹. Son œuvre romanesque en représente une sorte de conscience critique : elle est là pour nous rappeler que même l'engagement dans l'Histoire de son temps peut être un rêve, ou un cauchemar, du XIXe siècle. Et qu'il serait peut-être préférable de se réveiller. Le choix du décor paysan de certains de ses romans relève d'une volonté d'adhésion à la partie la plus authentique, voire barbare, de l'être humain : le fait, par exemple, que le prêtre d'un village puisse aller boire un verre et prolonger pendant des années une discussion infinie avec le plus convaincu des athées nous raconte quelque chose sur l'homme que les partis pris affichés en ville cachent. Le *continuum* de la vie du village préserve l'homme des ellipses de la vie en ville et l'oblige à se considérer chaque jour comme ce qu'il est : un

mélange de vellétés de fuite et d'esclavage, un compromis *faute de mieux* entre ses propres désirs et les injonctions qu'il subit par les autres.

- 18 Nous avons montré que l'œuvre de Marcel Aymé est sous-estimée à cause de plusieurs facteurs, dont certains sont pour ainsi dire, intrinsèques. Tel un feu follet, le succès de ses livres disparaît aussitôt, laissant la place à une reconnaissance distante, voire méfiante. Il faudrait plutôt mettre l'accent sur ce que son œuvre nous apprend sur l'homme, sur les histoires qu'il se raconte et les prisons qui l'enferment pendant la première moitié du XX^e siècle. Elle nous pose une question plus générale : que se passe-t-il lorsque l'Histoire disparaît, lorsque le Temps est suspendu ? Sa réponse concerne l'effacement de l'individualité, l'interchangeabilité, l'ambiguïté foncière de toute situation même au moment où prendre parti, s'engager, paraît obligé. Comme toute grande œuvre littéraire, elle s'acquitte de son époque et interroge la nature humaine, elle joue avec le donné (la progression temporelle, le cours de l'histoire) afin de montrer les failles du monde actuel, l'envers des décors que la société se construit. Tant que l'accent ne sera pas mis dessus, tant qu'on s'en tiendra à un Marcel Aymé écrivain comique, populaire, voire un écrivain pour enfants et adolescents, c'est comme si on ne l'avait pas lu, comme si on l'avait oublié.

NOTES

1. H. de Balzac, « Préface de la première édition » [1831], dans Id., *La Peau de chagrin, La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, p. 52.
2. M. Aymé, « Les Sabines » [1943], dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, éd. M. Lécureur, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2001, p. 342-369.
3. R. Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p. 29.
4. Id., *Pour Sganarelle* [1965], Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 22.
5. Une tentation qui a atteint son apogée pendant les années 1960 et 1970 lorsque le phénomène littéraire pouvait être appréhendé comme communication *in absentia* et que l'attention de l'écrivain et du critique était portée sur le langage, en quête d'un *quid* du fait littéraire, un élément exclusif lui appartenant qu'on ne trouverait pas dans d'autres domaines (cf. à ce propos : F. Lorandini, *Au-delà du formalisme. La critique des écrivains en France et en Italie pendant la seconde moitié du XX^e siècle*, thèse en cotutelle, Università degli studi di Trento – Université Paris Ouest Nanterre la Défense, soutenue le 29 mai 2014).
6. R. Gary, *Pour Sganarelle*, cit., p. 340.
7. M. Aymé, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion, 1949.
8. Cf. à ce propos F. Lorandini, « "On est toujours piégé dans un je". Le choix autobiographique de Gary-Ajar », dans *Tangence*, 97, automne 2011, p. 25-44 ; Id., « Se séparer de soi-même l'espace d'un livre », dans *L'Atelier du Roman*, 75, septembre 2013, p. 58-63.
9. M. Kundera, *L'Art du roman* [Paris, 1986], Paris, Gallimard, « Folio », 2006, p. 19.
10. M. Aymé, « Rue de l'Évangile » [1937], dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, éd. Michel Lécureur, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », T. II, 1998, p. 759-774.
11. Les ébats amoureux de Hyacinthe et de Janette (*Gustalin*, Paris, Gallimard, 1938) ou le décor de la Malleboine (*Le Moulin de la Sourdine*, Paris, Gallimard, 1936) ou encore la phénoménologie du

pêcheur du *Bœuf clandestin* (Paris, Gallimard, 1939) auraient bien pu fournir d'autres preuves à l'appui de notre analyse, mais pour des raisons d'espace nous allons limiter notre réflexion à *La Jument verte* et *Maison basse*.

12. H. Godard, *Une grande génération*, Paris, Gallimard, 2003.
13. R. Nimier, « Marcel Aymé », dans Id., *Journées de lecture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 59.
14. D. Alexandre, M. Collot, J.-Y. Guérin, M. Murat (éds), *La Traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XXe siècle* [Paris, 2004], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 16.
15. M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967.
16. J.-Y. Tadié (dir.), *La Littérature française : dynamiques & histoire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2007, t. II.
17. M. Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
18. G. Brée, É. Morot-Sir, *Du Surréalisme à l'empire de la critique* [Paris, 1984], Paris, Arthaud, 1990, p. 69.
19. H. Godard, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 386.
20. L. Sozzi (dir.), *Storia della civiltà letteraria francese*, Torino, UTET, 1993.
21. G. Macchia (dir.), « Il Novecento », dans *La letteratura francese*, Milano, Edizioni Accademia, 1987, p. 421-423.
22. L. Sozzi (dir.), *Storia europea della letteratura francese*, Torino, Einaudi, 2013, t. II.
23. Cf. notamment « Marcel Aymé. Messieurs, le rire est-il permis ? », dans *L'Atelier du Roman*, 14, 1998.
24. R. Fernandez, « En relisant Marcel Aymé », dans *La Nouvelle Revue Française* [1940-1941], Nendeln, Kraus Reprint, p. 612.
25. Ibidem.
26. Ibid., p. 613.
27. La présence de Marcel Aymé dans les manuels d'aujourd'hui n'est pas un gage ni une garantie pour les manuels de demain : le canon établi par la recherche universitaire retombe lentement mais de manière implacable sur les choix du secondaire.
28. *Silhouette du scandale* [Paris, 1938], dans M. Aymé, *Œuvres romanesques illustrées par Topor*, Flammarion, 1977, p. 430-431.
29. Ibid., p. 431.
30. Ibidem.
31. Ibid., p. 439.
32. Ibid., p. 429.
33. Ibid., p. 430.
34. Ibidem.
35. Ibid. p. 431.
36. Ibidem.
37. Cf. à ce propos Ph. Muray, « L'art renversant de Marcel Aymé » [1998], dans Id., *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 1158-1166.
38. M. Aymé, *Silhouette du scandale*, cit., p. 457-458.
39. Id., *Le Décret* [1941], dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, t. III, cit., p. 384-401.
40. Id., *Le Temps mort* [1936], dans Id., *Œuvres romanesques complètes*, t. II, cit., p. 721-734.
41. Cf. à ce propos H. Godard, « Avant-propos », *Une grande génération*, cit., p. 9-14.

RÉSUMÉS

Bien qu'elle ait connu un réel succès populaire et qu'elle soit entrée dans la prestigieuse collection de la « Pléiade », l'œuvre de Marcel Aymé est peu explorée par la critique. Alors qu'à certains égards cet auteur pourrait rentrer dans cette « grande génération » dont parle Henri Godard, on prête bien plus d'importance à la valeur pédagogique de son style impeccable qu'à l'ampleur de la fresque sociale qu'il a su dessiner avec acuité d'un ouvrage à l'autre. Après avoir examiné les raisons de cette méconnaissance, nous allons proposer une lecture de quelques romans et d'un essai de Marcel Aymé parus pendant les années 1930 afin de montrer sa capacité à saisir les ambiguïtés et les contradictions de la France de l'époque (dans plusieurs milieux et dans différents décors) en particulier, et de la condition humaine en général.

INDEX

Mots-clés : Oubliés, Aymé (Marcel), Silhouette du scandale, La jument verte, Maison basse, ultra-réalité, années Trente