

Le paratexte parodique : prières d'insérer de Marcel Aymé

Pedro Pardo Jiménez¹

Recibido: 05/01/2021 / Aceptado: 23/03/2021

Résumé. La prière d'insérer se révèle un élément de grand intérêt, surtout quand elle adopte, ainsi qu'il arrive avec Marcel Aymé, une forme quasi préfacielle et manifestement parodique. Au lieu de profiter de la prière d'insérer, ainsi qu'il est de mise, pour mettre en valeur le livre en question et offrir au lecteur des indications relatives à son interprétation, Aymé la consacre à un but tout différent : la dénonciation explicite de la prière d'insérer elle-même en tant que pratique éditoriale. Pour ce faire, Aymé se sert de plusieurs stratégies : l'atténuation ou la dénégation explicite des qualités de son texte, l'aveu de la présence dans le livre d'éléments parfaitement aléatoires, ou l'emploi d'un discours ampoulé et pseudo-intellectuel se moquant du pédantisme. Paradoxalement, au moyen de ces stratégies Aymé réussit à élever un simple genre éditorial à la catégorie de genre littéraire.

Mots clés : Marcel Aymé, paratexte, prière d'insérer, autodisqualification, parodie, humour.

[es] El paratexto paródico: *prières d'insérer* de Marcel Aymé

Resumen. La *prière d'insérer* constituye un elemento de gran interés, sobre todo cuando adopta, tal y como sucede con Marcel Aymé, una forma casi prologal y manifestamente paródica. En lugar de aprovechar la *prière d'insérer*, como es habitual, para poner en valor el libro en cuestión y ofrecer al lector indicaciones relativas a su interpretación, Aymé la dedica a un objetivo muy diferente: la denuncia de la propia *prière d'insérer* en tanto que práctica editorial. Para ello, Aymé se sirve de diversas estrategias: la atenuación o la denegación explícita de las cualidades de su texto, la confesión de la presencia en el libro de elementos completamente aleatorios o el empleo de un discurso ampuloso y pseudointellectual que se burla del pedantismo. Paradójicamente, con estas estrategias Aymé consigue elevar un simple género editorial a la categoría de género literario.

Palabras clave: Marcel Aymé, paratexto, *prière d'insérer*, autodescalificación, parodia, humor.

[en] The Parodic Paratext : Marcel Aymé's *prières d'insérer*

Abstract. The *prière d'insérer* represents an element of great interest, above all when it adopts, as it does in Marcel Aymé, an almost prologing and manifestly parodic form. Instead of using the *prière d'insérer*, as is usual, to bring out the value of the book and offer the reader interpretative clues, Aymé uses it for a very different purpose: denouncing the very *prière d'insérer* as an editorial practice. Aymé deploys a number of strategies to this end: playing down or denying the qualities of the text, admitting the occurrence in the book of completely random elements, or using a pompous and pseudo-intellectual discourse to mock pedanticism. Paradoxically, through these strategies Aymé manages to raise a simple editorial genre to the category of a literary genre.

Key words: Marcel Aymé, paratext, *prière d'insérer*; self-discrediting, parody, humor.

Sommaire. Les thèmes du pourquoi : la valorisation comme autocomplaisance. Les thèmes du comment : l'explication comme imposture.

Cómo citar: Pardo Jiménez, P. (2021). « Le paratexte parodique : prières d'insérer de Marcel Aymé ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 36, Núm. 1 : 91-97.

¹ Universidad de Cádiz, pedro.pardo@uca.es

Depuis la publication de *Seuils* de Gérard Genette, et à la différence d'autres unités paratextuelles comme le titre ou la préface, la prière d'insérer² n'a pas fait l'objet d'une étude spécifique. Qu'il s'explique par la difficulté de localisation des sources – issue de l'instabilité de son emplacement, autrefois extérieur au livre³ – ou par l'éventuel dédain que sa fonction essentiellement publicitaire aurait pu inspirer aux théoriciens, ce vide est d'autant plus regrettable que la prière d'insérer présente souvent un intérêt majeur. À ce propos Genette concluait :

[...] les PI d'un auteur (qu'ils soient ou non de sa responsabilité officielle) peuvent être recueillis par ses soins dans une œuvre ultérieure [...], ou par ceux d'un critique dans un ouvrage qu'il lui consacre [...], ou encore par ceux d'un responsable d'édition critique, comme les Pléiade de Zola, de Giono ou de Sartre. Je n'ai pas besoin de dire ici combien de telles republications me semblent heureuses, quand elles sont fidèles. Le prière d'insérer est un élément paratextuel éminemment fragile et précaire, chef-d'œuvre en péril, bébé-phoque de l'édition, pour qui aucune sollicitude ne sera superflue. Ceci est bien un appel au peuple (Genette, 1987 : 108-109).

La prière d'insérer reste en effet un « document » à valeur souvent inestimable, et non seulement dans l'étude de l'œuvre concrète à laquelle il se rapporte : plus globalement, et ainsi que nous chercherons à le montrer à continuation, la lecture de l'ensemble des prières d'insérer d'un auteur peut faire apparaître – surtout en absence d'autres sources d'information – des éléments permettant de mieux connaître son tempérament, sa vision du monde et surtout sa poétique.

Le cas de Marcel Aymé est à cet égard très illustratif. L'auteur jurassien, déjà peu enclin à palabrer sur la littérature en général⁴, ne se prononce sur ses romans que dans les prières d'insérer respectives qu'il rédige lors de leur première parution. Il ne le fait d'ailleurs qu'à contrecœur, circonstance qu'il a soin d'afficher explicitement au milieu d'un discours de réprobation qui, justement, vise la prière d'insérer elle-même en tant que pratique éditoriale. À titre d'exemple, citons celle du *Passe-Muraille* (1943), son recueil de nouvelles le plus connu :

Inventée par des éditeurs sataniques pour permettre aux critiques de parler des livres sans les avoir lus, la prière d'insérer, en flattant la paresse de ceux qu'elle prétend ainsi obliger, les expose à sombrer dans les vices qu'engendre l'oisiveté. Dans l'intérêt de nos chers critiques et par tendre et déférente amitié pour eux, je m'élève une fois de plus contre un usage anémiant et destructif. Mais, en attendant qu'une révolution porte le fer dans la plaie, il me faut une fois de plus passer sous le joug et servir le plat tout cuit qui va contribuer à la désagrégation d'énergies précieuses pour le pays (Aymé, 2001a : 1851).

Quoique de ce ton ironique dont il ne se départit jamais, Aymé exprime ici un refus parfaitement sérieux qui se manifeste dans la plupart des textes de notre corpus⁵ et qui remonte au moins à 1933, date de publication de *La jument verte*. Afin de profiter de la notoriété que l'obtention du prix Renaudot avec *La Table-aux-crevés* (1929) et le succès de *La rue sans nom* (1930) avaient apportée à l'auteur, Gallimard le charge de rédiger lui-même les prières d'insérer de ses livres. Aymé trouve cette tâche superfétatoire – la prière d'insérer est un texte supplémentaire, alors que l'œuvre doit se suffire à elle-même – et surtout déplacée :

Dans le but d'alléger la tâche du critique, l'éditeur somme l'auteur de présenter son œuvre dans un raccourci saisissant. Autrefois, l'éditeur rédigeait lui-même la prière d'insérer et il s'en acquittait avec une si chaleureuse bienveillance qu'au bout de quelques années, tous les romanciers se trouvèrent avoir un grand génie. C'était un peu ennuyeux. Suivit alors une période de réaction et l'on eut l'habileté de compter sur la décence des auteurs, sinon sur leur modestie. Nous en sommes encore là (*ibid.* : 1831).

En apparence, ces protestations ne vont pas très loin. Râleur mais docile, revêche parfois⁶ mais sarcastique après tout, Aymé finit toujours par obtempérer face aux exigences du marché de l'édition. Pourtant, capitulation ne veut pas dire soumission totale : pour se révolter contre la tyrannie de cet ordre imposé, l'auteur adopte une formule consistant essentiellement à doter la prière d'insérer d'un « statut quasi préfaciel » (Genette, 1987 : 106) et, en même temps, à la subvertir au moyen de la parodie, genre « parasite » (Bélisle, 2010 : 142) où l'on n'imité un modèle antérieur que pour mieux s'en écarter.

² Selon Genette, le genre qui convient à ce terme, qu'il définit comme une locution elliptique à valeur verbale, est le masculin, mais il reconnaît que « l'usage est incertain, et bien des écrivains y mettent un féminin » (1987 : 98). De sa part, Grévisse le range dans la catégorie des noms accidentels : « Le masculin est donc conforme à la règle générale [...] Mais il y a de l'hésitation dans l'usage et la majorité des auteurs voient ici une locution nominale dont le nom féminin *prière* est le noyau » (1993 : 730). Dans cette étude, et pour éviter une oscillation qui pourrait devenir fâcheuse, on emploiera le terme au féminin, qui est le genre choisi par Marcel Aymé.

³ Rappelons que, pendant une longue période de son histoire, et avant de passer à son emplacement actuel – la quatrième de couverture –, la prière d'insérer a pris la forme d'une feuille volante simplement encartée dans le livre (Genette, 1987 : 101-103).

⁴ Et à palabrer tout court. Ainsi que le rappellent ses contemporains, le mutisme de Marcel Aymé était proverbial (voir par exemple les témoignages recueillis par Vénier, 1989 : 16).

⁵ Nous avons établi notre corpus à partir des prières d'insérer des œuvres romanesques de Marcel Aymé signées par lui-même, publiées d'abord dans Vandromme, 1960, puis dans les volumes II et III de l'édition Pléiade.

⁶ « Au diable soient les gens qui obligent un malheureux écrivain à rédiger lui-même sa prière d'insérer quand il fait très chaud. Pour moi, je voudrais qu'ils fussent au fin dessus de la tour Eiffel avec un moulin à vent au cul et par un assez courant d'air ; cependant je passerais parmi eux en leur disant avec un mauvais sourire : "C'est bien fait, voilà ce qui arrive, etc." Mais non, il faut bien se résigner à la prière » (Aymé, 1998 : 1285).

Ce faisant, Aymé prolonge, d'un point de départ différent, une tradition très consolidée dans l'histoire de la littérature : celle du paratexte parodique, jusque-là associé prioritairement aux genres du titre et, surtout, de la préface (voir Sangsue, 2007 : 135-178). Comme Genette le rappelle, la tâche de l'auteur-préfacier est épineuse, car il doit offrir une image alléchante de son livre en évitant de faire l'éloge de son propre talent. C'est pour cela que, le plus souvent, il se tire d'affaire au moyen d'une description indirecte, en général focalisée sur deux groupes de thèmes : les thèmes du pourquoi (importance et nouveauté du sujet, unité de l'œuvre, véridicité de l'histoire), cherchant à valoriser l'œuvre pour en obtenir la lecture, et les thèmes du comment (genèse du projet, déclaration d'intentions, justification du titre), visant à orienter la lecture dans un sens concret (voir 1987 : 182-218). De sa part, Aymé fait allusion à chacun de ces thèmes, mais, au lieu de s'en servir comme des instruments de valorisation ou d'explication, il les fait basculer dans un registre comique dans lequel il a toujours excellé, et qui aboutit à l'atténuation, voire à la disqualification des mérites du livre en question et, partant, de son travail d'écrivain.

Les thèmes du pourquoi : la valorisation comme autocomplaisance

Déjà dans la prière d'insérer de *La jument verte*, la première à être rédigée par Aymé lui-même, on peut lire :

C'est un roman écrit des deux mains, ou, si l'on veut, une petite histoire avec un accompagnement que j'ai intitulé « Les propos de la jument ». Ces propos de la main gauche, alternant avec les chapitres de la main droite, ne sont nullement des commentaires ; ils font partie du roman et contribuent à faire avancer l'action. [...] Quoiqu'il m'ait fallu rabattre de mon projet à l'exécution, je ne me cache pas d'avoir été ambitieux : je n'ai prétendu à rien de moins que de « casser les reins » à mon roman, d'une façon à le rendre plus souple et à le dégourdir. C'est donc une tentative de dislocation, mais qui s'efforce de servir l'unité du roman. Je ne me flatte pas d'avoir réussi, et il est bien possible que je me sois cassé les reins moi-même (Vandromme, 1960 : 147).

Ce discours paradoxal, destiné à revendiquer l'unité du roman tout en la désavouant, s'accompagne d'une description exiguë de l'histoire, à son tour suivie d'une dévalorisation explicite du processus d'écriture : « Quant à l'histoire elle-même, c'est celle d'un amour entre deux familles d'un village français. Je l'ai contée à gros traits, aussi gros que j'ai pu, car il ne s'agissait pas d'une étude psycho-histiole-hérédo-pathologique » (*ibid.*). Dans les années qui suivent, Aymé insistera sur cette même voie consistant à souligner la banalité du sujet de ses livres au moyen d'un résumé laconique et souvent dédaigneux, procédé qu'il réserve de préférence, et non par hasard – nous y reviendrons –, aux récits à caractère merveilleux. C'est le cas de *Le Nain* (1934) : « Pour les critiques qui ne liront pas *Le Nain*, j'en donne ci-joint le résumé très succinct : un nain se met à grandir dans sa trente-cinquième année, et il ne lui arrive rien du tout, contrairement à ce qu'il attendait. C'est très dramatique » (Aymé, 1998 : 1285). Mais aussi celui de *La Belle Image* (1941) :

Un français d'avant 1939 [...] subit une brusque métamorphose et change de visage. Il avait l'aspect d'un homme d'affaires probe, travailleur et soupçonneux. Le voilà devenu un délicieux jeune premier, très capable de faire perdre la tête aux femmes. Ce prodige surprenant ne suffit pas à faire de lui un être mythique (on est presque fâché de le constater) et, au lieu de le jeter dans un état de délire ou simplement d'exaltation, le laisse en possession de tout son bon sens et de ses petits moyens d'homme honnête, travailleur et soupçonneux. [...] À la fin de ses confidences, son aventure lui semble si peu de chose qu'il regrette à coup sûr de n'en avoir pas fait une simple « prière d'insérer » (Aymé, 2001a : 1809).

Ainsi que l'auteur lui-même le suggère dans ce dernier passage, la platitude présumée de l'histoire est en rapport direct avec celle du personnage, anti-héros conformiste et routinier pour qui l'aventure se présente non comme une promesse, mais comme une menace. Il ne fait pas exception, car on peut donner la même qualification à la plupart des protagonistes des romans et des nouvelles de Marcel Aymé, invariablement des gens normaux qui tiennent à protéger l'ennui rassurant de leur vie quotidienne (voir Pardo Jiménez, 2013). Dans *Le Bœuf Clandestin* (1939) on insiste sur cette médiocrité :

Au moment de rédiger ma prière d'insérer, il me vient le regret de n'avoir pas écrit une préface au *Bœuf clandestin* qui eût été quelque chose comme une physique des péchés capitaux. [...] Le pécheur le plus important de mon *Bœuf* est un homme bien élevé, bon père, bon époux et sollicité de modestes démons auxquels il cède avec mesure [...]. Il ne saurait inspirer, à ce qu'il me semble, ni l'amour, ni la haine, ni la pitié. L'Enfer qu'il porte en lui ne répand qu'une chaleur et une puanteur très discrètes et le drame qu'il suscite reste muet (Aymé, 1998 : 1401).

Aymé se refuse tout net à vanter la singularité de ses sujets et, au lieu d'en exploiter les aspects les plus saillants, il préfère de les minimiser par le biais de l'ironie. Il est ainsi du fantastique, élément qui, à partir du *Nain* (1934) et,

surtout, des *Contes du chat perché* (1934), lui avait valu l'admiration de la critique et du public⁷, et que, peu après, dans la prière d'insérer de *Derrière chez Martin* (1938), il reniera de façon catégorique et moqueuse en même temps :

J'ai réuni sous ce titre neuf nouvelles résolument réalistes. La première, par exemple, est l'histoire d'un romancier réaliste qui prend ses personnages dans une réalité si drue, qu'ils s'animent d'une vie réelle, matérielle, et, retirant à l'auteur son libre arbitre, imposent à son œuvre les exigences de la réalité vécue. Je ne crois pas qu'on ait encore écrit sur un thème aussi réaliste. [...] Tout ceci dit pour avertir qu'on n'ait pas à chercher de « fantastique » dans mon livre, il n'entre aucunement dans mes vues de fonder une école de réalisme imaginaire (*ibid.* : 1390).

Une telle attitude est à rattacher en dernière instance à la personnalité de Marcel Aymé et à la conception, très modeste, qu'il a du romancier et du métier de l'écriture. Pour lui, qui pourtant a écrit sans hésiter des articles et des préfaces sur d'autres auteurs (voir Aymé, 1996), faire l'éloge de ses propres textes reviendrait à se prendre lui-même au sérieux et à tomber dans l'autocomplaisance, deux tentations auxquels il résiste sans le moindre effort :

Je n'aime pas parler de moi-même et encore moins en écrire. Je m'étonne toujours que des gens puissent écrire leur journal, se contempler avec plaisir, se complaire à leur faits et gestes, à leur figure. Je n'ai jamais eu beaucoup de sympathie pour ma personne et plus j'avance en âge, moins elle m'intéresse [...]. J'ai vu des homes brusquement comblés par la fortune – et c'était parfois une simple bonne fortune –, j'ai vu leur visage émerveillé, leur regard brillant de fierté, un regard qu'ils gardaient souvent toute leur vie. J'ai pu voir cet émerveillement chez mes confrères écrivains et non sans sympathie, mais en sachant que nous n'étions pas dans le même camp (Aymé, 1960 : 42).

Aymé a toujours été un esprit indépendant, très éloigné du modèle de l'écrivain conventionnel. Lové pendant toute sa vie dans son quartier de Montmartre, dans lequel il s'est installé à partir de 1928, il ne faisait pas d'apparitions publiques et n'a jamais fréquenté les cercles littéraires parisiens, en sorte que, hormis quelques rares amis écrivains comme Louis-Ferdinand Céline, ses rapports avec les gens de lettres – critiques et éditeurs y compris – ont été presque inexistantes. L'écrivain lui-même fait allusion à cette circonstance lorsqu'il refuse l'invitation de François Mauriac pour entrer dans l'Académie Française :

Je vous suis très reconnaissant d'avoir pensé à moi pour le Quai Conti et de l'avoir écrit dans *Le Figaro littéraire*. [...] Pourtant, je dois vous dire que je ne me sens pas l'étoffe d'un académicien. En tant qu'écrivain, j'ai toujours vécu très seul, à l'écart de mes confrères mais pas du tout par orgueil, bien au contraire, plutôt par timidité et indolence aussi. Que deviendrais-je si je me trouvais dans un groupe de quarante écrivains? J'en perdrais la tête et à coup sûr, je n'arriverais pas à lire mon discours. Ainsi feriez-vous une piètre acquisition [...] (Aymé, 2001b: 180).

En vérité, le refus d'Aymé obéit à un goût très marqué pour l'existence commune, qui provient peut-être de son origine paysanne – et que, comme nous l'avons vu, il partage avec ses personnages –, ainsi qu'à une forte allergie pour les effluves de la sophistication intellectuelle dont il sera question par la suite.

Les thèmes du comment : l'explication comme imposture

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la présence des thèmes du comment dans des segments paratextuels comme la prière d'insérer ou la préface cherche d'habitude à obtenir une « bonne lecture », que l'auteur juge telle tout simplement parce qu'elle s'accommode au programme qu'il a forgé lui-même. Le jeu est loin d'être innocent : présentées comme de simples explications, la déclaration des intentions de l'auteur et l'indication de ses choix d'écriture constituent bien un appel – explicite ou non – à une lecture sage parce que conforme à un critère établi de façon liminaire, le but final étant, pour le dire avec Umberto Eco, de favoriser l'*intentio auctoris* aux dépens de l'*intentio lectoris* (1992 : 29-30).

Aymé se situe aux antipodes d'une telle prétention, notamment parce que, lorsqu'il fait allusion à ses livres, le plus souvent il déclare ne pas avoir de projet précis ou d'explication plausible à offrir à son lecteur. Ainsi, si nous revenons à sa première prière d'insérer, celle de *La Jument Verte*, nous constatons que la description de son programme est plutôt vague : « J'ai d'abord voulu rire à des souvenirs anciens dont plusieurs datent d'avant ma naissance, et puis faire le compte de mes sentiments d'amitié et de méfiance à l'égard de ces paysans que je crois ne pas mal connaître, puisque j'ai vécu de leur vie » (Vandromme, 1960 : 147). On peut dire la même chose des *Contes du chat perché* :

En écrivant ces contes, je ne pensais pas à l'usage déplorable de la prière d'insérer. Et je ne savais pas encore, sauf pour le dernier, qu'ils seraient des contes d'enfants. Je les écrivais pour reposer mes lecteurs éventuels de

⁷ Et qui en effet lui permettra de renouveler le genre de la nouvelle française au cours des années trente (voir Camero Pérez & Pardo Jiménez, 2017: 146-152).

leurs tristes aventures où l'amour et l'argent sont si bien entremêlés qu'on les prend à chaque instant l'un pour l'autre, ce qui est forcément fatiguant. [...] Décider qu'on va faire un livre pour les moins de dix ans, c'est un peu comme si l'on écrivait, comble de ridicule, la prière d'insérer avant le livre lui-même. Dieu merci, je n'ai rédigé ma prière qu'après coup, et contraint par des manœuvres habiles et patientes (Aymé, 1998 : 1443).

S'il ne se montre pas très prolix, dans ces premières prières d'insérer l'auteur offre du moins quelques indications plus ou moins cohérentes sur ses intentions, mais cette « bonne volonté » ne tardera pas à se dissiper. Ce qui est plus : dans les romans suivants il évitera soigneusement de renseigner ses lecteurs – et ses critiques – sur les circonstances qui entourent la genèse de ses œuvres, ainsi que sur le plan originel qui se trouve à la base de leur rédaction. Véritable virtuose du discours élusif, il emploie plusieurs artifices – des motifs, vu leur récurrence –, en général associés à deux formes opposées de feintise : la naïveté et la sophistication intellectuelle. Parmi les premiers on peut citer, par exemple, la dénégation d'un projet romanesque de départ, comme dans *Gustalin* (1937) – « En écrivant ce livre, je ne me suis proposé rien de plus que de raconter. Après coup, et pour sacrifier à l'usage de la prière d'insérer je dirai... » (*ibid.* : 1362) – ou, plus souvent, la reconnaissance du caractère arbitraire de ses choix d'écriture, procédé qui revient souvent lorsqu'il est question des titres. Dans *Gustalin* encore – « Quant à Gustalin (il n'avait pas de titres bien exceptionnels à donner son nom au livre, mais personne n'en avait) » (*ibid.* : 1363) –, mais aussi dans *Le Moulin de la Sourdine* (1936) : « À ce propos, j'ai encore une confession à faire. Cherchant un titre après avoir écrit mon livre, je me suis laissé tenter par *Le Moulin de la Sourdine*. Le malheur était qu'il n'y eût point de moulin dans mon roman. Après de longues hésitations, j'ai cru pouvoir passer outre à mes scrupules, mais à l'heure qu'il est je ne me sens guère tranquille » (*ibid.* : 1345). Et encore plus clairement dans *Derrière chez Martin* :

Les critiques superstitieux ou simplement attentifs aux coïncidences remarqueront peut-être que dans ces nouvelles, la plupart des héros s'appellent Martin. Qu'ils veuillent bien ne pas voir là de hasard ténébreux. Martin est un nom que j'aime bien et qui me vient facilement à la plume. Les titres devenant plus rares d'année en année, j'en ai profité pour appeler mon livre *Derrière chez Martin*, quoique j'eusse pu aussi bien l'appeler *Devant chez Martin* ou *À côté de...* ou *Au-dessus de...* [...] Je me sens plein de regret (*ibid.* : 1390).

On trouve un cas semblable dans la prière d'insérer de *Maison basse* (1935), où l'on assiste au récit saugrenu des obstacles que l'écrivain a dû surmonter pour mener à bout un « roman d'atmosphère » au temps des froides constructions en ciment armé :

Écrire un roman d'atmosphère, quand il s'agit précisément d'une maison qui n'en a pas, peut paraître une entreprise singulière. [...] C'est ce que je me suis dit tout d'abord, et mon premier projet était de publier un livre de pages blanches sous le titre : *Maison de l'absence*. À la réflexion, j'y ai renoncé, car les gens d'esprit auraient eu beau jeu d'insinuer, avec une façon piquante, que je donnais là le meilleur de mes livres. Renonçant ainsi à mon titre, j'ai pris le parti d'écrire un roman ayant un commencement et une fin, et j'y ai même introduit une maison basse pourvue d'une atmosphère (*ibid.* : 1305).

L'aveu d'une écriture naïve ou incertaine, attribuée soit au tempérament, soit à la maladresse présumée de l'auteur, tient de la pose ironique mais aussi de la vérité. À la différence de beaucoup de ses contemporains, Aymé ne cherche pas à se présenter comme le maître absolu d'une création romanesque où tout serait décidé d'avance. Ainsi qu'il le confie à Jean-Louis Dumont, pour lui la littérature est un exercice en partie autotélique et en tout cas libre de conditionnements préalables ou de plans préétablis :

Le plaisir d'écrire est pour moi ce qu'est celui de lire. Je n'aimerais pas lire un roman dont je connaîtrais le plan. En écrivant, j'ai le plaisir d'être mené par des personnages, par des situations et par leurs propres nécessités, ce qui me ménage des surprises de voyageur ou de promeneur ou de flâneur. Écrire avec un plan serait pour moi une besogne (Dumont, 1970 : 209).

Aussi reconnaît-il ne pas faire de brouillon et manquer de ce que nous appelons d'habitude « une méthode d'écriture » (Aymé, 1996 : 37), un point sur lequel la prière d'insérer de *Travelingue* (1941) apporte des détails plus concrets : « Le romancier, en poussant son porte-plume sur la page blanche, pense vaguement aux chapitres suivants, mais il considère plutôt le contenant que le contenu, comme il lui arrive lorsqu'il pense à sa propre vie dans les années à venir⁸ » (Aymé, 2001 : 1830). La comparaison du roman avec la vie contenue dans ce passage montre que le renoncement de l'auteur à un programme réglé est moins un signe d'insouciance ou de désinvolture que d'authenticité : « Ce qui importe, pour un roman, ce n'est pas de représenter quelque chose, dit-il, mais d'être quelque chose. Comme toute création libre, il s'achemine vers sa fin sans la connaître et chaque moment nouveau fait surgir une possibilité de choisir imprévue » (*ibid.*). Autrement dit, la logique événementielle du roman doit rester fidèle à celle de la vie elle-même, à son tour conditionnée par l'apparition spontanée de l'aléatoire, de ce « hasard infime »

⁸ On peut trouver le même commentaire, appliqué cette fois à ses pièces de théâtre, dans Aymé, 1996 : 37.

(Véniel, 1990 : 162) propre à l'auteur en raison duquel notre sort reste indéterminable: « Par le mot de destinée, Marcel Aymé entend en tout cas une suite d'événements dont aucun ne laisse prévoir le suivant » (Spang-Hanssen, 1999 : 66).

Dans ces conditions, improviser une explication ou interprétation forgé *a posteriori* – rôle justement de la prière d'insérer –, à la manière par exemple d'un Sartre, relèverait de l'imposture :

Il [le romancier] ne peut donc reconnaître ses intentions qu'après coup et arbitrairement. Il agira même avec prudence et honnêteté en se désintéressant de ces prétendues intentions. Quand, par courtoisie, on l'interroge sur le sens de son œuvre, il a toujours la ressource de s'en tirer par une formule polie et insignifiante. Malheureusement, il y a la prière d'insérer (Aymé, 2001a : 1830- 1831)⁹.

Et c'est ici qu'intervient le deuxième artifice que nous avons annoncé plus haut. La meilleure façon de dénoncer l'imposture des constructions théoriques *ad hoc* est de la réduire à l'absurde par une surexploitation manifeste des moyens dont elle se sert habituellement, autrement dit de la parodier. Il arrive ainsi à Aymé de s'étendre sur ses intentions en adoptant un style ampoulé, volontairement pseudo-intellectuel, qui pastiche le jargon de certains de ses contemporains. À propos du *Passe-muraille*, par exemple, il affirme :

Je dirai donc que ces nouvelles, au nombre de dix, où l'on décèlera facilement l'influence de Paracelse comme aussi de Diodore d'Anthume, sont le fruit d'austères recherches sur la perméabilité des substances calcaires, l'autoprojection du moi et sa prolifération dans l'espace relatif, le métachronisme thérapeutique et quelques autres problèmes étudiés au styloscope dans un esprit de réverbération absolue. Par un souci d'élégance qui doit m'être compté, j'ai dérobé, estouffé et préterité les calculs algébriques, géodésiques et mnémotechniques qui ont servi de base, d'échafaudage et d'étais à cet édifice pluriflore (*ibid.* : 1851).

La parodie permet à Aymé d'échapper aux impositions de la prière d'insérer et, en même temps, de dénoncer, d'une part, la présomption et la suffisance de certains confrères intellectuels ou prétendus tels (voir Lécureur, 1985 : 71 ss.) et de l'autre, l'impunité lâche des critiques qui, munis du droit de juger, se permettent toutes sortes d'excès. En général, face à la critique, il reste plus ou moins hors d'atteinte ; cela dit, quand il se croit injustement maltraité, il est sans indulgence. En témoigne la prière d'insérer de l'édition de 1939 des *Contes du chat perché* :

À ce propos, un critique distingué a fait observer avec merveilles d'esprit que si les animaux parlaient, ils ne le feraient pas du tout comme ils le font dans les *Contes du chat perché*. Il avait bien raison. Rien n'interdit de croire en effet que si les bêtes parlaient, elles parleraient de politique ou de l'avenir de la science dans les îles Aléoutiennes. Peut-être même qu'elles feraient de la critique littéraire avec distinction. Je ne peux rien opposer à de semblables hypothèses [...]. Je ne vois rien d'autre à prier qu'on insère (1998 : 1443).

Cela dit, la véritable cible de ses attaques n'est pas l'intellectuel en tant qu'individu, mais l'intellectualisme comme forme d'expression de la pensée. Ce qui ne doit pas nous tromper : comme les spécialistes l'ont montré, l'œuvre de Marcel Aymé possède une dimension philosophique profonde (Camero Pérez, 1998 : 70-73) ainsi qu'une relation très étroite avec plusieurs courants de la pensée scientifique (Spang-Hanssen, 1999). Seulement, il croit que l'art du romancier ne consiste pas à théoriser sur la vie des hommes, mais à la représenter de la façon la plus fidèle et concrète possible :

En dernière analyse, si Marcel Aymé évite, autant que possible, d'exprimer ouvertement sa pensée dans ses œuvres de fiction, devenant ainsi en quelque sorte le conteur muet, c'est que l'œuvre d'art doit restituer aux hommes un univers sensible composé d'objets concrets et de cas singuliers. Sa théorie lui impose d'être réticent sur ses convictions théoriques. Toute l'œuvre de Marcel Aymé est une protestation contre les abstractions desséchantes, qu'elles viennent du scientisme ou de l'humanisme. Selon lui, la civilisation moderne, imbue des succès de la science, a tendance à remplacer la réalité humaine par des schémas (*ibid.*: 20).

En somme, Marcel Aymé « préfère montrer plutôt que prêcher » (*ibid.* : 18), phrase qui résume assez bien l'esprit qui préside aux prières d'insérer de l'auteur et qui nous mène tout naturellement à notre conclusion.

Dans les pages qui précèdent on a essayé de montrer que la prière d'insérer, genre paratextuel peu étudié par la critique, peut apporter des informations très utiles pour l'historien de la littérature, surtout dans le cas de ces auteurs peu portés à parler de leurs textes ou leurs poétiques. Dans le cas de Marcel Aymé on constate une très forte hostilité pour cette pratique éditoriale, considérée par l'auteur comme une stratégie essentiellement commerciale rabaisant

⁹ Afin de mesurer la différence de ton qui sépare Aymé de l'auteur de *L'Être et le Néant*, voici un extrait de la prière d'insérer de *Le mur* : « Personne ne veut regarder en face l'Existence. Voici cinq petites déroutées – tragiques ou comiques – devant elle, cinq vies. Pablo, qu'on va fusiller, voudrait jeter sa pensée de l'autre côté de l'Existence et concevoir sa propre mort. En vain [...]. Lucien Fleurier est le plus près de sentir qu'il existe mais il ne le veut pas, il s'évade, il se réfugie dans la contemplation de ses droits : car les droits n'existent pas, ils doivent être. En vain. Toutes ces fuites sont arrêtées par un Mur ; fuir l'Existence, c'est encore exister. L'Existence est un plein que l'homme ne peut quitter » (Sartre, 1981 : 1807).

l'œuvre littéraire au rang de simple marchandise, au même titre, si l'on veut, que le service de presse dédicacé, qu'il détestait également (voir Aymé, 1996 : 75). Plus particulièrement, ce qui l'exaspère est d'avoir à rédiger lui-même ses prières d'insérer, tâche impudique et superflue qu'il boude pour deux raisons. La première touche sa personnalité : toute mise en valeur de l'œuvre de la part de l'écrivain lui-même, aussi modeste ou indirecte qu'elle cherche à paraître, constitue une forme d'autocomplaisance qu'Aymé a toujours abhorrée. La deuxième se dérive de sa conception de la communication littéraire : si l'œuvre propose une réflexion sur la condition humaine, elle est à extraire, par le lecteur, de l'expérience vécue par le personnage, et jamais de la parole de l'auteur. Le très connu discours funéraire de Barthes n'est donc pas ici de mise, bien au contraire il est écarté par l'humour, toujours écrasant, d'un écrivain qui, déjà en 1929, déclarait : « D'ailleurs, un lecteur ne procède pas autrement. Lui aussi il habille ses personnages à son gré et bâtit un roman bien à lui. Et voilà peut-être pourquoi les avis se rencontrent si rarement sur une lecture, pourquoi le métier est si ingrat » (*ibid.* : 114).

Confronté donc à une imposition qui le dégoûte, Aymé décide de faire de nécessité vertu et, profitant de ses dons d'écrivain, il réussit à s'approprier les lois du genre pour le subvertir au moyen de la parodie. La valorisation habituelle du livre se voit ainsi remplacée par l'atténuation ou même la dénégation de ses mérites les plus évidents, puis, l'explication des intentions de l'auteur est systématiquement escamotée en faveur de développements faussement naïfs ou manifestement pseudo-intellectuels à caractère foncièrement humoristique. Paradoxalement, l'effet obtenu est l'inverse car, le discours ironique une fois adopté, l'auteur se trouve dans un milieu connu et aimable, dans lequel il est capable de donner le meilleur de lui-même, et c'est en parodiant la prière d'insérer qu'il la légitime, car il élève un simple genre éditorial, d'habitude méconnu sinon méprisé, à la catégorie de genre littéraire. Ce qui, vu la maîtresse de Marcel Aymé dans les domaines de la brièveté – le conte, la nouvelle –, ne doit pas nous étonner.

Références bibliographiques

- Aymé, M., (1960) « Les jours », in Vandromme, P., *Aymé*. Paris, Gallimard, pp. 21-45.
- Aymé, M., (1996) *Confidences et propos littéraires*. Paris, Les Belles Lettres.
- Aymé, M., (1998) *Œuvres romanesques complètes*. Vol. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Aymé, M., (2001a) *Œuvres romanesques complètes*. Vol. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Aymé, M., (2001b) *Lettres d'une vie*. Paris, Les Belles Lettres.
- Bélisle, M., (2010) *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*. Presses de l'Université de Montréal.
- Camero Pérez, C., (1998) « Marcel Aymé et l'art de la nouvelle. Dimension philosophique d'une écriture de la brièveté » in *Littératures contemporaines*. N°5, pp. 67-73.
- Camero Pérez, C. & P. Pardo Jiménez, (2017) « Le renouveau des années trente: Aymé, Yourcenar, Sartre » in Curatolo, B. & Y. Houssais (dir.), *La Nouvelle de langue française depuis 1900. Tome I, 1900-1950*. Éditions Universitaires de Dijon.
- Dumont, J.-L., (1970) *Marcel Aymé et le merveilleux*. Paris, Nouvelles Éditions Debesse.
- Eco, U., (1992) *Les limites de l'interprétation*. Paris, Grasset.
- Genette, G., (1987) *Seuils*. Paris, Seuil.
- Grévisse, M., (1993) *Le Bon Usage*. Paris, Duculot.
- Lécureur, M., (1985) *La Comédie humaine de Marcel Aymé*. Lyon, La Manufacture.
- Pardo Jiménez, P., (2013) « Vies parallèles des hommes insignifiants, par Marcel Aymé », in *Études littéraires*. Vol. 44, n°1, pp. 93-101.
- Sangsue, D., (2007) *La relation parodique*. Paris, José Corti.
- Sartre, J.-P., (1981) *Œuvres romanesques*. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Spang-Hanssen, E., (1999) *La docte ignorance de Marcel Aymé*. Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque contemporaine.
- Vandromme, P., (1960) *Aymé*. Paris, Gallimard.
- Véniel, J.-C., (1989) *L'Œuvre de Marcel Aymé. De la quête du Père au triomphe de l'Écrivain*. Paris, Aux amateurs de livres.

