

## **“La subversion dans la conformité”: une lecture du fantastique griparien**

**Carmen Camero Pérez**

Université de Séville

Un auteur: Pierre Gripari, un genre: le fantastique et une interaction productive: la lecture, président à ces réflexions qui, tout en nous plongeant dans des modèles culturels, nous permettront aussi de comprendre l'importante innovation des textes gripariens. “La subversion dans la conformité”, fonction première et essentielle que Michel Picard attribue à la lecture littéraire, prend ainsi tout son sens dans le cas d'un écrivain, qui se dégage volontiers des conventions génériques, en fait éclater les limites et noue, avec un lecteur compétent, son très particulier pacte de lecture.

### **1. L'auteur: Pierre Gripari (1925-1990)**

Né à Paris, d'un père grec et d'une mère normande, Pierre Gripari est orphelin à l'âge de dix-neuf ans. Sa mère meurt en 1941, “suicidée à l'alcool”, et son père trois ans après, dans un autocar mitraillé par un avion allié. Après deux années de préparation à L'École Normale Supérieure, il abandonne ses études et exerce différents métiers, avant de se retrouver engagé volontaire dans les troupes aéroportées de 1946 à 1949. Sa pièce *Le lieutenant tenant*, créée en 1962 à la Gaîté-Montparnasse, et son roman autobiographique *Pierrot la lune* (1963) inaugurent sa carrière d'écrivain.

Auteur d'une oeuvre riche et diverse, Pierre Gripari a exercé ses talents d'écrivain dans tous les genres littéraires: roman (*La vie, la mort et la résurrection de Socrate-Marie* Gripotard, 1968), conte (*Contes de la Folie* Méricourt, 1983), nouvelle (*Rêveries d'un martien en exil*, 1976), théâtre (*Café-théâtre*, 1979), poésie (*L'Enfer de poche, poèmes libertins*,

1981), essai (*Critique et autocritique*, 1981). Se définissant lui-même comme néo-romantique, sa démarche est plutôt, toujours de son propre aveux, mythologique ou fantastique, évoluant peu dans le réalisme pour privilégier l’imaginaire (B. Deram, 2000: 6). Pierre Gripari est en effet reconnu par Jean-Baptiste Baronian comme “un des auteurs les plus imaginatifs de la littérature française actuelle” (J.-B. Baronian, 1978: 285), tourné vers un imaginaire pur, qui s’affirme au grand mépris des modes, des conventions ou des idéologies de paroisse. Le domaine de son fantastique, exprimé notamment dans ses recueils de nouvelles (*Diable, Dieu et autres contes de menterie*, 1965; *L’Arrière monde et autres diableries*, 1972; *Rêveries d’un martien en exil*, 1976; *Paraboles et fariboles*, 1981; *La rose réaliste*, 1985; *Le musée des apocryphes*, 1990), manifeste d’un magnifique pouvoir créateur qui apparente le conteur à l’écrivain Marcel Aymé (J.-B. Baronian, 1978: 285 et R. Godenne, [www.file://A//Nouv68.html](http://www.file://A//Nouv68.html)), tandis que son côté funambule et son don pour la cocasserie verbale penchent plutôt à le rapprocher du déconcertant Max Jacob (M. Schneider, 1985: 433). Qu’il y ait influence de l’un ou de l’autre ou de ces deux écrivains à la fois, le fantastique de Pierre Gripari s’imprègne toujours d’humour et d’ironie pour tordre le cou aux idéologies, sans entrer pour autant dans le clan idéologique. Sa contestation de la religion, le mythe, l’Histoire ou la littérature est une contestation toute personnelle, qui tout en faisant oeuvre d’intercompréhension et invitant le lecteur à adopter le point de vue proposé, ne prétend nullement imposer une pensée ou prêcher une quelconque doctrine. L’écrivain reste ainsi toujours authentique et trouve sur ce point, dans l’esthétique du fantastique, cette ouverture et ce refus à ne voir qu’une seule et unique vérité des choses. Le soupçon plane donc sur une prétendue réalité que Gripari revisite dans le but de montrer qu’il n’y a pas de pouvoir innocent. L’écrivain va, en général, à contre-courant des idées de la Doxa et des statuts établis, suivant une technique de déconstruction en une manière que l’on pourrait dire postmoderne.

## **2. Le genre: le fantastique**

Depuis la publication du livre capital de Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), et la très ambitieuse étude de Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France* (1964), le fantastique est venu occuper une place importante dans les discours critiques. En effet, les noms de Louis Vax, Roger

Caillois, Tzvetan Todorov, Irene Bessière, Jean-Baptiste Baronian, Jacques Finné, Michel Lord, Noël Malrieu...<sup>1</sup> ne sauraient cacher le soutien dont bénéficie un genre qui semblait confiné aux amateurs attardés du romantisme.

Genre à part entière ou sous catégorie générique, le fantastique n'a pas échappé aux attitudes génériques héritées d'Aristote, d'où le souci classificatoire de certains théoriciens du genre. Tel est le cas, par exemple, de T. Todorov, Michel Lord ou Jacques Finné, dont la vision hiérarchique et/ou dogmatique viendrait s'opposer à cette autre conception qui, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, refuse l'arbitraire des catégories génériques au nom de la liberté du génie. Victor Hugo, revendiquant dans la Préface de *Cromwell* le droit de mêler tragédie et comédie dans une poésie syncrétique; Maurice Blanchot (1959: 293), rêvant d'un "livre à venir" irréductible à tout modèle préexistant; Jacques Derrida (1986: 264), niant l'appartenance du texte à un seul genre déterminé ou, plus radical, Benedetto Croce, prononçant au début du XX<sup>e</sup> siècle son célèbre réquisitoire contre les genres, ne sont pas pour autant arrivés à liquider tous les rapports de hiérarchie ou d'appartenance des textes littéraires. Il s'agit donc moins de contester l'existence de ces rapports que d'en relativiser la portée pour situer le travail de la création entre la tradition et l'innovation. Telle est l'idée développée par Paul Ricoeur qui, suivant une approche herméneutique, se soucie également de "reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des oeuvres, des auteurs et des lecteurs" (1991: 135). L'auteur de *Temps et récit* témoigne ainsi de la nécessité d'intégrer dans les études littéraires la relation qu'un texte entretient avec son lecteur.

Cette figure du lecteur, à côté de la fonction de "littérarité", sera au centre des réflexions de Hans-Robert Jauss qui, adaptant une formule de Husserl, conceptualise et décrit le cadre général de compréhension qui conditionne la lecture: le fameux «horizon d'attente». Dans sa définition, outre les distinctions entre langage poétique et langage pratique, s'intègre aussi la connaissance du genre, ainsi que l'expérience des lectures antérieures. En effet, l'inscription d'une oeuvre dans un genre, définit son mode de lecture par le renvoi à une série de conventions qui programment la réception du texte. Le fantastique, comme tout genre, établit ainsi son pacte de lecture, appuyé sur des normes essentielles que la critique et la théorie littéraires se sont chargées de cautionner. Les

---

<sup>1</sup> Les références complètes des ouvrages se trouvent dans la bibliographie.

études, on l'a signalé ci-dessus, en sont multiples et d'une énorme richesse et diversité, quoique tournées pour la plupart vers ce fantastique canonique, qui s'est affirmé en France au XIX<sup>e</sup> siècle par les noms de Nodier, Gautier, Mérimée ou Maupassant. C'est en effet à partir de ces noms que la critique en général a joué son rôle de sédimentation et qu'elle est arrivée à établir un pacte de "définition" générique où, face à la raison raisonnée, s'affirment le manque d'explication, le doute et l'incertitude, l'angoisse et la peur, provoqués par l'irruption de l'insolite dans la vie quotidienne. Le genre institue ainsi l'image d'un lecteur virtuel prêt à accepter l'étrange, le mystérieux et l'irrationnel dans un monde qui se veut courant, connu et logique. Mais pour y arriver, il faut, comme l'écrit T. Todorov (1970: 38), "que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes".

C'est ainsi que le texte fantastique trompe le lecteur, triche avec lui et met à l'épreuve une logique de l'impossible que d'autres niveaux textuels viendront également manifester. L'emploi du «je», parce qu'il facilite l'identification du lecteur, la présence des narrateurs-protagonistes ou témoins, qui prétendent donner validité à leurs histoires ou l'emploi des «connotateurs de fantastique» (sembler, croire, paraître, peut-être, comme, comme si...), qui concourent à la production d'un discours rationnel, ne sont que quelques contributions du récit fantastique à la sauvegarde de la vision réaliste et l'obtention de la crédulité du lecteur.

Mais si le fantastique griparien se conforme à ces principes canoniques du genre, il s'en sépare par certains côtés et invalide donc la programmation d'une lecture orientée par les conventions génériques et par la logique d'un lecteur qui, activée par les lectures des textes antérieurs, s'attend à retrouver des stéréotypes.

### **3. La lecture du fantastique griparien**

#### **3.2. La substitution de l'angoisse par le rire**

Associé au mystère et aux énigmes irrésolues, le fantastique canonique provoque, en général, un sentiment d'angoisse et de peur, ressenti par le personnage et partagé aussi par le lecteur. Or le fantastique griparien fera disparaître ce sentiment pour lui substituer le rire et l'humour, ce qui explique la présence privilégiée dans ces récits des discours parodiques, ironiques et surtout satiriques.

Le concept de «satire», devenu dans la théorie littéraire actuelle un terme passe-partout à significations multiples, signifie néanmoins d'un point de vue étymologique (du latin «satura») une variété, macédoine ou mélange qui, appliqués à la littérature désigne un ouvrage où les genres et les formes sont mêlés. Le discours satirique viendrait donc se manifester comme un recours adéquat à l'expression de ce métissage de genres qui caractérise les récits gripariens, où sont fondus et même confondus fantastique, étrange, merveilleux et science-fiction.

Mais le discours satirique est en même temps un mode, un aspect de l'intention d'une oeuvre, qui critique et montre ses désaccords avec le monde de façon humoristique. Le rire ou plus précisément cette forme restreinte du rire que constitue l'humour (M. Bajtín, 1989: 111) sera donc aussi présent dans les textes de Gripari, qui s'en sert comme d'une forme littéraire au service de l'ironie, la satire et la révolte. En effet, comme l'écrit l'auteur lui-même dans son anthologie *Du rire et de l'horreur* (1984: 13), "Derrière tout ce qui donne une impression de drôlerie se tapit un danger pour la personne humaine ou pour la société, la transgression d'un interdit, la violation d'un tabou, voire même la perception d'une menace pour l'humanité entière".

Une formalisation de l'emploi de cet humour apparaît dans le traitement que fait Gripari de certaines figures du fantastique traditionnel, privées chez lui de ce pouvoir sinistre qu'elles sont réputées communiquer. C'est le cas notamment du diable, du fantôme ou du martien.

Le premier apparaît dans la nouvelle du même titre, appartenant au recueil *Diable, Dieu et autres contes de menterie* (1965), où le lecteur, loin de retrouver les représentations sinistres que l'imaginaire collectif attribue à cet animal, a affaire, par contre, à un petit diable domestiqué, affectueux, gentil et obéissant, à tel point qu'il suffit de prononcer son nom pour qu'il vienne sauter dans les genoux de celui qui l'appelle. Ainsi l'expression «diable !», prononcée par le très pieux personnage de tante Léonie pour exprimer l'étonnement au milieu d'une conversation, provoque immédiatement l'apparition du petit animal, qui se sent appelé et sort de derrière le fauteuil, provoquant l'horreur de la dévote.

Ce surnaturel naturalisé, venant s'inscrire par ailleurs dans la réalité la plus quotidienne, se fait jour aussi dans le cas du Château de Langendorf (dans *La rose réaliste*, 1985), histoire de fantômes qui, tout en contenant les ingrédients caractéristiques de ce type de récit, prive le

personnage de sa traditionnelle nature sinistre. En effet, ce n'est pas le personnage fantastique, c'est-à-dire le fantôme, qui provoque la peur, mais bien plutôt le personnage qui nous est présenté comme figure «réelle» ce qui peut mener à penser que la réalité est plus à craindre que le rêve, l'imagination ou la fiction. Les vampires de cette nouvelle, qui accueillent dans leur château le voyageur perdu dans la forêt, sont décrits comme des personnes extrêmement chaleureuses, cordiales et agréables.

Il en sera de même pour le personnage du martien, dont le regard domine les différentes histoires des *Rêveries d'un martien en exil* (1976). "La Peau d'un autre", conte introductif et récit-cadre du livre, nous met d'emblée en présence de Lobzmork, un martien obligé de quitter son pays et devenu terrien, après avoir pris le corps d'un humain agonisant. L'adoption, dans ce cas-ci, d'un point de vue étrange et étranger permet à l'écrivain de proposer une réflexion sur la nature humaine vue du dehors. Nos habitudes et nos croyances, la science et les idéologies, qui sont à l'usage collectif et officiel et que l'on accepte sans y penser, sont mis à l'épreuve par ce regard neuf jeté sur le monde. Ce personnage du martien, à la manière du Candide de Voltaire ou du plus récent Gurb, martien lui aussi créé par Eduardo Mendoza, s'avère bien utile quand il s'agit de dénoncer les préjugés et les absurdités ancrés dans le quotidien.

S'il est vrai que ces procédés satiriques et humoristiques ne constituent en eux-mêmes ni innovation, ni révolution, il est toutefois remarquable de souligner leur accumulation à l'intérieur des textes gripariens. Employés dans un esprit à la fois ludique et contestateur, ils permettent de briser l'illusion référentielle et de créer, à partir d'une logique de remise en question, une distance entre le texte et ce qu'il représente, instaurant par là même, le doute et l'interrogation.

Les systèmes totalisant et centralisants, ainsi que les institutions qui les perpétuent sont questionnés. Ils ne sont ni absolus, ni éternels, mais humains et culturels, fondés par et dans le langage, construction et convention humaine, qui doit être aussi à son tour questionnée et soupçonnée.

### **3.2. D'un fantastique de perception à un fantastique de langage**

Dans son œuvre *La narrativa fantástica* (1998), M. E. Jordan considère la conception du langage comme un élément modalisateur du produit littéraire, postulat qui, appliqué au fantastique, permettra de voir les rapports du genre au langage pour en faire un trait définitoire important du fantastique griparien.

De l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle, partagé entre une conception romantique et une conception réaliste de la création artistique, P. Gripari, grand défenseur des pouvoirs du rêve et de l'imagination, ne pouvait que rester fidèle à la famille romantique. En effet, sa configuration du fantastique, loin de confiner le langage dans la référence, lui confère une expansion illimitée. Une telle conception affirme la foi de l'auteur dans la capacité de l'artiste de libérer ses sens des conventions de la perception, pouvant ainsi fondre et confondre les frontières qui séparent la réalité et l'imagination. De cette confusion, dont la possibilité s'explique par l'énorme pouvoir transcendant du langage, le fantastique surgit comme une manifestation d'autres mondes possibles, dont la perception ne prend pas de connotations péjoratives. Le fantastique griparien, comme le font aussi les Surréalistes, incorpore le nouvel inconnu à la réalité même, configurant un monde étrange et surprenant, qui perd cependant son caractère sinistre. L'écrivain naturalise en effet le surnaturel, privant son apparition des signes péjoratifs de la folie, l'hallucination ou l'imagination malade. P. Gripari refuse ainsi de dénigrer le surnaturel au plan de l'imaginaire pathologique, stratégie efficace du vraisemblable, dont se servent, par contre, les Réalistes – Maupassant, par exemple, dans son fameux *Horla* – pour affaiblir les défenses du lecteur rationnel.

En effet, l'École réaliste, nourrie des idées du positivisme, ne concevra comme mondes possibles que ceux qui sont empiriquement vérifiables, venant par là accentuer cette opposition réel/irréel que les Romantiques s'efforçaient d'atténuer. De plus, la création littéraire, la capacité du langage, ne sera désormais que mimétique, d'où l'idéal d'un vraisemblable en consonance avec le consensus de perception de réalité. L'écrivain réaliste finit donc à la limite par s'appliquer la célèbre phrase de L. Wittgenstein (1987: 56): "Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo", idée que P. Gripari applique littéralement et ironiquement pour arriver à des résultats surprenants et inattendus. On ne s'étonnera pas ainsi de lire dans sa production des histoires, dont la fidélité absolue au titre, fera naître un fantastique extraordinaire. C'est le cas, par exemple, de 'Rendre l'âme' ou de 'L'auteur qui monte' (dans *Rêveries d'un martien en exil*), qui racontent successivement la mort d'un individu parce que son âme lui sort de la bouche et celle d'une personne en constante élévation pour avoir perdu son poids vis-à-vis de la pesanteur.

A la manière de l'idéaliste Villiers de l'Isle-Adam, qui dans *Claire Lenoir* se sert des moyens de la science pour ruiner l'appareil scienti-

fique et positiviste, P. Gripari détruit, lui aussi, l'édifice référentiel du langage, mettant toute son ironie au service d'une écriture qui, se tenant au sens littéral des mots, finit par imposer un fantastique des plus fabuleux. Son fantastique subvertit de l'intérieur le système qu'il remet en question et impose une réalité linguistique qui se présente comme une option à la réalité empirique.

Un bel exemple de ce procédé se trouve dans l'utilisation de la métalepse, figure de transgression qui permet de raconter en changeant de niveau et qui, tout en explicitant la nature artificielle du texte, fait que le fantastique arrive à s'imposer. C'est ainsi que les personnages de fictions prennent vie et se révoltent contre leur créateur, que le lecteur réel peut se croire personnage fictif ou même que l'auteur s'introduit dans l'univers imaginaire qu'il a lui-même créé. Tel est le cas des récits intitulés 'Droit de réponse' (dans *La rose réaliste*, 1985), 'Lettre anonyme à Balzac' (dans *Le musée des apocryphes*, 1990) et 'Mon auteur' (dans *L'Arrière monde*, 1980). Le premier met en scène le corbeau de La Fontaine qui, voulant rétablir la vérité, explique qu'il a donné le fromage au renard par pure compassion. Dans la 'Lettre anonyme à Balzac', une femme du XX<sup>e</sup> siècle, s'identifiant à *La cousine Bette*, arrive même à écrire une lettre aux éditions Gallimard pour se plaindre du traitement scandaleux que Balzac y fait de sa famille. Mais c'est le récit 'Mon auteur' qui manifeste le plus emphatiquement ses postulats métafictionnels. Il s'agit dans ce texte de faire entrer dans l'univers de la fiction la figure de l'auteur lui-même pour mettre en scène le processus de production, centré notamment sur la création des personnages romanesques. Le début du texte, qu'on pourrait appeler à la suite de L. Hutcheon 'narcisiste', explicite longuement l'acte créateur, tout en faisant apparaître un discours métalittéraire concernant les différences entre le héros du roman et celui du conte:

C'est agréable d'être héros, surtout héros d'un conte: on ne perd pas de temps (...) Les héros de roman passent un temps fou à des allées et venues parfaitement gratuites, à des conversations inessentiels, bonnes tout au plus à entretenir le rythme du récit...Moi, je viens de naître à l'instant même, en pleine force de l'âge, avec toutes mes dents, armé pour l'existence et prêt à affronter l'histoire qui m'attend. (1980: 77)

À partir de cette ouverture textuelle, c'est justement à l'écriture de cette histoire que nous sommes invités à assister, ce qui permet d'affirmer qu'il existe dans ce récit la transformation d'une thématique métalittéraire en élément diégétique. Le texte manifeste ainsi son caractère



autoconscient et c'est précisément grâce à cette manifestation de conscience métalittéraire que se met à nu l'absence d'objectivité d'une focalisation externe, derrière laquelle il y aura toujours l'image de cet auteur qui, à la manière de Marcel Aymé dans *Le romancier Martin*, décide du destin de ses créatures.

L'emploi de la métalepse autorise à parler chez notre écrivain d'un fantastique moderne, où l'événement surnaturel ne se configure plus comme un phénomène de perception, mais comme un phénomène de langage. Le lecteur constate qu'en effet c'est la fiction et non pas le monde qui devient l'objet du discours et le signifié dominant d'un texte qui affirme explicitement sa nature artificielle. Ces personnages qui prennent vie, se révoltent contre leur créateur et exigent leur droit de réponse, s'ils ne cessent de provoquer le rire du lecteur, ils font en même temps planer l'ombre du doute et l'imposition d'une contestation de l'ordre établi quant au statut du réel.

### 3.3. L'intertextualité au service du fantastique

Sans abandonner l'ironie et l'humour qui le caractérisent, P. Gripari attaque dans sa 'Bibliothèque de poche' (dans *Rêveries d'un martien en exil*) la pratique des écrivains consistant à donner à leurs ouvrages des titres mensongers:

Cette pratique des écrivains, qui consiste à choisir un titre alléchant pour appâter le client, puis à rédiger ensuite sans en tenir aucun compte, cette pratique est une véritable fraude, une tromperie sur la marchandise. Un épicier qui ferait ainsi serait contraint de rembourser l'acheteur, et même de payer une amende ! Mais essayez de faire reprendre par un libraire un exemplaire de tel roman, *Le Rouge et le noir* par exemple, où il n'est question ni d'Indiens ni de nègres, ou encore *La Chartreuse de Parme*, où l'on chercherait en vain la moindre allusion à une liqueur digestive, d'Italie ou d'ailleurs, parfumée, soit à la violette, soit au jambon! (1976: 167-168)

Pour remédier à cela, P. Gripari se permet d'emprunter certains titres célèbres, *Les bijoux indiscrets* de Diderot ou *Le bœuf clandestin* de Marcel Aymé, à partir des quels il propose de nouveaux textes fantastiques conformes au sujet annoncé. Il s'agit dans le premier cas d'un collier et d'une gourmette vraiment indiscrets puisque, pourvus de la capacité de parler, ils dénoncent à leurs propriétaires les infidélités amoureuses de leur couple respectif. Quant au bœuf clandestin, on assiste à l'histoire d'un boeuf glissé dans le lot des taureaux sélectionnés pour les courses de Séville, et qui s'avère être finalement plus courageux que les vrais taureaux.

Une telle subversion, pratiquée cette fois-ci sur la fiction elle-même, fait apparaître la figure d'un moi irrévérencieux, qui transforme les textes de façon ludique, oriente le regard du lecteur vers les éléments paratextuels et impose un mode de lecture déterminé.

Définie par G. Genette dans ses très connus *Palimpsestes* (1982) comme la relation qu'un texte entretient avec son paratexte, la paratextualité permet de révéler la fonction et signification des différents éléments paratextuels: préface, titre, sous-titre, notes, couvertures... Or, il revient à L. Hoek (1980) le mérite d'avoir développé une sémiologie du titre qui, permettant d'étudier le rapport du titre à l'œuvre, arrive à établir une sorte de dialogue entre celui-ci et le texte lui-même. Fonctionnant comme une sorte d'information cataphorique du message de l'œuvre, le titre crée un horizon d'attente et il appartient de plein droit à la sémantique du texte. Ainsi le prouvent en effet certains textes de P. Gripari, qui recourt fréquemment à la tradition littéraire pour donner titre à ses productions fantastiques. C'est le cas, par exemple, des titres déjà cités: 'Les bijoux indiscrets' et 'Le bœuf clandestin', qui ajoutent à leur valeur cataphorique une fonction anaphorique, renvoyant le lecteur à un titre antérieur, à une tradition qui, plus lointaine, dans le cas de Diderot, ou plus proche, dans celui de Marcel Aymé, permet déjà de prévoir l'existence d'une relation entre les textes. Connaissant la réponse ironique donnée par P. Gripari à l'emploi de titres mensongers (*Le Rouge et le noir*; *La Chartreuse de Parme*), le lecteur peut facilement deviner que, malgré leur littéralité et le manque de variations formelles, les titres empruntés ne sont pas innocents. En effet, 'Les bijoux indiscrets' et 'Le bœuf clandestin' proposent, dans le cas du fantastique griparien, une réflexion sur les possibilités infinies de l'imagination créatrice, source essentielle de la littérature en général et du fantastique en particulier.

Ce recours aux titres intertextuels atteint une plus grande envergure, et demande donc une majeure compétence du lecteur, dans le cas des titres provenant d'un processus de réélaboration, par lequel se révèle une intention de l'auteur, qui oriente ainsi son œuvre vers une lecture méfiante. C'est dans ce sens que l'on peut lire ces 'Mésaventures de Dieu' (dans *La Rose réaliste*, 1985), où le lecteur pourra constater la contrefaçon des titres des récits épiques, chargés de narrer les exploits du protagoniste. Chez P. Gripari, par contre, les aventures deviennent mésaventures et le héros, anti-héros, signes manifestes de l'intention parodique et burlesque de l'auteur, qui nous propose une très comique création du monde, contraire aux croyances religieuses.

Ce même esprit burlesque et destructif imprègne le récit intitulé 'La Sainte Chair' (dans *Contes cuistres*, 1987), transformation sarcastique du Saint-Esprit, représenté par un organe masculin, incarnation de tous les attributs et les plaisirs de la chair.

Intertextualité et parodie vont aussi de pair dans les récits 'La Vénus d'El' (dans *Paraboles et Fariboles*, 1981) et 'Carabarbe' (dans *Rêveries d'un martien en exil*, 1976). L'évocation de Mérimée est manifeste dans le premier des textes cités, où P. Gripari se contente d'une très discrète réélaboration du titre original: 'La Vénus d'Ille', célèbre nouvelle de celui qui fut l'un des grands fantastiqueurs du XIX<sup>e</sup> siècle. La transformation opérée par P. Gripari se situe au niveau pronominal (Ille/Il-El/Elle) pour proposer une nouvelle lecture du texte de référence. Le motif de la statue maléfique et assassine se trouve dans les deux récits, mais la jalouse amoureuse de Mérimée devient, chez P. Gripari, une figure de mère castratrice.

'Carabarbe', de son côté, rend hommage à l'un des plus connus et reconnus conteurs, Charles Perrault, et plus précisément à ces célèbres contes *Le Chat botté* et *Barbe-Bleue*. Créé à partir des noms des personnages, le titre griparien annonce le contenu d'un nouveau récit, fruit de la fusion des textes antérieurs que notre auteur modifie pour proposer une nouvelle vision du personnage du marquis.

L'intertextualité, que l'on peut définir à la suite de J. Paterson (1993: 70), comme un 'travail de transformation et d'assimilation au niveau du texte', vient donc dans ces textes de P. Gripari intégrer d'autres discours, qui par le fait même de cette intégration, seront transformés et modifiés. Le doute consubstantiel au fantastique se double du soupçon porté sur les textes de référence, qui se voient de plus parodiés par notre écrivain, manifestant par là son attitude ambivalente face à une tradition littéraire qu'il accepte et critique à la fois.

La présence de l'intertextualité demande donc la réalisation d'une lecture palimpsestique, capable de garantir une correcte interprétation textuelle, à partir des indications que le texte lui-même se charge de fournir. Un exemple significatif et explicite du mode de lecture nécessaire à la compréhension de l'oeuvre apparaît dans l'Avertissement que P. Gripari rédige pour ces *Contes cuistres*, où l'auteur propose aussi l'interprétation du titre du volume:

(...) *Contes cuistres*, ainsi nommés parce qu'en les rédigeant j'ai pris le parti de m'installer résolument dans le pédantisme le plus éhonté. Le lecteur trouvera donc ci-après une bonne quinzaine de récits dont la grande majorité suppose, de sa part, une connaissance préalable des œuvres de Victor Hugo, de Zola, de Platon, de Kipling et même de Pierre Gripari, sans oublier les *Nuits*

de Musset, les vieux contes chinois, le Nouveau Testament et *Les aventures de Pinocchio*... En un mot la lecture de ce livre obligera l'usager à en lire sur le champ une bonne vingtaine d'autres, s'il ne les connaît pas déjà.

Qu'il se rassure pourtant: même si mes contes ne lui plaisent pas, les grands classiques auxquels ils se réfèrent valent tous, sans exception, la peine d'être lus. (1987:9-10)

P.Gripari cherche ainsi l'efficace de ses recours intertextuels, favorisant la reconnaissance d'un lecteur appelé à participer très activement dans une compréhension textuelle, qui doit être cherchée au-delà des structures purement linguistiques, c'est-à-dire au niveau d'une intertextualité qui permet de plus à notre écrivain de faire surgir le fantastique.

### **3.4. En guise de conclusion**

L'abondant recours à l'intertextualité dans la production de P. Gripari, permet d'y voir la notion d'une écriture conçue comme un acte redondant, auquel on pourrait bien appliquer cette pensée de l'écrivain A. Monterroso: "El artista no crea, reúne; no inventa, recuerda; no re-crea, transforma" (1986: 160). En effet, les textes gripariens, offerts comme une mosaïque de références, ne prennent leur sens que dans le rapport à d'autres textes qui, cités, référés, parodiés, contestés et transformés imposent un mode de lecture, où le lecteur est appelé à participer, de manière très active et personnelle, au jeu métalittéraire. Sa compétence, encyclopédique et culturelle, mais surtout littéraire et critique, activant le souvenir de ses connaissances et de ses lectures antérieures, lui permettra de considérer le degré de conformité ou de subversion des textes face aux conventions d'un genre, le fantastique, que P. Gripari met au service de son imaginaire.

En effet, pour revenir à la formule de Monterroso, c'est par cette réunion, ce souvenir et cette transformation que notre auteur fait du nouveau avec de l'ancien. Ses diables, ses vampires et ses martiens, sa religion et sa littérature sont bien traditionnels, mais en les renversant, il les transforme et c'est là que réside son originalité: dans l'imposition d'un fantastique qui naturalise le surnaturel, fait disparaître l'angoisse et la peur, et affirme les possibilités d'un langage pour configurer un imaginaire en toute liberté, où le merveilleux, le fantastique et la science fiction viennent se côtoyer. Dans cet univers du grand possible, le diable est gentil, le fantôme n'est plus un revenant et le personnage de fiction devient une personne. L'ordre établi et le statut du réel, nos croyances

et nos certitudes se voient ainsi déconstruits et subvertis. Il en résulte un questionnement des formes diverses où la doxa et l'opinion commune, les croyances et les positions idéologiques sont problématisées et mises au jour.

Le lecteur est ainsi appelé à devenir critique, opérant un va-et-vient obligé qui, du texte au paratexte et à l'intertexte, le conduit finalement à retrouver le visage de l'écrivain et le sens global de son œuvre.

## Références bibliographiques

- Bajtín, M. (1989) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de F. Rabelais*, Madrid, Alianza editorial.
- Baronian, J.-B. (1978) *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock.
- Bessière, I. (1974) *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- Blanchot, M. (1959) *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Caillois, R. (1965) *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- Clifford, G. (1974) *The Transformation of Allegory*, London, Ithaca.
- Deram, B. (2000) *Bulletin de l'Association des Amis de P. Gripari*, n° 16.
- Derrida, J. (1986) *Parages*, Paris, Galilée.
- Finné, J. (1980) *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation du surnaturel*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gripari, P. (1965) *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, Paris, La Table ronde (repris par Gallimard, 'Folio', 1988).
- Gripari, P. (1976) *Rêveries d'un martien en exil*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Gripari, P. (1980) *L'Arrière monde*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Gripari, P. (1981) *Paraboles et Fariboles*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Gripari, P. (1984) *Du rire et de l'horreur*, Paris, Julliard/L'Age d'Homme.
- Gripari, P. (1985) *La rose réaliste*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Gripari, P. (1987) *Contes cuistres*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Gripari, P. (1990) *Le musée des apocryphes*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Hoek, L. H. (1980) *La marque du titre. Dispositifs sémiologiques d'une pratique textuelle*, La Haya, Mouton.

- Hutcheon, L. (1985) *A theory of Parody*, New York & London, Methuen.
- Jordan, M. E. (1998) *La narrativa fantástica*. Frankfurt am Main, Vervuert.
- Lord, M. (1990) *La logique de l'impossible: le récit fantastique québécois contemporain*, Québec, Université de Laval.
- Malrieu, N. (1992) *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- Mendoza, E. (1991) *Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral.
- Monterroso, A. (1986) *Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra.
- Paterson, J. (1993) *Moments postmodernes dans le roman*, Ottawa, Presses de L'université.
- Paucard, A. (1985) *Gripari mode d'emploi*, Lausanne, L'Age d'Homme.
- Ricoeur, P. (1991) *Temps et récit, t. 1*, Paris, Seuil.
- Schneider, M. (1985) *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard.
- Todorov, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Vax, L. (1965) *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F.
- Witgenstein, L. (1987) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza editorial.