

ALEKSANDRA KOMANDERA

Université de Silésie

Le dit et le non-dit dans *Diable, Dieu et autres contes de menterie* de Pierre Gripari

Le recueil *Diable, Dieu et autres contes de menterie* de Pierre Gripari, publié en 1965, rassemble des textes dont la classification générique est ambiguë. L'écrivain se plaît à jouer avec les conventions littéraires et « conscient du fait que l'imaginaire est une aire de liberté, il ne se soucie pas des contraintes que lui imposeraient les genres plus ou moins définis » (BARONIAN J.-B., 1978 : 287). La fiction marquée par des situations étranges, des images pittoresques et étonnantes est un trait unificateur des récits appartenant au recueil en question. Les difficultés dans la catégorisation univoque résultent des procédés techniques chers à Gripari. Il tend à présenter l'imaginaire sous divers aspects. Par conséquent, l'auteur contribue à l'effacement des frontières et à l'agrandissement du domaine de la catégorie en question. Gripari s'éloigne des tendances littéraires qui insistent sur la véracité de l'histoire présentée. Il va jusqu'à la déclaration explicite de son intention de tromper et de désorienter le lecteur. Dans *Diable, Dieu et autres contes de menterie*, le jeu avec les habitudes de lecture commence dès le titre du recueil. L'hésitation entre la menterie et le caractère véridique des textes se prolonge jusqu'au dénouement qui n'est pas censé donner une explication définitive. La coexistence de l'imaginaire et du réel, leurs relations, ainsi que les effets qu'ils produisent dérivent du jeu de ce qui est dit et de ce qui n'est que suggéré ou encore entièrement tu. *La chienne, L'ours, Kurt von Dupont* et *Midi* sont les quatre contes du recueil les plus représentatifs de l'écriture de Gripari. Le croisement du dit et du non-dit englobe plusieurs niveaux de l'organisation textuelle. Le titre, l'incipit, la construction des personnages et le chronotope sont leur point de rencontre.

Le pacte de lecture établi dans le titre et dans l'incipit est d'une valeur essentielle dans les formes brèves de l'expression littéraire. Ce lieu stratégique oriente la lecture et préfigure le dénouement. La classification des titres des contes qui constituent le corpus de notre analyse d'après la division faite par Gérard Genette ne dévoile pas toutes les interprétations possibles. *La chienne*, *L'ours* et *Kurt von Dupont* suggèrent le sujet central du récit ou les personnages qui y apparaissent d'une façon littérale ou métonymique. *Midi* est un titre qui apporte une information sur le temps de l'action. Ce moment de la journée est un signe apparemment neutre. C'est le code culturel qui lui attribue une signification implicite liée à l'idée de clarté, de soleil ou de chaleur, ce qui fait penser à la joie de vivre et l'espoir d'un côté, à la fatigue et la soif de l'autre. Dès l'incipit, et puis au cours de la lecture, les éléments du dit et du non-dit chargent les titres d'une tonalité et d'un sens nouveaux et invitent à modifier leur interprétation primaire.

Dans les contes de Gripari, l'incipit semble soutenir l'horizon d'attente du lecteur. L'auteur souligne la véracité des histoires en choisissant tantôt le début fermé où l'action et les personnages sont vus au départ (*La chienne*, *L'ours*) tantôt le début ouvert, au sein d'un dialogue ou d'une situation (*Kurt von Dupont*, *Midi*). Dès que l'écrivain sent le lecteur comblé, il introduit un élément qui ébranle la première lecture. Au lieu de rassurer, Gripari dérouté les habitudes du lecteur. Pour atteindre ce but, l'auteur joue avec le dit et le non-dit. Les informations qu'il donne au début des histoires sont imprécises. Parfois le narrateur homodiégétique souligne ouvertement son impuissance à distinguer nettement les événements réels de ceux reconstruits (*L'ours*) ou encore son incertitude sur ce qui se passe (*Midi*).

En choisissant les contes comme moyen d'expression littéraire, Gripari est conscient qu'ils se caractérisent par une esthétique du moins. L'implicite traduit dans la suggestion, l'allusion, le silence éloquent, le mystère ou l'ellipse lui sert également dans la construction des protagonistes. Ses personnages sont peints de deux manières: explicitement et implicitement. Le premier type de présentation porte d'habitude sur le caractère vraisemblable des héros. La chienne ressemble à une louve, elle est intelligente et ne pose pas de problèmes au garde-chasse qui veille en sa compagnie sur le parc royal. La peau d'ours est étendue devant la cheminée. C'est le lieu favori de Pierre, un petit garçon, qui joue avec l'animal, son seul ami et confident. Kurt von Dupont est un homme d'une cinquantaine d'années, grand et mince, au visage un peu austère et mélancolique. Le comportement du couple de *Midi* est singulier mais vraisemblable. L'homme est calme, insouciant, la femme querelleuse, offensée, agressive même. Les disputes qu'ils connaissent n'ont rien d'inquiétant.

Une fois la méfiance du lecteur endormie par ce qui est dit, Gripari le dérouté un instant plus tard. En poursuivant la caractérisation explicite des protagonistes, il introduit des éléments qui teintent les contes d'une couleur

nouvelle, les chargent d'étrangeté, voire d'anormalité, et stimulent une réflexion sur leur véracité. La chienne est censée comprendre le langage de l'homme. Elle n'aboie jamais et chasse en silence. Elle exige plus de caresses et devient nerveuse à partir du moment où le garde-chasse se marie.

Dans *L'ours*, Pierre découvre que la peau de l'animal parle. Ils deviennent amis, d'autant plus que la mère de Pierre tombe malade et évite le contact avec son fils. L'ours, doté de traits anthropomorphiques, essaie l'amour du garçon car leur amitié « avait été scellée dans le sang d'un autre » (GRIPARI P., 1965 : 42). Le développement de l'histoire renforce l'ambiguïté. Pierre apprend que l'animal a été tué par magie. La présence d'une servante, Cassandre, indique des sous-entendus. L'indice onomastique qui fait penser aux prophéties de la Cassandre troyenne rappelle le jeu du vrai et de la menterie.

Kurt von Dupont, le héros éponyme d'un autre conte, se présente au narrateur et le prie de faire publier son ouvrage intitulé *Mémoires posthumes*. Kurt tait la raison pour laquelle il ne peut pas le faire lui-même. Lors de leur deuxième rencontre, le narrateur, bien qu'il soit ivre, remarque quelques détails inquiétants. Il n'a pas vu l'Allemand depuis un an, cependant celui-ci l'a facilement retrouvé à une réception de Noël. Kurt ne peut pas donner son adresse car il « n'habite pas » (GRIPARI P., 1965 : 242). Il refuse aussi de se servir parce qu'il ne boit pas, ni ne mange. Le déséquilibre dans la présentation de ce personnage est voulu et ne sera expliqué que vers la fin de l'histoire. Gripari utilise le même procédé de l'effacement des frontières du réel et de l'imaginaire pour peindre le couple de *Midi*. L'homme n'est pas sûr de ce qu'il fait. Il s'étonne que personne dans la rue n'ait remarqué-qu'il a été renversé par une voiture. Il y a des piétons partout, les voitures, par contre, ont disparu. Il se met en marche, mais il ne sait pas où il doit attendre sa femme, Lucienne. Dès qu'ils se retrouvent, Lucienne répète sans cesse qu'ils sont en retard bien qu'il soit toujours midi. La répétition de l'heure indique que le temps s'est arrêté. La juxtaposition du temps stabilisé et de l'accident qui ouvre le conte donne un sens particulier à la scène initiale.

En passant à la caractérisation indirecte, Gripari distingue trois niveaux : le faire, le regard des autres et le cadre. La présentation implicite de la chienne la transforme en une bête sauvage. D'après les gens des alentours ce monstre royal a égorgé plusieurs personnes. Vu l'aspect physique de la chienne et son comportement singulier, il est naturel d'y croire. Mais le manque de témoins et le scepticisme et l'incrédulité du narrateur font naître un doute et laissent à l'insolite « un vide dans lequel il va pouvoir s'immiscer » (MALRIEU J., 1992 : 64). Le moment du crime est présenté deux fois. Chaque fois le coup de feu est suivi d'un cri. Les victimes, l'ancien garde-chasse et la femme du narrateur, ont la gorge ouverte. Tout indique qu'elles ont été attaquées par la chienne. Mais, elle n'est jamais sur le lieu de l'incident. Pour stimuler l'activité du déchiffrement de ce mystère, Gripari introduit quelques détails apparemment

futiles. Lors de la première visite chez le roi, le lendemain après la mort de l'ancien garde-chasse, le narrateur remarque qu'un chirurgien fait un pansement au bras du roi comme si celui-ci avait reçu une balle. Le roi nomme le narrateur son nouveau garde-chasse et lui confie sa chienne qui viendra le rejoindre seulement la nuit. Les ressemblances dans le comportement du monarque et de l'animal après le mariage du narrateur atteignent l'apogée dans les scènes finales. Le narrateur avoue au roi que s'il lui envoie la chienne, il la tuera. Le monarque ne le fait pas. Une ellipse temporelle permet de passer quelques années pendant lesquels le roi désigne son successeur et signe à la hâte les derniers documents. Peu après il ordonne au garde-chasse d'abattre l'animal. La disparition presque simultanée du monarque et de sa chienne fait penser à la lycanthropie. Ce type de transformation censé « exprimer la sexualité duelle de l'homme » (TRITTER V., 2001 : 70) pourrait expliquer la jalousie de la chienne, c'est-à-dire, du roi, après le mariage du narrateur.

Le même type de caractérisation du personnage revient dans *L'ours*. L'animal, dont la préoccupation principale est de savoir si Pierre l'aime, répète ses questions d'une voix exprimant « une inquiétude allant jusqu'à l'angoisse » (GRIPARI P., 1965 : 42). Quand Pierre révèle son secret à un copain d'école et que celui-ci le répète à d'autres élèves, Pierre menace le traître de mort. Peu après cet incident, l'élève meurt. Pierre n'est pas étonné car il le savait. Au cours d'un dialogue avec l'animal, le garçon le prend pour son père. À la demande de la bête, Pierre apporte un bol de miel et un bol de lait pour la nuit. Le matin, il est réveillé par un baiser d'un homme inconnu qui lui parle. Cette voix ressemble à celle de l'ours. Pierre reconnaît son père qui lui annonce que l'histoire de la peau est finie. Ils partent ensemble. Après vingt ans, Pierre revient dans la région et apprend ce qui s'est passé cette nuit-là. Après leur départ les gendarmes sont venus à l'appel de Cassandre qui a trouvé sa patronne, mère de Pierre, « égorgée, le visage à moitié dévoré, comme par une bête fauve » (GRIPARI P., 1965 : 55). Tout indique qu'avant de se transformer en homme l'ours a tué la femme. Cependant rien n'est dit explicitement. L'incertitude voulue par Gripari est soutenue. Il laisse au lecteur le soin de comprendre les événements qui se sont déroulés sous ses yeux. L'ellipse temporelle et la déclaration initiale du narrateur de ne savoir pas distinguer l'imaginaire, voire la menterie, du réel permettent une double interprétation des faits évoqués par le texte.

Kurt von Dupont est un autre personnage caractérisé d'une manière indirecte. Le comportement singulier du protagoniste lors de la deuxième rencontre avec le narrateur ne dévoile pas tout de suite le secret qui semble l'entourer. D'autant plus que personne parmi les invités à la réception ne l'a vu sortir, ni entrer. C'est après un certain temps que le narrateur découvre que l'Allemand est mort. Il le revoit encore une fois et cette apparition semble

confirmer sa mort. Kurt se présente sous la forme d'un jeune soldat dans l'uniforme des officiers de la Wehrmacht. Le narrateur se souvient qu'ils se sont rencontrés en 1941. L'Allemand le remercie et disparaît subitement au coin de la rue. L'étrangeté de l'histoire réside dans le fait que l'apparition d'un mort n'est associée ni à l'effroi, ni au cadre nocturne.

Dans *Midi*, Pierre Gripari évoque des événements et des personnages par des allusions et des suggestions subtiles. Le narrateur et sa femme, Lucienne, se rendent dans un lieu qui n'est pas nommé. Ils abandonnent la foule joyeuse qui marche sur les trottoirs et décident de prendre le métro. Ils font la queue entourés d'hommes soucieux, impatients et agressifs. Le malaise du narrateur s'accroît quand il aperçoit un homme des cavernes et un mousquetaire du Cardinal. Il veut s'enfuir, mais sa femme s'obstine à rester. La tension atteint son paroxysme quand ils s'approchent de la poinçonneuse. C'est «une vieille femme, majestueuse et spectrale, dont les épaules sont couvertes d'un châle noir en laine tricotée, faisant pèlerine» (GRIPARI P., 1965 : 310). Le narrateur perd son billet, un autre objet insolite : tout noir, il portait une inscription étrange. Lucienne descend vers le quai malgré les appels de son mari. Les bruits et une vague noire qui monte du souterrain, ainsi que la poinçonneuse qui se transforme en une machine munie d'une patte perforatrice augmentent l'effroi du narrateur. Il prévient les gens du risque de mort, mais la poinçonneuse l'interrompt en lui disant que chacun est libre. Le narrateur s'enfuit. L'odeur des marronniers en fleurs l'accueille dans la rue. Il rejoint la foule amicale. Le narrateur aperçoit un grand guerrier franc et un vieillard gallo-romain, mais ces personnages d'une autre époque ne lui font plus peur car : «C'est la fête finale, c'est le grand rendez-vous de chacun avec tous, avec tout, ce sont les retrouvailles du monde avec lui-même» (GRIPARI P., 1965 : 313). Le souvenir de l'accident du début du conte, l'incertitude du narrateur, l'opposition entre les scènes claires des rues et celles sombres du métro, le temps arrêté, tout indique que l'action se déroule dans l'éternité au seuil du paradis et de l'enfer.

Le chronotope est une autre composante constitutive des contes où le dit et le non-dit se croisent. Les formes brèves disposant d'un nombre limité de lieux leur accordent une importance essentielle au niveau de la signification car c'est un des moyens de l'ancrage dans la réalité. Gripari choisit des lieux qui semblent annoncer un cadre vraisemblable, mais tout ce qui est dit ne suffit pas pour créer l'effet de réel car dans ses contes «l'espace donné à lire est un objet de découverte» (GROJNOWSKI D., 1993 : 79). Les lieux précis en apparence servent plutôt à insinuer des significations multiples. Des lieux éloignés et dépeuplés, comme la forêt (*La chienne*) ou une maison de campagne (*L'ours*), marquent leur fonction symbolique et la possibilité d'événements insolites. Cependant des lieux publics, comme la rue, la réception dans une société brillante, le métro (*Kurt von Dupont, Midi*) peuvent également accueillir

l'étrange. Dans *Midi*, par exemple, des rapports d'antithèse entre les rues ensoleillées et le métro envahi par une vague noire font penser au paradis et à l'enfer. Gripari déjoue le lecteur en introduisant des indices de l'étrange, comme les spectres d'une autre époque, réservés traditionnellement à la période nocturne et au cadre réputé hanté. L'écrivain adopte l'insolite secondaire (cf. VAX L., 1965 : 138) et fait apparaître de tels éléments là où le lecteur l'attend le moins, c'est-à-dire en plein jour. Le va-et-vient de la précision dans la description des rues et du dépaysement semble être un élément de la « déréalisation du monde » (CARLIER Ch., 1998 : 35) accompagné par la suspension temporelle. Dans les contes que nous avons choisis, le temps, précis ou vague, indique que l'étrange est atemporel.

L'univers représenté dans les contes du recueil *Diable, Dieu et autres contes de menterie* de Pierre Gripari, vraisemblable et possible en apparence, devient un monde d'êtres et d'objets singuliers où tout événement acquiert un caractère ambigu. L'atmosphère de mystère est due au jeu de ce qui est exprimé d'une façon claire et de ce qui n'est que suggéré. Tantôt le dit et le non-dit invitent à accepter les règles d'un univers insolite, tantôt ils orientent la lecture vers une explication logique de l'étrange en le prenant pour le rêve, l'hallucination, ou encore pour la menterie suggérée déjà dans le titre du recueil. Gripari trouve du plaisir dans la communication des tableaux de son imagination et c'est pourquoi il veut « susciter chez autrui une représentation du monde qu'on a créé, l'obliger, d'une certaine manière, à y vivre » (GRIPARI P., 1976 : 13).

Bibliographie

- BARONIAN J.-B., 1978 : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, Éditions Stock.
- CARLIER Ch., 1998 : *La clef des contes*. Ellipses Édition Marketing S.A.
- GRIPARI P., 1965 : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*. Paris, Édition de la Table Ronde.
- GRIPARI P., 1976 : *Rêveries d'un Martien en exil*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- GROJNOWSKI D., 1993 : *Lire la Nouvelle*. Paris, Dunod.
- MALRIEU J., 1992 : *Le fantastique*. Paris, Hachette Livre.
- TRITTER V., 2001 : *Le fantastique*. Ellipses Édition Marketing S.A.
- VAX L., 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.