

## Réponse à Alain Vaillant

Mathieu Belisle

Volume 42, numéro 1, 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1007179ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1007179ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Belisle, M. (2011). Réponse à Alain Vaillant. *Études littéraires*, 42(1), 153–159.  
<https://doi.org/10.7202/1007179ar>



# Réponse à Alain Vaillant

MATHIEU BELISLE

Je tiens à remercier Alain Vaillant d'avoir accepté de lire mon livre et de se prêter à cet échange. C'est un honneur de lui répondre dans les pages d'*Études littéraires*. Ses commentaires témoignent de l'ampleur de sa pensée et de la richesse de sa culture. J'ai été frappé par la finesse de ses remarques et par l'attention généreuse qu'il accorde aux détails de mon argumentation, à laquelle il offre des perspectives très larges, qui embrassent aussi bien l'histoire de la littérature que l'histoire de la culture et de la civilisation. Sans lui être interdites, de telles perspectives ne sont pas toujours d'un accès facile au jeune doctorant, lui qui travaille le nez collé sur son objet de recherche (et sur son écran d'ordinateur), au milieu des liasses de notes et des piles de romans qui jonchent son bureau en désordre, compagnes muettes de son quotidien. En ce sens, les remarques de Vaillant, y compris lorsqu'elles prennent la forme de réserves ou d'objections, témoignent toujours d'un point de vue *ouvert*, offrant à mes travaux un éclairage précieux dont je compte profiter lors de recherches futures.

Je suis particulièrement reconnaissant du sort que Vaillant réserve à la drôlerie, notion dont il atteste la valeur théorique, en ce qu'elle pose, écrit-il, « le problème crucial du lien entre l'énergie du rire et les processus imaginatifs ». La drôlerie n'est pas un concept hégélien, loin s'en faut, mais elle a le mérite de décrire un phénomène qui demeure largement sous-estimé dans les études portant sur le rire, phénomène qui veut que les œuvres comiques ou humoristiques soient *aussi* le plus souvent des œuvres irréalistes. Les romans d'Aymé, de Cohen et de Queneau, tout comme, d'ailleurs, ceux de Rabelais, de Cervantès, de Voltaire et d'Anatole France, se distinguent par ce que l'on pourrait appeler, à la suite de Leo Spitzer, leur « irréalisme bouffon<sup>1</sup> ». Jusqu'ici, la critique a plutôt eu tendance à voir dans le rire le moyen d'accéder à un réalisme plus saisissant ou plus âpre. Cela vient du fait que les œuvres comiques traitent de la dimension prosaïque de l'existence, de ce que Bakhtine appelle le « bas matériel », qu'elles ont pour fonction de mettre en évidence les travers et les vices humains. Certes, le rire met au jour les illusions, les mensonges, les tromperies ; il jette sur la réalité une lumière crue. On le sait, la « laideur », aussi bien physique que morale, est le domaine privilégié de la comédie. Pourtant, de manière générale, le rire parvient à ce dévoilement de la manière la moins réaliste qui soit, c'est-à-dire par le jeu, par la liberté revendiquée à l'égard

---

1 Leo Spitzer, *Études de style*, 1970, p. 134.

des « lois » de la réalité, par l'expression du non-sérieux. Cette observation oblige notamment à repenser la définition que Lukács donne du roman, dans lequel il voit « la forme de la virilité mûrie<sup>2</sup> ». L'étude du drôle de roman montre que le genre est aussi le lieu d'expression de l'immaturité, que l'ardeur juvénile s'affirme aussi bien dans le traitement de la réalité que dans son étonnante capacité de renouvellement formel.

Les principales objections et réserves d'Alain Vaillant à l'égard de mon travail soulèvent des questions très fortes, des questions que j'ai dû affronter tout au long de mes recherches et qui touchent essentiellement aux orientations théoriques et méthodologiques. La première objection, à laquelle je répondrai plus loin, concerne le rapport à l'histoire de la littérature et, plus spécifiquement, la primauté accordée au temps long sur le temps court. La seconde objection, à laquelle je souhaite m'attarder en premier lieu, concerne le privilège donné à l'approche générique de l'étude des œuvres. Pourquoi avoir choisi d'aborder la question du rire à partir du roman en particulier plutôt que de traiter de la question du comique en général, qui s'exprime en effet dans des formes et des contextes divers, aussi bien dans les genres littéraires que dans le domaine plus vaste des productions artistiques et culturelles ? À cette question, Alain Vaillant a la bonté de fournir une réponse, que je serais bien tenté de faire mienne. Il est vrai que c'est avant tout pour des raisons pratiques — des contraintes d'espace et de temps — qu'il m'a fallu choisir un angle d'attaque qui soit à la fois efficace (un corpus maniable) et productif (le choix des œuvres de trois auteurs établis dont la mise en parallèle favorise l'enrichissement mutuel). Mais il est également vrai que le traitement de ces contraintes n'a pas été laissé au hasard. J'ai d'ailleurs annoncé mes couleurs dès l'avant-propos de mon livre, en précisant que mes recherches s'inscrivaient dans le cadre de l'histoire du roman et de la poétique et de l'esthétique des genres.

Il est vrai que la notion de genre littéraire est problématique, et les pages que Vaillant consacre à la question dans son plus récent ouvrage (*L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin (U), 2010) sont à cet égard très convaincantes. À n'en pas douter, les classifications ont quelque chose d'arbitraire et les écrivains aussi bien que les critiques ont pris — et prennent encore — un malin plaisir à les contester ou à en éprouver les limites. La première partie de mon livre, consacrée aux rapports entre la comédie et le roman, s'attaque de front à ce problème : la difficulté d'assigner des balises aux notions employées s'applique très bien au rire, qui passe pour un concept impossible à cerner, résistant à tout effort de systématisation. Il en va de même du roman, un art aporétique, « omnifage<sup>3</sup> », ainsi que l'écrit Gide, qui se définit le plus souvent par la négative, empruntant aux autres genres et discours sa matière et une partie au moins de sa forme. Il m'a semblé très profitable de montrer en quoi le parasitage de la comédie — conçue ici non seulement comme genre et mode de représentation mais aussi comme vaste réservoir d'images — permettait de transformer le roman, de donner à ses personnages, son « décor », ses intrigues

2 Georg Lukács, *La théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, 2005 [1920].

3 André Gide, « De l'évolution du théâtre. Conférence prononcée le 25 mars [1904] à la Libre esthétique de Bruxelles », *Essais critiques*, 1999, p. 434.

et son point de vue sur le monde un souffle nouveau. Cela dit, et pour peu qu'on y songe, il n'y a guère de « frontière » conceptuelle qui ne fasse aujourd'hui l'objet d'une contestation, à commencer par la notion même de littérature, dont on a montré la variabilité en fonction des époques, des sociétés et des cultures. Les lettres classiques (les « humanités » antiques), les belles-lettres et ce que l'on appelle communément « la littérature » recouvrent un ensemble d'œuvres et de pratiques parfois très différentes. Devant la difficulté d'attribuer à une notion aussi capitale une définition et des limites incontestables, certains critiques littéraires concluent qu'il vaut mieux intégrer ou fondre leur objet d'étude dans le domaine plus général des pratiques artistiques et culturelles, voire dans le domaine encore plus large et ouvert du discours social. Je ne remets évidemment pas en question la validité « scientifique » d'un tel choix, qui permet de rompre avec la tendance à l'autoréférentialité en appréciant les liens qui existent entre les œuvres littéraires et le reste de la production culturelle.

Pourtant, si le critique doit reconnaître que toute notion est le produit d'une construction sémantique et du jeu social, il doit aussi donner un certain crédit à la valeur d'usage des mots. Car en dépit des variations dans le temps et l'espace, la littérature, le roman, la comédie sont des mots qui désignent des réalités relativement stables, ayant chacune son histoire, ses modèles, sa pratique et, oserais-je ajouter, sa « pensée ». Ainsi, j'accorde beaucoup d'importance au fait que des écrivains, à des époques diverses, ont choisi d'écrire des romans, qu'ils les ont écrits suivant l'exemple de devanciers, qu'à partir de leurs lectures et en fonction de leurs préférences et de leurs détestations, ils ont écrit ou conçu une histoire du roman, distincte de l'histoire de la littérature et de l'histoire tout court. Je suis notamment frappé par le fait que ce que Queneau, Cohen et Aymé appellent le roman — et qui prend sous leur plume une forme parfois très différente (pensons au roman-poème de Queneau, au réalisme magique d'Aymé, à la prose comico-épique de Cohen) — renvoie à peu près toujours à la même réalité, à des modèles communs (notamment Rabelais) et à des repoussoirs (le roman de la conscience malheureuse, l'esthétique réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle). J'estime que leurs œuvres doivent être appréciées non seulement en fonction du contexte historique particulier dont elles sont à la fois le produit et le lieu de représentation, mais à travers le prisme de l'histoire du genre — sinon de l'« art » — auquel elles appartiennent, une histoire qui a développé son vocabulaire et ses usages. S'il est entendu que les genres littéraires n'évoluent pas dans une stricte autonomie les uns par rapport aux autres, il faut néanmoins reconnaître qu'ils ne sauraient être confondus, qu'on ne peut, par exemple, éluder les différences entre le roman, la comédie et la poésie — ne serait-ce que par la position qu'y occupe le sujet de l'énonciation —, que chacun des genres joue un rôle particulier dans l'« économie » littéraire.

Toute œuvre porte la marque de l'époque — avec ses discours, sa doxa et ses lieux communs — au sein de laquelle elle s'inscrit et dont elle participe. La connaissance du « climat » social et politique, des données historiques et anthropologiques — ce que l'on appellera le *Zeitgeist* ou l'horizon épistémologique — est essentielle en ce qu'elle permet d'enrichir la compréhension du cadre général dans lequel s'inscrivent des romans comme *La jument verte*, *Mangeclous*, et *Gueule de Pierre*. C'est pourquoi

dans mon livre je me réfère souvent aux œuvres et travaux des années 1930 : à la comédie, à la farce et au cinéma comique de ce temps, aux études des folkloristes, aux écrits des philosophes (Freud, Benda, Bergson), à la littérature rurale et aux œuvres populaires (je songe par exemple aux travaux d'Yves Olivier-Martin). Je dois cependant faire un aveu : dans la première mouture de mon projet, j'avais l'intention d'accorder à l'œuvre de deux romanciers mineurs, André Chamson et Marcel Sauvage, une place égale à celle d'Aymé, de Cohen et de Queneau. Deux de leurs romans, respectivement *Histoires de Tabusse* (1930) et *La fin de Paris ou la révolte des statues* (1932), des romans fascinants auxquels je fais allusion dans la deuxième partie de mon livre, donnent lieu à l'expression d'un rire collectif et témoignent d'une même drôlerie. Au fil de mes recherches, j'ai cependant dû conclure qu'en raison de l'écart entre les mérites esthétiques (qualité de l'écriture, ampleur de l'œuvre, importance de la critique) et la « résonance » (philosophique, esthétique, sociale) des uns et des autres, leur mise en parallèle avec les œuvres d'Aymé, de Cohen et de Queneau ne pouvait pas tenir l'espace de tout un livre. Les « petits » romanciers souffraient de la comparaison et se trouvaient littéralement écrasés par les « grands ».

Revenons à l'articulation entre les œuvres et le contexte sociohistorique, qui à mon avis pose au moins deux problèmes. Le premier problème, qui fait l'objet de débats chez les spécialistes de l'histoire littéraire depuis Lanson, concerne l'appréciation du rapport entre le contexte général et des œuvres particulières. Comment en témoigner ? Il est assez facile, par exemple, de montrer que la satire de la Société des Nations que Cohen présente dans *Solal* (1930) et *Mangeclous* (1938) fait écho à une opinion largement répandue à la même époque, opinion dont on trouve la trace aussi bien dans les débats politiques, les journaux, la caricature, la bande dessinée (songeons au *Lotus bleu* [1934-1935] de Hergé) que dans certaines œuvres parmi les plus marquantes (les romans de Céline, notamment). Il est toutefois bien plus malaisé de juger du point de vue de l'œuvre sur la montée de la gauche française durant la même période, en raison de l'ambiguïté du traitement que le romancier réserve à la question. Certes, Solal devient ministre du Travail dans un gouvernement de coalition de tendance progressiste, mais lui-même s'empresse de fuir la promiscuité des quartiers populaires de Paris pour occuper un château en ruines à Saint-Germain-en-Laye, qu'il a acheté à crédit grâce aux garanties offertes par la riche famille de sa nouvelle épouse. Certes, la représentation de l'homme de gauche qui joue à l'aristocrate trouve des échos dans la presse de droite de l'époque, qui se montre critique à l'égard de la montée du Front populaire. La nature du rapport avec le contexte sociohistorique est pourtant difficile à établir, non seulement parce que ce rapport n'est pas attesté par l'auteur lui-même (dont les convictions personnelles le rangent plutôt à gauche), mais parce que l'on voit bien que l'essentiel, dans la représentation de Solal, réside peut-être moins dans le débat politique qu'elle actualise que dans l'humour qui naît de la contradiction du personnage. L'Histoire représente ici une donnée somme toute assez secondaire ; elle n'est jamais plus qu'un palimpseste, manuscrit à demi effacé sur lequel le romancier écrit sa propre histoire, qui vise à l'édification progressive d'un personnage écartelé entre sa volonté de puissance et la faiblesse relative de son statut social et de ses origines.

L'articulation entre le contexte sociohistorique et des œuvres particulières soulève un autre problème. À moins de faire l'objet d'une recherche très approfondie — ce qui conduirait, il faut l'admettre, au développement d'un tout autre sujet — le contexte sociohistorique est souvent traité comme un objet peu (ou non) problématique, capable de fournir à l'interprétation des œuvres un cadre indiscutable. Aussi bien pour des raisons pratiques que théoriques, sa présentation se situe souvent en liminaire, comme ce qui à la fois précède l'écriture des œuvres étudiées et y préside. Ce choix a pour conséquence d'orienter l'interprétation des œuvres, qui sont vues comme les répondantes d'un contexte plus large ou comme de simples participantes de la dynamique des discours. Certes, la perspective historique peut et doit enrichir l'œuvre, et l'œuvre, en retour, doit avoir la possibilité de réfléchir, renverser et transformer ladite perspective. Mais je constate en même temps que cette voie d'interprétation entraîne fatalement un certain aplatissement, qui fait que les œuvres, les genres, les discours, les productions finissent par se confondre et se valoir, au point où ce ne sont plus tant les œuvres — et l'imaginaire singulier de leurs auteurs — qui font l'objet de l'analyse que l'appréciation des liens, possibles ou effectifs, qu'elles tissent avec le « grand » contexte.

J'en viens à l'autre objection d'Alain Vaillant, qui concerne le choix d'accorder la priorité au temps long sur le temps court. Notons que la critique littéraire qui s'intéresse aux années 1930 — une période, il est vrai, particulièrement fertile en événements et crises de toutes sortes — a toujours eu tendance à subordonner les considérations esthétiques au contexte sociohistorique, aux problèmes jugés plus urgents de l'engagement de l'écrivain et de son positionnement sur l'échiquier politique. Ai-je voulu, en adoptant une perspective diachronique, jeter un éclairage différent sur la période ? Sans aucun doute. Mais mon choix tient aussi à la difficulté propre à des œuvres jugées inclassables et dont la filiation littéraire s'avère problématique. À l'exception de Queneau, que l'on peut rapprocher du surréalisme, dont il s'est cependant détaché très tôt, et de l'Oulipo, groupe qui a influé sur la dernière partie de sa carrière et au sein duquel son œuvre a trouvé des continuateurs, les romanciers que j'étudie se tiennent à distance des mouvements et des écoles. L'effort pour leur attribuer une place dans l'histoire du roman ou de la littérature oblige à un retour dans le passé, un retour auquel les romanciers nous encouragent, eux qui manifestent leur admiration pour des œuvres aussi variées que celles d'Aristophane, Lucien de Samosate, Rabelais, Cervantès, Stendhal, Flaubert, Tchekhov, Proust, Joyce, Kafka, et j'en passe.

Évidemment, il ne s'agit pas pour autant de disqualifier la perspective synchronique. Ainsi, Vaillant a raison d'évoquer le dynamisme de la culture populaire des années 1930 pour justifier l'expression dans les romans étudiés d'un imaginaire démocratique. Cela dit, je ne suis pas convaincu que l'on puisse, à titre d'exemple, établir un lien aussi clair entre le projet de Queneau de rendre à la langue parlée son naturel et l'esprit révolutionnaire de son temps. C'est que la longue histoire du roman montre qu'il a toujours été considéré comme un genre « facile d'accès », ainsi que le souligne Thomas Pavel<sup>4</sup>, et que la voix des « petits » s'y fait le plus souvent

---

4 Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard (Essais), 2005.

entendre. D'ailleurs, au début des années 1920, dans un contexte très différent, Cohen renonce à la poésie et à ce qu'il appelle « l'aristocratie littéraire » parce qu'il souhaite désormais écrire des romans, c'est-à-dire faire une « œuvre large et, comme la mer, accueillante à tous<sup>5</sup> ». On peut donc penser qu'en affirmant (ou en « découvrant ») le caractère populaire et démocratique du roman — et en réclamant par la même occasion une écriture plus directe, plus proche du réel —, Queneau ne faisait que renouer avec l'esprit même du genre qu'il voulait pratiquer.

Enfin, mon intérêt pour le temps long tient aussi à une question que j'ai dû affronter au cours de mon travail : que faire avec des œuvres dont la visée semble être d'échapper au contexte sociohistorique immédiat ? Bien sûr, rien n'empêche de conclure que cette volonté soit commandée par les circonstances, que les difficultés sociales, économiques et politiques, en rendant l'atmosphère viciée, invitent les écrivains et les artistes à faire œuvre de diversion. Mais une fois cette possibilité admise, le critique a le devoir de s'intéresser non pas tant à ce que l'œuvre cherche à fuir ou à éviter, mais bien au monde imaginaire qu'elle déploie et auquel elle le convie. En lisant et en étudiant des romans, nous entrons dans le régime de la fiction, un monde différent de celui que nous connaissons en ce qu'il se présente, ainsi que le montre Paul Ricœur<sup>6</sup>, comme une « reconfiguration du [monde] donné ». Par définition, la drôlerie — qui rappelle, comme Vaillant le souligne avec beaucoup d'à-propos, l'esprit ludique des *trolls* — ne peut instaurer avec le réel qu'un rapport oblique et second. Le rire et la fantaisie permettent au lecteur de gagner un espace de liberté. Avec les romans d'Aymé, de Cohen et Queneau, la porte du pays des rêves s'ouvre à lui.

---

5 Albert Cohen, « Lettre à André Spire » (14 janvier 1922), *Le magazine littéraire*, n° 261 (janvier 1989), p. 31.

6 Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais), 1975.

## Références

- COHEN, Albert, « Lettre à André Spire » (14 janvier 1922), *Le magazine littéraire*, n° 261 (janvier 1989), p. 28-32.
- GIDE, André, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard (Tel), 2005 [1920].
- SPITZER, Leo, *Études de style*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1970.