



## Comment lire l'impossible dans le recueil de nouvelles *Over To You* de Roald Dahl

Meillon Bénédicte

### [Pour citer cet article](#)

Meillon Bénédicte, « Comment lire l'impossible dans le recueil de nouvelles *Over To You* de Roald Dahl », *Cycnos*, vol. 28.n° spécial (Le Refus), 2012, mis en ligne en juin 2012.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/244>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/244>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/244.pdf>

### [Cycnos, études anglophones](#)

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Comment lire l'impossible dans le recueil de nouvelles  
*Over To You* de Roald Dahl

Bénédicte Meillon

Bénédicte Meillon soutenu en 2005 une thèse sur les nouvelles de Barbara Kingsolver à l'Université de Toulouse-2 le Mirail. Elle y a enseigné pendant six années, en tant qu'allocataire-monitrice, ATER et PRAG, et a depuis enseigné à l'ENAC à Toulouse. Elle est l'auteure de plusieurs publications dans des revues et des ouvrages collectifs; elle a également participé à des colloques internationaux à Toulouse, Bordeaux, Nantes, Salamanca, Saragoz, Nice et Paris, en parlant d'aspects divers des nouvelles de Barbara Kingsolver, mais aussi de la dimension postcoloniale des autres œuvres de cette auteure. Elle récemment travaillé sur la fiction de Paul Auster et va publier un article intitulé "Deviance as a Road to (F)lying in Paul Auster's Fiction," dans un ouvrage collectif à paraître aux Presses Universitaires de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine et Pessac in 2011. Elle travaille actuellement sur la notion de frontières dans les récits de Roald Dahl liés à l'aviation.

One of the most striking features of Roald Dahl's short stories in *Over To You: Ten Stories of Flyers and Flying* lies in the use of fantastic and magic realist modes to narrate fictions dealing with RAF pilots in World War Two. Loosely based on Roald Dahl's actual experience as a fighter pilot, these stories cast light onto the heinous aspects of war, underlining the impossibility for the pilots to accept the atrocious events they must play a part in. As a matter of fact, the narratives tend to veer off into irrational scenes which may be interpreted as a refusal of an insufferable reality. As a consequence, the

stories make use of shifting focalization techniques and narrative modes, thereby offering grotesque and surrealistic visions which read as nightmares, deliria, fantastic pieces and magic realism. Roald Dahl's bitter sense of humor, unexpected twists and incongruous flights into lyricism lend his prose a quality of resistance which wavers between denial and a literary attempt to sublimate and transcend the traumatic experience of the war. As the title of the collection suggests, *Over To You* brings the reader in as an active participant who must decide how to accept or refuse the problematical narratives which resist easy interpretation.

This paper tries to establish how the realism in the stories translates dehumanizing experiences and build up a tension which eventually triggers a split in the unity of the self. Subsequently, the resort to dreams and humor provide an attempt to dodge or resist the sordid context of the war. Finally, I will venture in this paper a magic realist interpretation for some of the stories, the impossibility of which finally comes second to the transcendence of a reality that is simply too horrific to be accepted as such.

Lorsque l'on pense à l'œuvre de Roald Dahl, on se représente le plus souvent le monde merveilleux de ses contes pour enfants, ou encore l'univers cynique, souvent morbide de ses nouvelles. Le recueil *Over To You* se démarque de la plupart de ses récits par deux aspects : premièrement, de par son unité, puisque toutes les nouvelles qui le composent mettent en scène des pilotes de la Royal Air Force durant le deuxième Guerre Mondiale ; et deuxièmement, par la caractérisation des personnages et l'atmosphère des nouvelles. En effet, si le lecteur de Roald Dahl est habitué à une ironie cinglante et cruelle, soulignant les qualités sordides ou les faiblesses de protagonistes faisant le plus souvent figure d'anti-héros, dans ce recueil à part, les stratégies d'écriture incitent davantage à l'empathie envers les personnages ; en même temps, les retournements de situation et le recours à l'insolite et à l'absurde, assez

typiques chez Roald Dahl, ont ici lieu non pas au détriment des personnages, comme dans l'ensemble de son œuvre, mais plutôt comme pour résister à l'insoutenable réalité de la guerre servant ici de cadre à la fiction.

Peut-être d'ailleurs n'est-il pas anodin que ce recueil quelque peu atypique ait marqué le début de la carrière d'écrivain de Roald Dahl et soit de plus en partie inspiré de faits réels. En effet, durant la seconde guerre mondiale, Roald Dahl combattit en tant que pilote de la RAF. Il fut grièvement blessé dans un accident d'avion dont il garda d'importantes séquelles, en raison desquelles il fut par la suite déclaré inapte au combat. Il fut alors envoyé en mission en tant qu'Attaché de l'Air à Washington, où il fit la connaissance de l'écrivain anglais Cecil Scott Forester. Ce dernier lui demanda de rédiger un texte racontant son accident d'avion, et lorsque Forester reçut le récit de Roald Dahl, il le trouva tellement saisissant qu'il le publia tel quel dans le *Saturday Evening Post*, lançant ainsi la carrière de nouvelliste-conteur de Roald Dahl.

Comme le suggère par métafiction implicite le titre anglais *Over to You*, les récits constituant le recueil sont laissés entre les mains du lecteur, auquel il appartient d'en tirer le sens. La diégèse d'ensemble raconte ce qui passe pour les mémoires d'un escadron de pilotes. Cependant, si les nouvelles procurent par bien des aspects un effet de réel, voire même une illusion autobiographique<sup>1</sup>, plusieurs récits basculent par ailleurs dans le mode de l'absurde et de l'invraisemblable. Par conséquent, les textes ici réunis peuvent résister à l'interprétation sur un axe syntagmatique. Le recours à un sens de l'humour acerbe, à des retournements de situation inattendus et à de surprenantes envolées lyriques fait hésiter la prose de Roald Dahl entre une attitude de refus face à l'horreur de la guerre, ou une tentative de sublimer et de transcender cette expérience traumatique par la littérature.

Il s'agira dans un premier temps d'analyser la tension réaliste au cœur des nouvelles qui tend à ouvrir une brèche dans l'unité du moi tel qu'il est incarné par les personnages. On s'attachera ensuite à étudier comment le grotesque, la mise en scène du rêve et l'humour servent temporairement de procédés d'évitement ou de refus d'un réel devenu insupportable. Enfin, l'attention sera portée sur les récits dont le point culminant se rattache au réalisme magique, et dont l'interprétation semble s'offrir à lire sur un axe paradigmatique.

---

<sup>1</sup> Pour les qualités autobiographiques et réalistes des nouvelles dans ce recueil, voir Bénédicte Meillon « Crossings in Roald Dahl's Collection of Pilot Stories *Over To You* » à paraître aux Presses Universitaires de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine et Pessac, 2011.

Dans la nouvelle « Only This », le rythme extrêmement lent de la première moitié participe à communiquer au lecteur la tension endurée par la protagoniste dont le fils, pilote, risque sa vie au combat. Le mode descriptif prédomine, et au paysage de la campagne en friche et gelée par une nuit froide d'hiver correspond l'attitude figée du personnage auquel se rapportent essentiellement des verbes d'état et des verbes de perception. Cet état de stase en devient inquiétant, d'autant plus qu'il est associé au bruit lancinant des avions dans le ciel, faisant planer la menace d'une nouvelle bataille aérienne. L'obsession et l'état de tourmente du personnage sont de plus véhiculés par le mode itératif de cette première moitié du texte, soulignant le caractère répétitif et la durée interminable de cette attente d'un événement tragique. Le passage de la focalisation externe à la focalisation interne permet d'interpréter la scène où la femme rejoint son fils à bord de son avion comme un rêve ou une projection mentale, qui servirait d'échappatoire à la situation de la protagoniste devenue insupportable. A la prédominance de la description et à la lourdeur de l'absence d'événements dans la première moitié du texte répondent ici une accélération de la cadence et une série d'actions qui mettent en scène la femme comme actrice principale. Le texte assouvi ainsi le désir latent du personnage et contrecarre la frustration, communiquée au lecteur, et liée à la passivité forcée et à l'impuissance glaciale de la première moitié du texte.

Mais cette deuxième moitié tourne à l'horreur, si bien qu'à l'issue d'une scène apocalyptique dans laquelle l'avion, touché, s'enflamme et va s'écraser au sol, il semble qu'il n'y ait aucune autre alternative à la situation initiale que la mort. D'autant plus qu'au moment où le lecteur appréhende avec soulagement le retour au récit cadre, davantage ancrée dans un mode réaliste, soit à la femme abandonnée à ses songes, la clause assène un choc en affirmant la mort de celle-ci. Par un effet de porosité, le récit cadre se voit donc insidieusement contaminé par le récit enchâssé, et le malaise du lecteur le situe ici à la lisière du fantastique, du côté de l'étrangement inquiétant : cette scène n'était-elle vraiment qu'un simple rêve ou une simple projection, comme le suggère d'ailleurs le titre « Only This », ou bien met-elle en scène des événements paranormaux par lesquels la femme aurait peut-être bel et bien été transportée par le désir et la peur à bord de l'avion pour mener avec son fils une ultime bataille contre la mort ? Quoi qu'il en soit, le tragique de la nouvelle est accru de surcroît par l'annonce de la fin de la guerre et du retour des soldats, ce qui met surtout en exergue le caractère insensé de la guerre et de la souffrance par elle affligée.

Dans « Death of an Old Old Man » la peur grandissante du pilote se manifeste dès la première phrase : « Oh God, how I am frightened. » (199), et elle occupe les quatre premières pages de

la nouvelle. L'ampleur de l'angoisse du personnage s'exprime par le recours à des procédés de personnification ; sa peur devient animée, comme une force obscure et menaçante capable de lui susurrer nuit et jour des images entêtantes de mort : "Each time now it gets worse. At first it begins to grow upon you slowly, coming upon you slowly, creeping up on you from behind, making no noise, so that you do not turn round and see it coming. [...] It creeps closer and closer, like a cat creeps closer stalking a sparrow, and then when it is right behind you, it doesn't spring like the cat would spring; it just leans forward and whispers in your ear. [...] It whispers to you about how your corpse will look when it is charred, how black it will be and how it will be twisted and brittle, with the face and the fingers black and the shoes off the feet because the shoes always come off the feet when you die like that. At first it whispers to you only at night, when you are lying awake in bed at night [...]; and in the end it becomes so that you hear it all day and all night and all the time" ("Death of an Old Old Man" 200).

Même le paratexte du titre annonce un programme tragique, bien que la répétition de l'adjectif « old » pour qualifier ici l'homme voué à périr puisse poser problème. En effet, certains indices dans le texte permettent d'estimer l'âge du pilote à une vingtaine d'années (201), et l'on ne peut faire sens de ce titre qu'à en conclure que la jeunesse des pilotes compte parmi les nombreux ravages de la guerre. Ou encore à noter que sous sa forme acronymique, DOOM (qui signifie la fatalité en anglais), le titre jette une ombre implacable sur la nouvelle. C'est une autre image de veillesse prématurée, de vie spoliée, qui vient défigurer le personnage éponyme dans « Katina », une enfant de neuf ans dont la famille a été décimée lors d'un raid aérien : « The hatred which was on the face of the child was the fierce burning hatred of an old woman who has hatred in her heart ; it was an old woman's hatred and it was strange to see it. » (268) La description initiale de l'enfant, juste après le bombardement, n'est d'ailleurs pas sans évoquer un processus de pétrification parallèle au drame auquel elle vient de survivre, alors que sa famille git ensevelie sous les gravats : « She was sitting on a stone, quite still, with her hands resting on her lap. She was staring vacantly ahead, seeing nothing [...]. The girl never moved or said anything (259).

Dans « Yesterday was Beautiful » le traumatisme du bombardement dans lequel un vieil homme a perdu sa maison et sa fille produit le même effet médusant, et le vieil homme est décrit tel un somnambule errant à côté de lui-même : « He looked at the pilot and he was like a blind man who looks towards something but does not see. [..., and] when he spoke, the old man seemed to be talking in his sleep. [...] The voice had no expression. [...] There was no anxiety in his voice. There was no expression whatsoever. » (280-81) La fêlure interne du

personnage apparaît encore davantage lorsqu'il semble s'être dissocié de lui-même. Refusant de s'identifier, il parle de lui-même à la troisième personne et envoie le pilote à sa recherche comme s'il s'agissait d'un autre homme.

La cruauté de la guerre semble ainsi vider les personnages de leur humanité, comme le suggère la perte pour certains de leur capacité à rire, ou pour d'autres de leur capacité à ressentir de l'empathie pour autrui. D'où le fait que Katina doive apprendre à rire (263), ou encore que la vieille femme endeuillée dans « Yesterday Was Beautiful » ordonne au pilote britannique de tuer autant d'allemands que possible, qu'ils soient hommes, femmes ou enfants (283).

Dans « Death of an Old Old Man », au bout de quatre pages mettant en scène le pilote terrifié par la peur grandissante de mourir au combat, le narrateur homodiégétique disparaît soudain, comme happé par un blanc typographique à la suite duquel intervient alors un narrateur hétérodiégétique. Ce passage à la troisième personne s'accompagne d'un quasi-effacement des marqueurs de la modalité, et coïncide avec la prise de commande de son avion par le pilote. Cette rupture narratologique signifie sans aucun doute l'effacement de la personnalité et de la pensée, et représente ainsi l'état de déni imposé au pilote : « There was no thought in his head now save for the thought of battle. He was no longer frightened or thinking of being frightened. » (203) Ironiquement, on lit dans le texte que cet homme est considéré comme un grand pilote, alors que le personnage incarne ici un instinct de survie qui se transforme, par nécessité, en instinct meurtrier. Alors que le texte entraîne le lecteur dans une bataille très tendue entre l'avion du héros et un avion allemand, le personnage principal est comme réifié, métamorphosé en machine de guerre :

All the time the pilot of the Spitfire sat upright in his cockpit, and he flew his aircraft not with his hands but with the tips of his fingers, and the Spitfire was not a Spitfire but a part of his own body ; the muscles of his arms and legs were in the wings and in the tail of the machine so that when he banked and turned and dived and climbed he was not moving his hands and legs, but only the wings and the tail and the body of the aeroplane, for the body of the Spitfire was the body of the pilot, and there was no difference between the one and the other. (205)

La froideur d'esprit du pilote et sa fusion avec son avion accompagnent une longue scène d'action dont le suspense culmine au moment où le pilote fait feu sur l'ennemi en même temps que celui-ci l'attaque de plein front, et, suite à une collision en plein vol, les deux pilotes sautent de leur avion. Mais la tension à ce moment ne fait que s'accroître puisque les

deux hommes vont atterrir simultanément en territoire allemand et que le héros anglais n'est pas armé.

A ce moment-là, on note que le narrateur à la troisième personne laisse de nouveau place par moments à la première personne, d'abord par l'emploi du discours indirect libre : « I will escape anyway, he thought. I'm sure I can run faster than the German. He does not look as though he could run very fast. I will race him across the fields and get away » (206-207). Ce moment prélude, dans l'intrigue, à la mort imminente du personnage et dans le récit, au resurgissement inattendu (puisqu'impossible) du narrateur homodigétique initial, qui de façon absurde, reprend la parole après la mort du personnage. Cette fin, pour le moins incongrue sur un plan réaliste suggère néanmoins par la stratégie narrative et par la résurgence du verbe modal WILL (employé à six reprises à la fin du texte dans sa valeur radicale, exprimant ainsi la volonté de l'énonciateur) que la voix narrative refuse l'inéluctabilité pourtant avérée de la mort du personnage. Surtout, l'emploi de la première personne, qui prolonge le récit par-delà la mort du personnage, opère une scission irrémédiable au cœur de l'entité duelle du narrateur homodigétique, qui est à la fois le personnage principal (décédé) et le narrateur de l'histoire. Tout en soulignant le caractère artificiel de la fiction, cette chute met en relief les divers procédés dont dispose la littérature pour s'offrir la possibilité de refuser les lois régissant le monde extradiégétique.

Procédé classique de catharsis face à l'effroi, l'humour vient de temps à autre soulager le lecteur par le recours au comique. Dans « A Piece of Cake » par exemple, juste après que le héros s'est de justesse écarté de son avion en flammes écrasé au sol, c'est par un euphémisme grotesque que l'on comprend que le nez du protagoniste s'est fait arracher : « I said, 'Peter, what happened to my nose?' I heard him striking a match in the dark. The night comes quickly in the desert. There was a pause. 'It doesn't actually seem to be there very much.' » (225) Et à Peter qui lui demande s'il souffre beaucoup, le personnage principal répond en utilisant une expression du langage courant qui évoque obliquement son visage ensanglanté : « 'Don't be a bloody fool, of course it hurts.' » (226) Le titre même de la nouvelle « A Piece of Cake », confère une certaine légèreté de ton en décalage avec le sujet sombre de l'histoire : le héros tombe lors d'une bataille aérienne, échappe à la mort de justesse, mais demeure grièvement blessé. Peu après le moment où le lecteur comprend que le nez du pilote a disparu, le récit est interrompu par un blanc typographique à partir duquel il va osciller, sans transition aucune, entre des moments de rêve et de délire attribués au protagoniste et de brefs instants de

lucidité où l'on comprend qu'il est en convalescence dans un hôpital. La reprise du texte juste après l'accident est tout d'abord fort déroutante pour le lecteur :

The men stood beside the airplane painting away and talking about the heat.

"Painting pictures on the aircraft," I said.

"Yes," said Peter. "It's a great idea. It's subtle. [...] They're funny pictures," he said. "The German pilots will all laugh when they see them ; they'll shake so with their laughing that they won't be able to shoot straight." (226)

Les deux personnages lisent une histoire drôle peinte sur le fuselage d'un avion et sont soudain gagnés par une hilarité telle qu'ils en viennent littéralement à se rouler par terre (227). Le caractère hyperbolique et décalé de la scène procure un effet grotesque par lequel le lecteur est mis à distance du texte et du récit-cadre à dominante tragique. Aussi semble-t-il difficile de ne pas lire un commentaire métatextuel en filigrane de ce basculement subit de l'histoire dans l'euphorie et l'absurde, faisant allusion à l'écriture de ces nouvelles de guerre sur le mode en partie farci-comique et dont l'humour serait de taille à vaincre, ou tout au moins à neutraliser, l'ennemi. Mais le pouvoir de tourner en dérision l'horreur de la guerre par l'humour, ou de lui échapper dans le rêve, est cependant réduit étant donné que les rêves dans ce recueil tournent systématiquement au cauchemar (228-29) et que le comique vire alors à l'effroi. De plus, dans « A Piece of Cake », suivant le flux de la conscience du pilote à moitié inconscient et délirant sous l'effet de la morphine, le texte nous ramène par touches quasi-impressionnistes à la réalité du personnage, réalité d'autant plus sordide qu'il est suggéré à la fin de la nouvelle qu'il a perdu non seulement le nez mais aussi la vue.

La guerre prend carrément un air de farce dans « An African Story ». L'histoire commence sur le mode comique lorsqu'on nous raconte les mésaventures d'un jeune pilote ayant endommagé un avion dans des circonstances loufoques. Car, s'il prétend être malencontreusement entré en collision avec un gros oiseau pendant un entraînement, il s'avère que, saisi par la curiosité, il volait au ras du sol afin d'observer de près une antilope des Sables et qu'il a par mégarde décapité une girafe, dont il est resté des traces sur les ailes de son avion (211).

Dans « Death of an Old Old Man », la nouvelle repose également sur un tragi-comique grotesque. Dans un retournement de situation finale, l'effet de surprise frappe aussi bien le lecteur que le personnage secondaire (qui vient tout juste de noyer le personnage principal) :

[That man splashing in the water of the pond over there ...] seems very puffed and out of breath. He seems to be dragging something out of the pond, something heavy. [...] How

funny; it's a body. It's a body of a man. As a matter of fact, I think it's me. Yes, it's me. [...] He's going to leave my body behind, lying on the grass beside the pond. He's walking quickly away across the field towards the gate. How wet and excited he looks. He ought to relax a bit. He ought to relax like me. He can't be enjoying himself that way. I think I will tell him.

“Why don't you relax a bit?”

Goodness how he jumped when I spoke to him. And his face; just look at his face. I've never seen a man look so frightened as that. He's starting to run. (208-09)

C'est bien sûr le recours au surnaturel, ou tout au moins à l'irrationnel, qui opère un décrochage du récit d'avec la fiction jusqu'alors réaliste, comme pour récuser l'histoire contant la mort du héros.

Franchissant de même la frontière entre la vie et la mort, le narrateur de « Katina » témoigne du retour de son ami Peter après qu'il soit mort au combat :

I had always shared a tent with Peter, ever since I came to the squadron, and that evening after I had gone to bed he came back to the tent. [...] Suddenly I heard a movement. The flap of the tent opened and it shut again. But there were no footsteps. Then I heard him sit down on his bed. [...] They were sounds I had heard every night, the same sounds in the same order. [...] 'Hallo, Peter. That was tough luck you had today.' But there was no answer. [...]

In the morning I looked at the bed and saw it had been slept in. But I did not show it to anyone, not even to Fin. (270-71)

Cette irruption du surnaturel dans un récit autrement réaliste pourrait éventuellement s'apparenter au mode fantastique. Mais dans un contexte où la rationalité habituelle a volé en éclats sous l'effet dévastateur de la guerre, il semble que les fictions de Roald Dahl dans ces histoires de pilotes relèvent plutôt du réalisme magique, permettant d'échapper à l'horreur en basculant dans un univers ne connaissant pas les mêmes limites que celles du monde phénoménal rationnel et scientifique.

Si les histoires de pilotes de Roald Dahl mettent en scène des revenants et des mondes parallèles, elles penchent vers le mode du réalisme magique plutôt que du fantastique. Selon la définition donnée par Tzvetan Todorov du genre fantastique, celui-ci repose sur l'avènement du surnaturel dans un contexte réaliste, certes ; mais la question même de l'interprétation des faits irrationnels est sensée poser problème pour le lecteur et pour le narrateur ou le protagoniste. Soit les phénomènes impossibles peuvent s'expliquer par des causes rationnelles, comme par exemple la psychose, le rêve ou la drogue, auquel cas le fantastique bascule alors vers le genre de l'étrange, soit le surnaturel va de soi, auquel cas on

parlera plutôt de merveilleux. Le fantastique, quant à lui, se trouve à la limite entre l'étrange et le merveilleux, et rend l'interprétation certaine impossible. C'est en majeure partie cette hésitation du lecteur quant à l'interprétation des phénomènes surnaturels qui définit le fantastique, ou pour reprendre les mots de Todorov « c'est l'hésitation qui lui donne vie » (Todorov 35). De plus, si Todorov reconnaît le lien étroit entre le sentiment de peur et le fantastique, il juge néanmoins que ce critère ne fournit pas une condition nécessaire du fantastique. A l'inverse, nous pencherions plutôt du côté de H. P. Lovecraft pour qui « un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites » (traduit par Todorov, 39).

Or, dans le recueil de Roald Dahl, l'irruption du paranormal ne suscite pas la peur. On est loin du fantastique selon Raymond Trousson, pour qui : « Le fantastique surprend, déconcerte, effraie parce qu'il est révélation d'une existence insoupçonnée et malveillante, dont on admet la réalité objective brutalement affirmée dans sa terrifiante évidence » (Trousson, 34). Seul le soldat allemand est saisi d'effroi à la fin de « Death of an Old Old Man », mais cette histoire de revenant est, comme nous l'avons vu, plus comique que terrifiante, puisqu'elle semble reposer sur une connivence entre le narrateur et le lecteur pour jouer un tour au soldat allemand.

Dans « Katina » le fantôme de Peter n'occupe qu'une demi-page sur vingt-et-une, et sa fonction n'est aucunement d'engendrer la peur : « I did not feel uneasy or frightened, but I remember at the time touching the tip of my nose with my finger to make sure that I was there ; then, because I was very tired, I went to sleep » (271). Quoi qu'inattendue, cette réapparition de Peter ne semble pas vraiment poser problème au narrateur, qui, s'il entrevoit l'incrédulité potentielle du lecteur, nous raconte cet épisode sans lui donner plus de relief aucun que les autres événements du texte : « You need not believe me; I don't expect you to, but I am telling you what happened. » (271) Les draps froissés découverts par le narrateur au petit matin offrent une preuve tangible de la présence de Peter, invalidant donc l'hypothèse selon laquelle le phénomène surnaturel pourrait s'expliquer par le rêve. A la différence de textes fantastiques tels que le Horlà, de Maupassant, rien ne laisse ici penser que le narrateur entretient un rapport déviant ou problématique avec la réalité. Au contraire, à l'instar de cette nouvelle, il nous semble en effet que la présentation des phénomènes paranormaux dans ce recueil correspond à la définition du réalisme magique donnée par Maggie Ann Bowers :

Not only must the narrator propose real and magical happenings with the same matter-of-fact manner in a recognizably realistic setting but the magical things must be accepted as a part of material reality, whether seen or unseen. They cannot be simply the imaginings of one mind, whether under the influence of drugs, or for the purpose of exploring the workings of the mind, imagining our futures, or for making a moral point. (31)

Si d'aucuns ne manqueront pas d'insister qu'il est tout à fait possible de lire « Only This » par le prisme du fantastique, étant donné que les transitions entre le récit cadre et le récit enchâssé n'excluent pas de formuler une interprétation rationalisante (la femme s'est endormie et elle rêve, ou encore, elle rêve éveillée) sans pour autant permettre de trancher, la dimension potentiellement allégorique de la nouvelle offre un éclairage différent. Car, à valeur universelle, la nouvelle illustre l'absurdité de la guerre plus qu'elle ne raconte l'histoire d'un personnage individualisé<sup>2</sup>. De plus, la focalisation épouse un mouvement de caméra allant dans un premier temps d'un plan d'ensemble sur la campagne environnante à une vue de plus en plus resserrée sur le cottage et puis l'intérieur de la chambre du personnage. Plus tard, le point de vue s'élargit brièvement de nouveau pour englober le village entier et le reste de la population civile, tous sujets à la même crainte et à la même impuissance (312). La situation tragique de la mère du pilote devient ainsi emblématique du sort subi par une population entière en temps de guerre, le pathos étant de plus accru par l'ellipse concernant le père, dont l'absence inexplicquée laisse penser qu'il est peut-être lui-même déjà mort au combat.

Par conséquent, comme l'écrit Todorov au sujet de la dimension allégorique de *Véra*, de Villiers de l'Isle-Adam, « Tout le récit apparaît comme l'illustration d'une idée ; et le fantastique en prend un coup fatal. » (74) D'ailleurs, la nouvelle ne repose là encore aucunement sur la crainte de forces obscures ou de phénomènes étranges ; à l'inverse, les événements impossibles sont comme acceptés d'emblée par le lecteur qui suspend volontiers son incrédulité pour se laisser entraîner à la suite du personnage à bord de l'avion de son fils : She could think of nothing at all except that she must see him and be with him, that she must see him now because tomorrow would be too late. She let her head rest against the back of the chair and when she closed her eyes she saw the aircraft, she saw it clearly in the moonlight, moving forward into the night like a great, black bird. [...] Twice she called to him, but there was no answer. Then the fear and the longing welled up within her so that she could stand it no longer and it carried her forward into the night and on and on until she was with him, beside him, so close that she could have touched him had she put out her hand. (313-14)

---

<sup>2</sup> Pour la dimension universelle de cette nouvelle, voir mon article cité ci-dessus.

A l'instar de l'analyse réalismo-magique que fait David Lodge d'un passage du *Livre du Rire et de l'Oubli*, de Milan Kundera, nous pourrions dire ici, « This is an impossible event. Yet we suspend our disbelief, because it so powerfully and poignantly expresses the emotion that has been built up over the preceding pages. » (115)

De même, à la fin de « Death of an Old Old Man » le recours au réalisme magique requiert du lecteur un certain degré de crédulité de façon à l'emporter là aussi sur la mort inéluctable du héros. Cette mort advient à la fin du récit à l'apogée de la nouvelle, après neuf pages qui participent d'un même effet de suspense et de tension concernant le destin tragique et inexorable du héros. Or, au moment où il expire son dernier souffle, le texte bascule soudain dans une tonalité euphorique : « There was no noise or shouting or anything else, but only the bright bubbles moving upward in the water, and suddenly, as he watched them, his mind became clear and calm like a sunny day. » (208) Le récit surpasse ainsi le dénouement tragique du texte au niveau de l'action, et dans une sorte de coda lyrique et cathartique, présente la mort comme un état de plénitude et de délivrance :

He relaxed his body and all the muscles in his body because he had no further wish to struggle. How nice it is not to struggle, he thought. [...] See how calm and lovely it is like this. See how sunny it is and what a beautiful field this is. [...] I think I'll stay here for a bit. I think I'll go around the hedges and find some primroses, and if I'm lucky I may find some white violets. Then I will go to sleep. I will go to sleep in the sun. (208-209)

Le paradoxe entre la mort du personnage et l'euphorie du narrateur n'est bien-sûr pas sans rappeler « Le Dormeur du Val » d'Arthur Rimbaud, notamment dans l'évocation paisible de la mort comme un accès à la tranquillité, ici incarnée par la voix du narrateur qui survit au personnage.

Dans « They Shall Not Grow Old », le caractère insensé des faits d'un point de vue rationnel n'est nullement souligné une fois que l'énigme concernant la disparition de Fin est élucidée par le récit que celui-ci en donne. Ce qui pose problème, au départ, c'est le fait qu'après avoir disparu depuis plus de quarante-huit heures, Fin, pris pour mort, revienne comme s'il était parti une heure avant, inconscient du lapse de temps écoulé depuis son départ. De plus, il prétend ne s'être jamais posé alors qu'il pilotait un avion contenant assez d'essence pour voler deux heures tout au plus. Lors d'une bataille aérienne ultérieure Fin est soudain frappé d'anamnèse, et une fois au sol, il éclaircit enfin, d'une certaine façon, le mystère de l'ellipse le concernant. Dans un récit enchâssé couvrant cinq pages, Fin raconte comment ayant perdu les commandes de son avion, il s'est retrouvé comme prisonnier d'un épais nuage ; puis,

comme aspiré malgré lui dans une procession céleste parmi des centaines de pilotes morts au combat, il a été attiré à la suite des autres dans un ciel infini, vers une lumière éblouissante et une plaine évoquant la vie éternelle. Cependant, alors que tous les autres pilotes défunts atterrissaient un à un, Fin n'arrivait pas à les rejoindre et il s'est vu éloigné contre son gré de la plaine numineuse et contraint de revenir à la guerre parmi les vivants. Avant de rejoindre son escadron, Fin s'est endormi à bord de son avion toujours en vol, et, à son réveil, il avait momentanément tout oublié de son incursion dans un autre monde. A la fin de son récit, ni Fin, en tant que narrateur intradiégétique, ni le narrateur du récit cadre, ni les autres personnages ne semblent se préoccuper du caractère invraisemblable de son histoire : « After Fin's story, the squadron returned to normal. The tension which had been with us for over a week, disappeared. The aerodrome was a happier place to be. But no one ever mentioned Fin's journey. » (298) Ainsi, le « voyage » de Fin offre une explication plausible de son absence, et la véracité de son récit n'est jamais remise en cause.

La longue scène de vol racontée par Fin défie les lois de la gravitation et les limites spatio-temporelles de l'univers connu dans le récit cadre, mais elle n'est pas pour autant construite sur un rapport d'incongruence par rapport à celui-ci. Aucune autre interprétation n'est-elle du reste suggérée permettant de rationaliser ce récit enchâssé, ce qui invalide ici plus nettement l'interprétation fantastique. En effet, là encore, la nouvelle ne repose ni sur la peur ni sur l'hésitation du lecteur, mais éventuellement dans le rapport intertextuel qu'elle entretient avec un poème de Laurence Binyon. Le titre de la nouvelle donne un premier indice de ce rapport palimpsestueux entre les deux textes, puisque « They Shall Not Grow Old » renvoie mot pour mot, bien qu'avec une légère variation de l'ordre syntaxique, au premier vers de la quatrième strophe de « For the Fallen », de Laurence Binyon : « They shall grow not old, as we that are left grow old. » La nouvelle de Roald Dahl reprend et actualise les images du poème par lesquelles Binyon commémore les soldats morts durant la première guerre mondiale : « As the stars that shall be bright when we are dust/ Moving in marches upon the heavenly plain / As the stars that are starry in the time of our darkness/ To the end, to the end, they remain »<sup>3</sup>. Ainsi, le voyage de Fin en direction d'un Eden pour pilotes, s'il est dans un premier temps avorté, offre une vision lumineuse de l'accès à la vie éternelle qui vient sublimer le sombre décor de la guerre.

---

<sup>3</sup> *Idem* pour le rapport intertextuel entre le poème de Binyon et la nouvelle de Roald Dahl, développé plus en détails dans le même article.

Par conséquent, quand l'avion de Fin est touché dans une bataille et tombe en chute libre, cette fin pourtant tragique (d'autant plus qu'il est suggéré que Fin abdique et refuse de sauter en parachute) suggère néanmoins un dénouement heureux pour Fin, enfin libre de retourner vers la lumière aveuglante de son récit, qui n'est pas sans évoquer la lumière de Dieu. Au final, le recours au réalisme magique et à l'intertextualité permet ici de transcender le sordide de la guerre dans un mouvement de délivrance, qui refuse la mort tragique et absurde des pilotes au combat. De plus, le récit enchâssé à l'intérieur du récit cadre redonne aux images de vol et de lévitation la valeur d'un rêve de transcendance de la condition humaine. Car, dans les passages réalistes des nouvelles, la guerre semble avoir perverti l'aspiration à voler, et par là, changé l'expérience de l'aviation en une expérience déshumanisante, ramenant le pilote en deçà de sa condition humaine, par sa réification en machine de guerre.

Il n'est sans doute rien d'étonnant, au final, que ces nouvelles, basées sur une réalité de la guerre puisant au vécu de l'auteur, cherchent par ailleurs des lignes de fuite pour s'échapper dans la mort, le rêve, le délire, l'humour, l'absurde ou le magique. On pourrait sans doute conclure que Roald Dahl, au début de sa carrière, a su trouver dans l'écriture une fonction cathartique, d'apaisement, lui permettant d'évacuer et même de transcender les traumatismes vécus pendant la guerre. S'il raconte de façon plus réaliste et autobiographique ses aventures en tant que pilote de guerre dans *Flying Solo*, le mode de la fiction, notamment par le recours au réalisme magique, autorise une forme de déni ou de rédemption littéraire, d'une réalité à la limite du supportable. Comme le remarque justement David Lodge à propos d'auteurs communément associés au genre du réalisme magique, tels que Gabriel Garcia Marquez, Günter Grass, Salman Rushdie et Milan Kundera, tous ces écrivains ont traversé de grands bouleversements historiques et survécu à des déchirements et des drames personnels tels qu'ils ne peuvent tout simplement pas être représentés par un discours attendant au réalisme du quotidien (114)<sup>4</sup>.

Quant à notre lecture des nouvelles de Roald Dahl par le prisme du réalisme magique en même temps que nous en avons analysé les dimensions fantastiques, emblématiques, intertextuelles ou poétiques, cette multiplicité de lectures possibles dénote selon nous la complexité des textes. D'une part, notre étude rappelle combien, comme le formule Jean Weisgerber, « le fantastique et le merveilleux projettent sur [le réalisme magique] des ombres

---

<sup>4</sup> "All these writers have lived through great historical convulsions and wrenching personal upheavals, which they feel cannot be adequately represented in a discourse of undisturbed realism" (David Lodge *The Art of Fiction*, 114).

qu'il est malaisé de dissiper » (8). D'autre part, loin d'établir un rapport d'incongruence ou d'exclusion entre ces différentes interprétations, nous espérons à l'inverse avoir souligné la richesse des histoires de pilotes réunies dans ce recueil et qui offrent par leur complexité plusieurs niveaux de lecture. Aussi aimerions-nous formuler l'hypothèse selon laquelle la présence d'ironie et de lectures multiples d'un même texte n'enlève en rien au réalisme magique d'une œuvre, au contraire. Nous sommes en cela diamétralement en désaccord avec Maggie Ann Bowers : "If we consider a magic realist narrative, we can see that it is problematic for it to have an alternate meaning that colours with irony the one presented on the surface. This comes closer to the idea of a fable in which the story is told simply for its moral and the autonomy of the content for the narrative is dismissed. This undermines the claim of realism of what is presented in the surface meaning, and most particularly undermines the attempt to present magical aspects as real" (29).

Non seulement la notion de « réel » lorsqu'il s'agit de fiction pose problème, mais on voit bien ici les limites d'une telle position dès lors que l'on songe à la littérature de Angela Carter, Toni Morrison, Ben Okri, Salman Rushdie, ou Leslie Marmon Silko, pour n'en citer que quelques uns, dont il serait difficile de ne pas reconnaître les dimensions ironiques, féministes, post-colonialistes, ou allégoriques. Maggie Ann Bowers nous semble du reste elle-même se contredire dans le reste de son ouvrage où elle reconnaît largement la dimension symbolique et politique d'une littérature qui se veut souvent contestataire d'une idéologie dominante. D'ailleurs, dans son recours au réalisme magique pour transcender l'horreur de la guerre, Roald Dahl pourrait être comparé à des auteurs fréquemment cités comme emblématiques du réalisme magique par Maggie Ann Bowers elle-même : « These writers 'wage war on totality'<sup>5</sup> by using magic realist devices to disrupt fixed categories of truth, reality and history. Their multiple-perspectived texts and the disruption of categories create a space beyond authoritative discourse where the unrepresentable can be expressed. » (82)

Aussi aimerions-nous formuler l'hypothèse selon laquelle le réalisme magique servirait à appréhender une œuvre d'art dans sa composition syntagmatique, ou événementielle, dans la mesure où ce genre apparaît dès lors que sont ramenés sur un même plan de la diégèse des événements conventionnellement associés au réalisme et au magique, présentés comme des faits constitutifs de l'histoire à parts égales. Il est par conséquent entendu que le recours au réalisme magique n'exclut aucunement que l'on se livre à des interprétations d'un même texte à plusieurs niveaux, sur un axe paradigmatique. Comme le précisait déjà Tzvetan Todorov, en

---

<sup>5</sup> Maggie Ann Bowers fait ici référence à une citation de Francois Lyotard dans *La Condition postmoderne*.

bémol à son opposition entre allégorie et fantastique, « c'est le propre de la littérature d'être interprétée et réinterprétée par ses lecteurs, sans fin. » (79) Lorsqu'on s'attache à l'étude de ces histoires de pilotes relevant du réalisme magique, la question n'est plus au final « Qu'est-ce qui s'est passé ? » ou « Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? », comme le voulait la formule donnée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* pour définir le genre de la nouvelle, mais plutôt, « Comment accepter l'impossible ? » ou « Comment lire l'impossible ? »

## Bibliographie

- Binyon, Laurence. "For The Fallen." *The Collected Poems of Laurence Binyon*. New York: Macmillan, 1931.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004.
- Chanady, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved vs. Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing, 1985.
- Dahl, Roald. *The Collected Short Stories of Roald Dahl*. London: Penguin Books, 1992.
- . *Going Solo*. [1986] New York: Puffin Books, Penguin Group, 2009.
- Roald Dahl Nominee Limited *Official Website*, <[www.roalddahl.com](http://www.roalddahl.com)>
- Deleuze, Gilles et Guattari. « Trois nouvelles ou 'qu'est-ce qui s'est passé ?' ». *Capitalisme et Schizophrénie, 2: Mille Plateaux*. Les Editions de minuit: Paris, 1980.
- Faris, Wendy, B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Vanderbilt University Press: Nashville, 2004.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Penguin Books: London, 1992.
- Meillon, Bénédicte. « Crossings in Roald Dahl's Collection of Pilot Stories *Over To You* ». Presses de la Maison des Sciences de L'Homme d'Aquitaine :Pessac, 2012.
- Miyazaki, Hayao. *Porco Rosso*. Japan: Ghibli Studio, 1992.
- Rimbaud, Arthur. « Le Dormeur du Val. » *Anthologie des poètes français du dix-neuvième siècle*, Edité par Lemerre, Tome IV, 1888.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature du fantastique*. Paris : Editions du Seuil, 1970.
- Trousseau, Raymond. « Du Fantastique et du merveilleux au réalisme magique ? » *Le Réalisme Magique : Roman, Peinture et Cinéma*. Editions l'Age d'Homme « Cahiers des Avants-Gardes », Bruxelles : 1987.
- Weisenberger, Jean, ed. *Le Réalisme Magique : Roman, Peinture et Cinéma*. Editions l'Age d'Homme « Cahiers des Avants-Gardes », Bruxelles : 1987.

Zamora, Lois Parkinson, et Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism : Theory, History, Community*. London: Duke University Press, 1995.