



HAL
open science

Ironies entre dualité et duplicité

Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès

► **To cite this version:**

Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vivès (Dir.). Ironies entre dualité et duplicité . PUP, 2007. hal-01766829

HAL Id: hal-01766829

<https://hal.science/hal-01766829v1>

Submitted on 23 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ironies entre dualité et duplicité

**sous la direction de Joëlle Gardes Tamine,
Christine Marcandier & Vincent Vivès**

Avant propos

C'est sans doute lors de la journée consacrée à l'allégorie, en 2001, à l'Université de Provence, suivie par la publication du volume *L'allégorie corps et âme* que ces journées organisées pour tenter d'éclairer la question de l'ironie ont trouvé leur source. Allégorie et ironie sont en effet deux cas particuliers d'un même phénomène, celui du double sens. Comment, à partir d'un premier sens, le sens littéral, que ce soit celui du proverbe (Une hirondelle ne fait pas le printemps) ou celui de la caractérisation (C'est une lumière), comment soupçonner que celui qui parle avait en vue un autre sens, et comment le reconstruire dans l'interprétation ? C'est tout le problème du rapport entre ce que dit explicitement un énoncé et les inférences qu'on en tire qui se trouve posé, mais, alors que dans des tropes comme la synecdoque ou la métonymie, ce sont ces incohérences apparentes qui conduisent à imaginer un sens, qui est le seul possible, l'allégorie comme l'ironie n'offrent aucune incohérence, aucune difficulté à appréhender un sens immédiat dont il faut s'extraire pour construire l'autre, le « second degré », qui est le plus important. Dans la tradition rhétorique, l'allégorie, le discours qui dit autre chose, est d'ailleurs la catégorie générale dont ce que nous appelons ironie n'est qu'un cas particulier. L'une comme l'autre exigent qu'on soupçonne que le sens qui s'offre n'est là que pour être dépassé, pour conduire par des voies indirectes à l'autre. Entre le conseil (À bon entendeur salut !) et le repli (Qu'est-ce que tu vas imaginer !) se déploient des stratégies de détour qui masquent l'essentiel sous une apparente simplicité. Pour déceler cette duplicité à l'œuvre, l'étude des textes est indispensable, et l'examen des faits linguistiques ne saurait suffire. La journée sur l'allégorie avait montré la fécondité des regards croisés de participants venus d'horizons différents : nous avons voulu renouveler la tentative pour l'ironie, en associant linguistes, littéraires, philosophes, théoriciens de l'art, psychanalystes, et le résultat de nos débats a montré que nous avons raison de vouloir créer les conditions d'une véritable interdisciplinarité.

Si la première journée de novembre 2004 était relativement ouverte à des communications portant sur diverses problématiques et des périodes de l'histoire, en particulier le XX^e siècle, le colloque de mai 2005 a été volontairement recentré autour de l'ironie romantique. La notion, née dans le cadre du romantisme allemand, ne saurait s'appliquer telle quelle au romantisme français, qui relève d'autres mécanismes, ou en tout cas ne la manifeste qu'indirectement. Mais loin de décourager les recherches, le constat de la diversité des positions a tout de même montré quelques constantes : le lien de l'ironie avec une conscience divisée ou, à tout le moins, avec une forme de distanciation, le rôle du rire, ou du sourire, qui permet de restaurer un équilibre menacé par les fêlures intérieures, la violence de la société ou celle du destin. Ce sont aussi des constantes linguistiques et stylistiques, parmi lesquelles l'antiphrase, que les traités de rhétorique donnent un peu vite pour caractéristique de la figure, n'est en définitive guère représentée. Parce qu'elle implique toujours une appréciation, l'ironie a souvent à voir avec l'hyperbole (C'est un Adonis) ou au contraire la litote (une femme de petite vertu), bref avec les échelles axiologiques à l'œuvre dans la langue elle-même ; parce qu'elle implique une distance, elle emprunte souvent la forme de la synecdoque qui réduit à la fragmentation les objets et les êtres dont on ne reconnaît plus l'unité. Cependant, ces caractéristiques sont loin d'être simplement « rhétoriques », si l'on prend le mot péjorativement pour désigner seulement un fonctionnement formel ou un jeu de l'esprit. De la rhétorique, qui est toujours profonde, à une vision du monde, il n'y a pas solution de continuité. Le langage n'est jamais innocent, n'est jamais pure virtuosité ou masque derrière lequel on se protège et l'ironie moins que tout autre phénomène, elle qui manifeste la distance du langage au monde et aux êtres, ainsi que celle qui existe d'être à être.

L'ironie dit l'impossible adéquation des mots et des choses, mais aussi la difficulté et le danger qu'il y a à s'exprimer sans détour et, de ce lien de la rhétorique à ce qui constitue l'humain, toutes les communications de ces journées ont porté témoignage.

Joëlle Gardes-Tamine

Préface

L'ironie est de ces mots « trompettes », « cymbales », « grosse caisse » qu'évoque Balzac dans *Illusions perdues*¹, se suffisant à eux-mêmes tant ils en imposent... Mais, contrairement à ceux des termes « beauté, gloire, poésie », les « sortilèges » de l'ironie attirent, nous l'espérons, moins les « esprits grossiers » qu'un public – de chercheurs comme de lecteurs – avide de se confronter à sa labilité, sa polysémie, sa complexité, son hyperonymie, même. En effet, essais et réflexions sur l'ironie ne manquent pas. Leur hétérogénéité montre, s'il était besoin, que l'objet ironique, tel Protée, ne cesse de se métamorphoser pour se refuser à répondre précisément de sa propre nature. C'est que l'ironie est à la fois objet et méthode d'appréhension, posture critique, distance et soupçon, acte d'énonciation, processus sémantique créatif, pratique existentielle ou encore, entre autres, exercice philosophique qui joue l'aventure du sens « entre centre et absence »...

L'enjeu et l'originalité de la journée d'étude et du colloque organisés à l'Université de Provence, les 10 novembre 2004 et 26 et 27 mai 2005, résidaient dans une approche transhistorique, transgénérique et transdisciplinaire (littérature, peinture, musique, philosophie, linguistique, psychanalyse) de la notion d'ironie. Mais aussi dans une étude des liens du procès linguistique et du projet poétique, interrogeant de possibles relations, des continuités éventuelles, des divergences voire oppositions, à partir des notions de dualité et de duplicité, qu'elles portent sur l'ethos de l'ironiste ou sur le double sens qu'implique l'ironie, à l'égal de l'allégorie, comme le souligne Joëlle Gardes-Tamine dans son Avant-Propos.

¹ « Il est des mots qui, semblables aux trompettes, aux cymbales, à la grosse caisse des saltimbanques attirent toujours le public. Les mots beauté, gloire, poésie ont des sortilèges qui séduisent les esprits les plus grossiers », *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », t. V, 1977, p. 199. Même idée chez Aragon, dans *Le Paysan de Paris*, « il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain », Gallimard, Folio, 1953, p. 111.

L'ironie a généralement été définie comme une interrogation², pensons ne serait-ce qu'à Jankélévitch³... Elle est davantage, peut-être, une *réponse*, au sens latin – réplique, réfutation mais aussi reflet, image spéculaire – comme musical du terme (reprise d'un sujet dans une fugue). En effet, qu'elle soit paradoxale, oblique ou plus directe, que sa dimension soit métaphysique, ontologique, historique et sociale, sémantique et/ou linguistique, l'ironie ne peut se définir que *dans et par* un contexte, en réponse, donc, à une norme, un état des choses ou du langage, une œuvre ou un ensemble de textes⁴. Elle est réponse jusque dans ses formes graphiques et typographiques : soulignement, effet de relief, de mise à l'écart, de retrait, par les italiques, la citation entre guillemets, – plus hypocritement, masquée – la référence implicite, ou le déport spatial⁵. L'ironiste répond en interrogeant, en mettant à distance, en créant une béance du sens, un infini procès d'inachèvement, de réponses ouvertes, un « paradoxe » ou un « chaos⁶ », pour reprendre les définitions bien connues de Friedrich Schlegel. Dialogue des siècles, des arts et des disciplines, ce que les actes de ce colloque souhaitaient particulièrement mettre en évidence – juxtaposant, dans leur principe de composition, approches chronologiques et mélanges – l'ironie ouvre à un dialogue « toujours recommencé », avec une histoire littéraire, un siècle ou avec soi-même (comme l'illustre l'élégie lamartienne analysée par Pierre Loubier⁷). Principe d'écriture, elle est aussi indissociable d'un horizon

² C'est là, pour une part, le sens étymologique d'*eirōneia*, l'*eirōn* étant celui « qui interroge, demande ». Cf. l'essai de Bernard Sichère, « Socrate "ironique" : l'atopie, la feinte, l'échappée », **aux pages x à x**.

³ « L'ironie socratique est une ironie interrogeante ; Socrate désagrège par ses questions les cosmogonies massives des Ioniens et le monisme étouffant de Parménide », », V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, « Champs », 1964, p. 10.

⁴ Ce qu'illustrent aussi bien les pratiques de parabase que l'intertextualité, voire d'*interlexicalité*, lorsque la réponse distanciée se loge dans une étymologie ou une définition biaisées.

⁵ Cf. Marie-Eve Thérénty, « La case ironique : Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes », **p. x à x**.

⁶ « Une synthèse absolue d'absolues antithèses, l'échange constant, et s'engendrant lui-même, de deux pensées contraires » (*Athenaeum*, 121), « L'ironie, c'est la conscience claire de la mobilité éternelle, d'un chaos grouillant à l'infini » (*Ideen*, 69)

⁷ « Fêlures ironiques dans l'élégie romantique (sur Lamartine) », **p. x à x**.

réceptif. Dans sa dimension ontologique et réflexive, elle est la forme prise par un narcissisme spéculaire et non complaisant. En réponse à son siècle, elle permet de penser les grandes fractures de l'Histoire (Révolution et Terreur, Holocauste, cause des Noirs chez Jean Genet⁸) en apparentant plainte et violence, dénonciation et enjeux ludiques. Ces tensions et ressaisissements mettent en lumière une perpétuelle dialectique, qui est à la fois progrès et retour, en un mot *révolution*, dans le plein sens du terme – cycle comme rupture –, dans sa portée littéraire comme historique.

Capricante, en une étymologie que remotive Charles Nodier dans ses *Contes satiriques*⁹, elle est un jeu¹⁰ : activité (faussement) ludique, espace de (re)mise en question, processus, elle est récréation et « récréation¹¹ ». Ces actes ont pour ambition de créer cet espace ouvert de dialogue(s). En espérant, comme l'écrivait Vincent Vivès, citant ironiquement Nietzsche¹², que vous y trouverez « Robustes sangliers et aussi chevreuils mignons assurés »...

Christine Marcandier

⁸ Cf. Martine Coste, « Ironie du masque et du travesti chez Jean Genet : une figure iconoclaste », p. x à x.

⁹ *Hurlubleu Grand Manifafa d'Hurlubière ou la Perfectibilité, Histoire progressive, Contes satiriques*, éd. de C. Marcandier, Jaignes, La Chasse au Snark, 2001, p. 41.

¹⁰ « L'ironie, qui ne craint plus les surprises, joue avec le danger » et demande à ce que « l'amusement soit aussi dangereux que possible ». « L'esprit d'ironie est bien l'esprit de détente, et il profite de la moindre accalmie pour reprendre ses jeux », *L'Ironie, op. cit.*, p. 9-10.

¹¹ V. Jankélévitch, *L'Ironie, ibid.*, p. 9.

¹² *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, t. III, Fragment 22 § 50.

I – IRONIES ROMANTIQUES

Guillotines ludiques : rire de mourir

Je suis mort !... Arlequin disait la vérité.
La pendaison n'est pas bonne pour la santé ;
Je m'explique à présent pourquoi j'ai le teint blême.
Théophile Gautier, *Pierrot posthume*¹³.

« Lorsque le sort est fixé d'avance, on doit rire, tout au plus, il me semble [...] »¹⁴
Villiers de L'Isle-Adam, *Le convive des dernières fêtes*.

On connaît la railleuse conjugaison de Julien Sorel, à la veille de son exécution, rapportant une réflexion de Danton : « C'est singulier, le verbe guillotiner ne peut pas se conjuguer dans tous ses temps ; on peut dire : Je serai guillotiné, tu seras guillotiné, mais on ne dit pas : J'ai été guillotiné¹⁵. » Julien, imaginant et préparant sa mort, sa contenance face au public¹⁶, livre une réflexion métopoétique biaisée sur la guillotine romantique. De fait, le verbe « guillotiner » se conjugue parfaitement au futur, et mieux encore, au conditionnel. L'hypothétique ouvre en effet un espace ludique au roman, un mode de représentation inattendu de cette scène capitale qui domine l'espace littéraire du XIX^e siècle, non plus dans un registre sérieux ou mélodramatique, mais humoristique, voire ironique, reposant sur un type de réception particulier, que Gérard

¹³ T. Gautier, *Pierrot posthume, Arlequinade en un acte et en vers*, en collaboration avec Paul Siraudin (1847), scène VII, *Théâtre*, Bibliothèque Charpentier, 1894, p. 178.

¹⁴ Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels*, éd. de Pierre Citron, G-F, 1980, p. 142-143.

¹⁵ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, II^e partie, chap. 42, *Romans et nouvelles*, I, éd. de Henri Martineau, Gallimard, « La Pléiade », 1952, p. 677.

¹⁶ *Ibid.*, p. 648 ou 687.

Genette a défini comme une « catharsis comique¹⁷ ». Théophile Gautier, analysant les œuvres de Goya dans son *Voyage en Espagne*, a d'ailleurs souligné la parenté paradoxale de la fantaisie et du lugubre¹⁸. Et, de fait, certains textes romantiques appartiennent à ces univers *a priori* antithétiques que sont l'exécution capitale et le rire, trouvant dans cet oxymore la source d'une ironie fondamentale, vecteur d'une réflexion tant politique qu'esthétique. Le paradoxe fonde l'ironie de ces textes, où il s'agit non plus de *mourir de rire* mais de *rire de mourir*.

La Révolution française nous semble un moment climatérique dans ce croisement de la violence et de l'ironie¹⁹. Sous la Terreur, la guillotine est par essence un théâtre : les représentations sanglantes données quotidiennement au peuple reposent sur un cérémonial aux actes et scènes bien réglés, du parcours de la charrette à la monstration de la tête coupée. La métaphore théâtrale est constante sous la plume des écrivains romantiques, pensons par exemple au *Dernier Banquet des Girondins* de Nodier qui jouent « des rôles » sur « le grand théâtre de la Révolution et qui vont tragiquement finir sur un échafaud²⁰. » La métaphore est filée de textes en textes, parcourant la représentation romantique de la guillotine, sur un mode majeur comme mineur : la décollation est une « fête », un « spectacle *gratis* » comme l'écrit Michelet de l'exécution d'Hébert²¹, voire une « saturnale²² » dans *Les*

¹⁷ G. Genette, *Figures V*, « Morts de rire », Le Seuil, « Poétique », 2002, p. 179.

¹⁸ « C'est de la caricature dans le genre d'Hoffmann, où la fantaisie se mêle toujours à la critique, et qui va souvent jusqu'au lugubre et au terrible », Gautier, *Voyage en Espagne*, chapitre VIII, éd. de Patrick Berthier, Gallimard, Folio, 1981, p. 158-159.

¹⁹ C'est pourquoi nous centrerons principalement notre corpus d'étude sur des textes représentant des scènes d'exécution sous la Révolution.

²⁰ C. Nodier, *Le Dernier Banquet des Girondins, Portraits de la Révolution et de l'Empire*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Tallandier, « In-Texte », 2 vol., 1988, t. I, p. 60. Nodier souligne d'ailleurs la parenté de son essai avec une scène historique, en insérant, entre l'avis *Au lecteur* et le récit lui-même, une liste des personnages.

²¹ « Odieux public : sa mort fut une espèce de fête. On fut curieux de voir quelle figure le Père Duchesne, qui avait tant parlé de la guillotine, allait faire, y comparaisant lui-même en sa propre personne : ce fut encore un spectacle. Dès le matin, la spéculation s'en mêla ; charrettes, bancs, échafaudages, tout se prépara pour faciliter cet agréable spectacle. La place devint un théâtre. » Michelet,

Mystères de Paris. Mais la Terreur est aussi un théâtre du rire, Antoine de Baecque²³ l'a montré dans ses études des caricatures révolutionnaires et des enjeux de ces rires grivois, scatologiques ou blasphématoires, réponses par la férocité du rire à la violence de l'Histoire. Dans les chansons, les caricatures, les journaux politiques ou les pamphlets, la charge passe par l'ironie mordante, dans le plein sens étymologique du mot sarcasme : rire amer mais aussi chair déchirée. Comme l'écrit Baudelaire, « l'homme mord avec le rire²⁴ » et meurt sur la guillotine, en riant.

Cependant il ne s'agira pas ici de considérer ces gamins de Paris mis en scène par Hugo dans *Les Misérables* pour qui « assister aux exécutions constitue un devoir. On se montre la guillotine et l'on rit²⁵ » ou les personnages de Villiers de l'Isle-Adam, sortes de Bouvard et Pécuchet de la guillotine²⁶, comme ce bourreau qui joue aux cartes et, « emporté par le démon du jeu », crie « brusquement "— Je coupe !" sans y entendre malice²⁷ » ou M. Redoux qui s'offre une nuit de terreur, allongé sous la guillotine sans couperet du musée Tussaud, pour imaginer « moralement » ce qu'a vécu Louis XVI lors de son exécution²⁸.

Histoire de la Révolution française, Livre XVII, chap. 3, éd. de Gérard Walter, Gallimard, « La Pléiade », 2 vol., t. II, 1952, p. 781-782.

²² E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Dixième Partie, III, *Le Doigt de Dieu*, éd. de F. Lacassin, R. Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1236.

²³ A. de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*, Presses du CNRS, 1988.

²⁴ C. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, éd. de Claude Pichois, Gallimard, « La Pléiade », II, 1976, p. 528.

²⁵ V. Hugo, *Les Misérables*, III^e partie, Livre I, chap. 6, éd. de René Journet, G/F, 1967, t. II, p. 113. On pense également à Lolo invitant son ami Titi à aller « voir guillotiner » (Henri Monnier, *L'Exécution, Scènes populaires*, Paris, Dentu éditeurs, 1879, 2 vol., t. I, p. 67).

²⁶ G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, article *Echafaud* : « S'arranger quand on y monte pour prononcer quelques mots éloquents avant de mourir », *Œuvres*, Gallimard, « La Pléiade », 1952, t. II, p. 1007.

²⁷ Villiers de l'Isle-Adam, *Le Convive des dernières fêtes, Contes cruels*, op. cit., p. 144.

²⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *Les Phantasmes de M. Redoux, Claire Lenoir et autres contes insolites*, éd. de Jacques Noiray, G/F, 1984, p. 171. On pense également au personnage secondaire des *Trois Mousquetaires*, M. Bonacieux et à sa caricature de parcours à la guillotine. L'homme, conduit dans une « prison roulante », passe par tous les lieux d'exécution parisiens, des plus prestigieux (la place de Grève, la

Loin de ces personnages ridicules ou qui assistent simplement en riant à une scène de guillotine, que le lecteur peut certes considérer avec une ironie certaine, il s'agira plutôt de s'attacher à une ironie *produite*, volontaire, à des acteurs conscients de leur rôle, des condamnés lucides, qui, au moment de leur exécution, ou dans les jours précédant leur décollation, mettent en scène une véritable « comédie de la mort », pour reprendre le titre d'un recueil poétique de Gautier. En ce sens, l'ironie romantique se verra définie, dans la lignée des travaux de René Bourgeois, comme une « conscience du jeu²⁹ », divertissement au sens premier du terme, détournement, envers, l'échafaud devenant *theatrum mundi*, renversement de l'illusion et du réel, du sérieux et du ludique. Le monde se fait scène, carnaval tel que le décrit Théophile Gautier dans *Albertus* :

Tohu-bohu ! — Chaos où tout fait la grimace,
 Se déforme, se tord et prend une autre face ;
 Glace vue à l'envers où l'on ne connaît rien,
 Car tout est transposé³⁰.

Ces jeux de guillotine ludique, reposant sur une « ironie de situation³¹ », peuvent être classés en différentes catégories, en fonction de la conscience que l'acteur a de son rôle et du degré de comédie.

Dans la première, que l'on pourrait appeler « ironie du sort », le jeu s'exerce à *l'insu* de son acteur principal, c'est l'Histoire qui mène le jeu : ainsi dans *La Comtesse de Charny* de Dumas, c'est à Louis XVI qu'il revient de parfaire le dessin du mécanisme de la guillotine.

Bastille) aux plus subalternes (la Croix-du-Tahoir) et se rassure en constatant que « sa tête à lui était encore sur ses épaules ». Mais il finit par s'évanouir devant tant d'émotions, en une parodie grotesque d'exécution (Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Presses Pocket, « Lire et voir les classiques », 1993, p. 158).

²⁹ René Bourgeois, *L'Ironie romantique, spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 34.

³⁰ T. Gautier, *Albertus*, XI, *Emaux et Camées*, *Albertus*, éd. de C. Gothot-Mersch, Gallimard, « Poésie », 1981, p. 158. Il est à noter que le terme de *chaos* était déjà employé par Schlegel dans sa définition de l'ironie : « *Ironie ist klares Bewußtsein des unendlich vollen Chaos* », l'ironie est la conscience d'un chaos inépuisable (*Ideen*, 69).

³¹ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Le Seuil, « Points », 2001, p. 48 sq.

La machine, d'invention récente, provoque admiration et chansons, et « comme, pauvre roi ! [Louis XVI] ne riait plus guère, il se promet à lui-même de s'enquérir du sujet qui pouvait, dans les temps de tristesse où l'on se trouvait, provoquer une telle gaieté³². » Cependant, les courtisans refusent d'abord de lui avouer le motif de leur joie. Comme le déclare M. de Castrie, « c'est que le sujet qui nous mettait en gaieté ne paraîtra peut-être pas des plus comiques à Votre Majesté³³. » L'ironie est ici mise en place par les antithèses (tristesse/gaieté) et des superlatifs à la paradoxale valeur modalisatrice. Elle est fondée également sur le recul que permet l'analepse propre au roman historique. Le lecteur voit Louis XVI louer les vertus philanthropiques de la nouvelle machine, écouter les couplets d'une chanson composée par Suleau ou les rires des courtisans. Dans une sorte de prescience, le roi est pris d'une « espèce d'émotion qui, sans qu'il s'en rendît compte, lui serrait le cœur³⁴. » Cependant pris par le « génie du mécanisme », « emporté par son amour de la mécanique³⁵ », comme l'écrit Dumas en une redondance propre elle aussi au style ironique, le roi conseille de changer la forme du couperet, de renoncer au croissant au profit du triangle, afin que les têtes soient tranchées plus efficacement. La mécanique se retournera bien entendu contre son concepteur, et Dumas s'amuse, avec un certain cynisme, à additionner les signes *paradoxalement* prémonitoires : le chansonnier Suleau se demande qui dans la pièce est destiné à « épouser mademoiselle Guillotine » et la reine, entrant, s'évanouit en voyant le croquis, reconnaissant la hideuse machine que Cagliostro lui a montrée vingt ans plus tôt. L'ironie du texte repose donc ici sur la mise à nu d'une mécanique de l'*ananké*, Dumas exhibant la machinerie du roman historique, transformant l'advenu en aventure romanesque³⁶, le passé (effectif) en représentation (fictionnelle). Ce texte répond donc au parallélisme que Genette relève entre le *tragikôtaton*, le hasard fatal, et « ce que l'on pourrait

³² A. Dumas, *La Comtesse de Charny*, Nelson, 1952, 6 vol., t. 2, chap. XI, p. 135-136.

³³ *Ibid.*, p. 144.

³⁴ *Ibid.*, p. 148.

³⁵ *Ibid.*, p. 151-152.

³⁶ Nous reprenons ici les analyses de Claudie Bernard, *Le Passé recomposé, Le Roman historique français du dix-neuvième siècle*, Hachette supérieur, 1996.

appeler un *komikôtaton*³⁷ ». Ici, l'acteur principal ne maîtrise pas véritablement son rôle, il n'a pas conscience, sinon fugitivement, du dénouement.

Dans la seconde catégorie, très proche de la première, l'acteur perçoit le mécanisme de la comédie, mais il n'est pas à son origine. On peut penser aux premières pages d'*Illusions perdues* qui présentent M. de Maucombe, noble Marseillais devenu prote du père Séchard, contraint, pour ne pas « perdre sa tête », de propager les décrets révolutionnaires : « il composa, lut et corrigea lui-même les décrets qui portaient la peine de mort contre les citoyens qui cachaient des nobles³⁸. » Ou, et l'exemple est sans doute plus parlant, à Karl Ludwig Sand de Dumas qui doit

faire avec le bourreau l'étrange et terrible répétition du drame où il devait jouer le principal rôle le lendemain. M. Widemann le fit asseoir sur une chaise, lui fit prendre la pose voulue, et entra avec lui dans tous les détails de l'exécution. Alors Sand, parfaitement renseigné, le pria de ne point se presser et de bien prendre son temps. Puis il le remercia par avance ; car, ajouta-t-il, après je ne le pourrai plus. Sand regagna alors son lit, laissant le bourreau plus pâle et plus chancelant que lui³⁹.

Dans cette seconde catégorie apparaissent des marques de réflexivité (« lui-même »), un dédoublement du *je*, conscient d'être un jouet de l'Histoire, pris dans cet espace paradoxal entre participation et détachement. Par ailleurs, la conscience ironique se fait texte, qu'il s'agisse des décrets lus et corrigés par M. de Maucombe ou de l'amère remarque de Sand.

Cette ironie textuelle nous conduit à la troisième catégorie, celle des « bons mots », des épigrammes, que l'on pourrait appeler le « rire de supplicié⁴⁰ », à la manière de celui de Champavert, héros de Pétrus

³⁷ G. Genette, *Figures V*, op. cit., p. 192.

³⁸ Balzac, *Illusions perdues*, éd. de P.-G. Castex, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », t. V, 1977, p. 125.

³⁹ Alexandre Dumas, *Karl Ludwig Sand, Les Crimes célèbres*, Phébus, 2002, t. I, p. 209-210.

⁴⁰ « Vous grimacez, Champavert, votre rire n'est pas un rire qui part du cœur, c'est un rire de supplicié. » Celui de Passereau l'Ecolier est lui qualifié de « rire

Borel. Ainsi Pique-Vinaigre, dans *Les Mystères de Paris*, promis à la guillotine, ironise sur la gratuité du supplice :

Si on leur coupe le cou, c'est encore gratis [...]. C'est à la portée de tout le monde ; on ne fournit que sa tête... la coupe et la frisure sont aux frais du gouvernement.

La remarque pécuniaire déplacée et le mot « coupe » objet de calembour sont une manière de mettre à distance, par un « éclat de rire sardonique », la hantise de la mort. Quant au Squelette, personnage du même Eugène Sue, il s'amuse de sa « représentation à bénéfice » à venir, prévoit de « faire la nique à la foule » et de « blaguer⁴¹ ». On pense également, dans un registre plus historique, au *Dernier Banquet des Girondins* de Charles Nodier. Résolu à mourir dès le lendemain sur l'échafaud, renommé « le Capitole des temps mauvais⁴² », les condamnés veulent transformer leur dernière soirée en « nuit joyeuse⁴³ ». Leur ultime dialogue est composé de plaisanteries lugubres, comme celle de Ducos regrettant, alors qu'il était au pouvoir et « en veine de décrets », de ne pas avoir « proposé l'indivisibilité de la tête et des vertèbres⁴⁴ »... L'ironie de situation se double d'une ironie textuelle, reposant là encore sur le calembour (être *en veine*...) ou la récurrence du verbe *trancher* : à la guillotine de répondre aux interrogations des Girondins, elle « tranchera » les questions non « tranchées » : « nous serons alors plus capable de juger en connaissance de cause... et

d'agonie », Pétrus Borel, *Champavert, Contes immoraux*, éd. de J.- L. Steinmetz, Le Chemin vert, 1985, p. 205 et 160.

⁴¹ E. Sue, *Les Mystères de Paris*, VIII, 1 et 6, *op. cit.*, p. 978-979 et 1016-1017. Le propos de Sue est ici ouvertement politique. Il commente ainsi l'« abominable plaisanterie » de Nicolas Martial et le Squelette : « il faut que l'on sache avec quel audacieux dédain presque tous les grands criminels parlent des plus terribles châtiments dont la société puisse les frapper. Alors peut-être on comprendra l'urgence de substituer à ces peines impuissantes, à ces réclusions contagieuses, la seule punition, nous allons le démontrer, qui puisse terrifier les scélérats les plus déterminés. » (*ibid.*)

⁴² Nodier, *Le Dernier banquet des Girondins* (1833). *Portraits de la Révolution et de l'Empire*, *op. cit.*, p. 117.

⁴³ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 118.

maintenant, messieurs, nous ne pouvons pas nous le dissimuler, nous n'avons pas la tête à nous⁴⁵. » Cette capacité à tourner la violence en dérision est pour Nodier la mesure même de la grandeur de ces personnages : pour lui « ces persiflages héroïques » sont des « saillies dignes de Socrate⁴⁶ ». La gaieté dans la proximité de la mort n'est pas le signe d'une quelconque indifférence ou d'une insensibilité, elle est au contraire une forme d' « émulation du dévouement » :

La manière de prendre la mort [...] est, en dernière analyse, l'épreuve décisive des véritables supériorités⁴⁷.

Cette réflexion plus théorique de Nodier nous conduit à la quatrième catégorie, celle d'un jeu conscient, assumé, « comédie de la mort⁴⁸ », proprement posture ou *style*. On pense ici au préau de la Conciergerie, « antichambre de l'échafaud » de *Splendeurs et Misères des courtisanes* : Balzac, évoque « l'horrible farce » qui « se joue presque tous les jours à l'occasion des crimes célèbres » : « la plaisanterie périodique consiste à répéter le drame de la cour d'assises, à constituer un président, un jury, un ministère public, un avocat, et juger le procès. » Les criminels « parodient » la justice, en offrent une image renversée et proprement grotesque, illustrant cette grande loi de la *Comédie humaine*, ici encore rappelée : « le monde n'est-il pas un théâtre ?⁴⁹ » Il faudrait également évoquer les bals des victimes, où de jeunes aristocrates, descendants de guillotins, portaient des costumes de deuil ou celui des condamnées (robe blanche, châle rouge et cheveux coupés), se saluant d'un signe de tête sec, imitant la tête tranchée. Dumas met en scène ce bal dans *Les Compagnons de Jésus* et s'attache au « détail » « significatif » du ruban rouge que les femmes

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135 et 137.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁸ Il faudrait sans doute évoquer la comédie des baisers du chapitre XXIV de *L'Ane mort ou La Femme guillotinée* de Jules Janin. La machine sert là un autre type d'exécution : un charpentier utilise la planche de la guillotine pour immobiliser sa maîtresse et la « condamner » à ses baisers. Cependant la mort n'entre pas ici en jeu, c'est pourquoi nous écartons cette scène, envers ironique de nos "guillotines ludiques".

⁴⁹ Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », VI, 1977, p. 823, 826, et 828

portaient autour de leur cou pour contrefaire la marque du couteau : le fil « mince comme le tranchant d'un rasoir » indiquait « le passage du fer entre les mastoïdes et les clavicules⁵⁰ ». L'ironie se fait *style*, doublement : dans cette mise en scène des participants du bal comme dans le recours, par Dumas, à un vocabulaire anatomique, proprement incongru dans ce contexte... De même, les condamnés de Saint-Lazare, dans *Stello*, s'apprêtent non à « monter sur la machine », mais « sur le théâtre⁵¹ ». Il s'agit une nouvelle fois de « jouer sa tête⁵² » au sens propre comme au sens figuré. Plus que d'un jeu, il s'agit même d'une loterie, le docteur Noir rappelant cette ironique locution forgée sous la Terreur : certains avaient, « comme on disait, gagné à la *loterie de sainte Guillotine*⁵³ ». Déjà dans leur prison, les condamnés de Saint-Lazare se livrent à un « horrible jeu », une « singulière répétition du drame de la place de la révolution » en travaillant à « *mourir avec grâce*⁵⁴ ». Leur répétition ironique est accompagnée de rires, de plaisanteries, d'un renversement tragique et carnavalesque du langage, leur « qui vivra verra » est par exemple un « qui mourra verra⁵⁵ ». On atteint là l'acmé de ces guillotines ludiques : l'ironie lucide des condamnés transforme le langage, forge une grammaire ; elle est un véritable engagement politique et philosophique, signe leur refus des règles de la Terreur et de son système, la marque d'un rejet du pathétique. Seules demeurent la représentation, la fiction, cette parenthèse du spectacle. Le jeu se veut divertissement, *Trompe-la-*

⁵⁰ A. Dumas, *Les Compagnons de Jésus*, Paris, P.O.L., « La Collection », 2. vol., 1992, t. I, chap. XXVI, *Le Bal des victimes*, p. 347 à 350. Dumas a emprunté cette anecdote historique à Nodier, plus précisément à un texte publié dans *La Revue de Paris* en 1829, *De la Réaction thermidorienne et des compagnons de Jésus*. Nodier y évoque un « bal des victimes », « où une femme n'était pas admise si quelqu'un de sa famille n'avait pas péri sur l'échafaud, et où le costume de rigueur d'une danseuse était celui dans lequel sa mère ou sa sœur était tombée sous la main du bourreau, c'est-à-dire le châle rouge et les cheveux coupés à fleur du cou. » (Nodier, *Portraits de l'Empire et de la Révolution*, op. cit., I, p. 261-262)

⁵¹ Vigny, *Stello*, XXVIII, *Le Réfectoire*, éd. d'Annie Prassoloff, Gallimard, « Folio », 1986, p. 150.

⁵² « Tout cela était grand, parce que, dans la cohue républicaine, si tout homme jouait au pouvoir, tout homme du moins jetait sa tête au jeu. » (*ibid.*, p. 106)

⁵³ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 148-149.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 149.

Mort, pour reprendre le surnom du fameux personnage balzacien. Le rire désacralise, il est révolte et engagement. Le refus de jouer le jeu de l'histoire s'exprime paradoxalement sur un registre ludique. La comédie des condamnés de Saint-Lazare montre que l'ironie doit être définie comme une conscience en action. La causticité et le cynisme s'expriment sous le masque de la légèreté et de l'élégance.

Dans l'ensemble de ces textes, l'ironie est proche de l'essence du rire définie par Baudelaire : il s'agit d'un sentiment « contradictoire », « à la fois le signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie⁵⁶. » Il est la marque d'hommes supérieurs, artistes, car il est rare que l'homme rie de sa propre chute « à moins qu'il n'ait acquis [...] la force de se dédoubler et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*⁵⁷. » Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de constater que, lorsqu'il définit l'essence du rire, Baudelaire évoque la guillotine et souligne la parenté du « comique absolu » et de la violence dans la fameuse scène du Pierrot, pantomime anglaise vue au théâtre des Variétés, « romantique nouveauté » :

Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage. Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête comme un jambon ou une bouteille de vin, et bien plus avisé que le grand saint Denis, la fourrait dans sa poche !

Cette pantomime est, selon Baudelaire, « l'épuration de la comédie », elle crée ce « vertige » qui est « le comique absolu⁵⁸ ». De fait, l'ironie existentielle déstructure le réel. Elle est l'affirmation du moi contre l'ordre du monde, l'exercice d'une liberté. Comme l'écrit René

⁵⁶ Baudelaire, *De l'Essence du rire*, op. cit., p. 532.

⁵⁷ *Ibid.* Baudelaire célèbre, quelques pages plus loin, les êtres dotés d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois « soi et un autre » (*ibid.*, p. 543).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 539-540.

Bourgeois, le jeu est ici une « forme de suicide philosophique⁵⁹ ». Un texte de Pétrus Borel met d'ailleurs en scène ce suicide d'un mode si particulier. Passereau l'écolier, en proie au spleen, demande au bourreau Sanson de le guillotiner :

Je vous en prie, en compensation de tant de gens que vous décollez de force, je vous en supplie, décapitez-moi amicalement.

L'exécuteur des hautes œuvres pense qu'il s'agit d'une « mauvaise pasquinade ». Mais à chaque refus de Sanson, Passereau répond par un « je désirerais ardemment que vous me guillotinasiez !⁶⁰ » En effet, Passereau, pour se suicider, préfère à toute autre arme la mort sûre et mécanique du couperet. Le jeu, grave et parodique à la fois⁶¹, exprime un refus, une conscience lucide ; la provocation est une forme de discours, le retrait un engagement paradoxal. De fait, le jeu crée un entre-deux, une indécision entre le tragique (de la situation) et le ludique, terrain d'exercice de l'ironie, de même que la réalité est à la fois niée et ressaisie par un jeu réel. La fiction se voit donc ici dotée d'un statut tout à fait particulier, puisqu'elle n'est plus seulement liée à la représentation littéraire, à l'illusion romanesque mais directement assumée par la mise en scène ludique intradiégétique, en des épisodes le plus souvent historiquement attestés.

Le rire apparaît dès lors comme une saisie particulière de la violence, une manière autre de la transcender ou de la dépasser. Jules Janin ne dit pas autre chose lorsqu'il constate, au chapitre 14 de *L'Ane mort* que

cette potence si riante, cette scène de mort si gaiement racontée m'intéressaient au plus haut point ; jusqu'ici je n'avais pas imaginé que la potence pût devenir un agréable sujet de joyeux souvenirs : jamais je n'ai vu colorer la mort de pareille couleur ; au contraire,

⁵⁹ R. Bourgeois, *L'Ironie romantique, spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, op. cit., p. 46.

⁶⁰ Pétrus Borel, *Passereau l'Ecolier, Champavert, Contes immoraux*, op. cit., p. 167-170.

⁶¹ On pense à la notion de « parodie sérieuse » énoncée par Jules Janin dans la Préface de *L'Ane mort*, (Flammarion, 1973, p. 33) ou à celle de « raillerie sérieuse », sous la plume de Balzac, à propos du face à face de Camusot et Lucien dans *Splendeurs et Misères des courtisanes* (op. cit., p. 773).

parmi ceux qui ont exploité cette mine féconde en sensations, c'est à qui rembrunira le plus le tableau, à qui ensanglantera la scène⁶².

Il existe pourtant ainsi, au sein du romantisme, cette veine ludique de représentation de la guillotine, ce rire *cruel*, au sens étymologique du terme, non en ce qu'il fait couler le sang mais qu'il naît du sang. Plus encore, les textes se *répètent* – dans une acception non théâtrale du terme cette fois – ils s'appellent, se répondent, dialoguent et jouent d'une véritable specularité, de cette forme particulière de l'ironie qu'est l'intertextualité. Le chapitre 25 de *L'Ane Mort* répond au *Dernier Jour d'un condamné* de Hugo ; Lacenaire, « répét[ant] l'acte de son supplice », se préparant à mourir, évoque lui aussi plusieurs souvenirs de lecture, le *Dernier Jour d'un condamné* mais encore, dans « je ne sais quel livre », ces

prisonniers du Comité de salut public [qui] jouaient à l'échafaud dans leur prison ; figuraient avec des tables, des bancs, le plancher, la charpente, les bras de la charpente, la lucarne, la planchette à bascule, et, tour à tour, simulaient le bourreau et le supplicié⁶³.

Le modèle ici mis en abyme est à la fois la scène réelle d'exécution et sa représentation littéraire. L'ironie romantique s'épanouit dans cette polyphonie, ces citations, ces *répétitions*.

L'ironie, au même titre que le sublime, dont elle est en quelque sorte l'envers, permet donc un dépassement des antithèses et oxymores, tout en les conservant. Comme l'écrit René Bourgeois, « l'ironie est un mouvement dialectique, une faculté de synthèse transcendantale des contraires, créant en quelque sorte une catégorie nouvelle entre le représentant et le représenté⁶⁴. » Elle est ce

⁶² J. Janin, *L'Ane mort ou La Femme guillotinée*, chap. XIV, *Les Mémoires d'un pendu*, *op. cit.*, p. 88.

⁶³ Lacenaire, *Mémoires*, R. Laffont, « Bouquins », p. 187-188. La scène évoquée par le condamné se trouve dans *Stello*. Par ailleurs, Lacenaire verra dans le moulage de son crâne par un phrénologue une préfiguration de son exécution puisque, étouffant sous le plâtre, il subit une véritable « représentation mentale », qui d'abord l'effraie avant de le faire rire « de bon cœur » puisqu'il « revenai[t] vivant de la guillotine » (*ibid.*, p. 191).

⁶⁴ R. Bourgeois, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à G. de Nerval*, *op. cit.*, p. 17.

renversement permanent, ce paradoxe, mise à distance comme mise en abyme, jouant de la specularité et de la théâtralité d'une scène, non dans le sens d'une dramatisation des effets et d'un impact fascinant sur le spectateur, mais dans celui d'une dérision, d'une subversion des codes attendus. L'essence du romantisme est dans cette ironie, telle que René Bourgeois a pu la définir, une « disposition philosophique selon laquelle le monde est regardé comme un théâtre où l'on doit tenir son rôle en toute conscience, en se référant à un autre univers, né de l'imaginaire, qui est à la fois en opposition et en correspondance avec lui⁶⁵. »

En somme, les guillotines ludiques n'abolissent pas le réel mais le subvertissent, le mettent en question. Il s'agit là d'un rire de la dérision, d'un humour noir, sans rapport avec la joie, dont l'effet importe moins que le sens et qui exprime un vertige, une métaphysique, un regard sur le monde. Cet « oxymoron humoristique [qui] confond le grave et le bouffon, le tragique et le comique, mis chacun tour à tour au service l'un de l'autre », perceptible dès le premier romantisme, est, selon Daniel Grojnowski, la marque de « l'humour moderne », caractérisé par un « anti-pathos⁶⁶ ». Ce serait même, selon Michelet, une caractéristique, plus largement, de l'esprit français. S'interrogeant, dans son *Histoire de la Révolution française* sur ce « *Dies irae* de 93 », Michelet constate la profonde réversibilité de la nature et il définit l'ironie en ces termes :

[...] ces menaces de l'hiver, toutes ces semblances de mort, n'étaient nullement la mort, mais la vie tout au contraire, le profond renouvellement. Aux puissances destructives, aux violentes métamorphoses où vous la croiriez abîmée, échappe, élastique et riante, l'éternelle ironie de la nature.

Telle la nature, telle ma France. Et c'est ce qui fait sa force. Contre les plus mortelles épreuves où périssent les nations, celle-ci garde un trésor d'ironie éternelle. [...]

⁶⁵ *Ibid.*, p.107.

⁶⁶ D. Grojnowski et B. Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, José Corti, 1990, p. 22.

Elle a ri dans la Terreur, et elle n'a pas été entamée. Il y avait le rire et les larmes, l'émotion dans les deux sens, nullement la tristesse immobile. [...]

Un mot, gai comme ceux du festin de Balthazar, était écrit dans Desmoulins : « A côté de la guillotine où tombent des têtes de rois, on guillotine Polichinelle, qui partage l'attention. »⁶⁷

Christine Marcandier
Université de Provence

⁶⁷ Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Livre XV, chap. 3, *op.cit.*, p. 696-697.

Fêlures ironiques dans l'élégie romantique (sur Lamartine)

O n ne peut pas dire que Lamartine soit un poète réputé pour son humour, ni même pour sa causticité ironique. La « grande cigogne larmoyante », cible de tant d'ironistes féroces, ne ferait pas de mal à une mouche. Ses élégies sentimentales pleurent sans arrière-pensées, et, quand elles pensent, font entendre une droite voix proprement lyrique, toute vibrante de la gravité du deuil ou de la méditation métaphysique. En revanche, la chose serait à examiner quant à sa pratique de l'épître et de l'éloquence parlementaire, domaines encore assez peu étudiés⁶⁸ : il existe ainsi, dans le cadre strictement privé de sa correspondance, un exemple d'élégie ironique ou « bouffonne », sans prétentions particulièrement littéraires, mais qui pourra servir de prétexte à ma réflexion.

Ce texte, qui date de 1828 et que je commenterai plus loin s'intitule « Élégie » et constitue en fait une lettre de reproches à son ami Virieu pour déplorer sa « conversion » au monde des affaires. Ce titre « Élégie » a retenu mon attention parce qu'il relève de toute évidence du procédé ironique de l'antiphrase, mais non sans ambiguïtés de la part d'un auteur qui a établi sa gloire, justement, dans le registre de l'élégie. C'est par ailleurs, et à ma connaissance, le premier emploi ironique du genre élégiaque, tonalité qui participe pleinement à la définition du lyrisme romantique.

De sorte que l'élégie, *a priori* et en effet si éloignée de la pratique ironique⁶⁹, m'a paru soulever quelques questions qui peuvent relever de la délicate taxinomie des ironies (le cas présent est celui d'une ironie à double fond, la cible de l'ironiste étant l'ironiste lui-

⁶⁸ Pour l'aspect épistolaire, voir notamment la série des épîtres à Montherot *Œuvres poétiques complètes*, éd. de M.-F. Guyard, « La Pléiade », 1963 (EPC). Pour un Lamartine fantaisiste, voir R. de Brimont, *L'Album de Saint-Point, ou Lamartine fantaisiste*, Lettres inédites en vers, Plon, 1923 et G. Charlier, *Aspects de Lamartine*, Albert, 1937.

⁶⁹ En revanche, l'élégie latine et ses imitations au XVIII^e siècle ne sont pas dénuées d'un humour badin (Ov. *Am.*, I, 1 : *Risisse Cupido dicitur...*). Millevoye écrit de l'Ovide des *Tristes*, qu'il « badine ingénieusement avec sa douleur. »

même...). Mais mon propos, plus que celui d'un théoricien, se voudrait celui d'un historien, soucieux de cerner le moment de la fêlure, le moment où l'élégie entrebâille la porte de sa bergerie et laisse le loup de l'ironie s'y engouffrer, pour la dévorer ou pour quelque monstrueux accouplement.

Pour la période que j'envisage, l'âge d'or de l'élégie, à savoir la Restauration, élégie et ironie sont dans un rapport indiscutable d'incompatibilité, que l'on postule que l'ironie relève du comique ou du bien travail de sape idéologique incarné par Voltaire par exemple. Or, par un paradoxe tout à fait dans la logique de l'ironie, les lignes de fracture entre ces deux sœurs ennemies sont simultanément des lignes de suture. Ce sont ces fêlures/sutures que je souhaite décrire et dater ici, à propos de Lamartine.

Autour de 1820, l'histoire récente reste si présente dans les esprits que l'humeur n'est guère au rire. Après la Terreur et les boucheries de l'épopée napoléonienne, quel goût aurait-on aux célébrations de la Joie ? De même, par un amalgame un peu rapide mais prégnant, l'ironie des Lumières (le singe Voltaire⁷⁰) et leurs affronts à Dieu sont associés aux blessures de l'Histoire. On pourrait même dire que ce mouvement de Restauration se fait dans une atmosphère pesante d'enterrement et d'expiation : les larmes de l'élégie laveront les crimes des ironistes, ces raisonneurs railleurs et impies. Rességuier dans un compte-rendu des *Chants élégiaques* de Guiraud, note par exemple :

⁷⁰ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, II, chapitre IV « Du persiflage introduit par un certain genre de philosophie » ; *De la littérature*, « Discours préliminaire » : « Les ouvrages gais sont, en général, un simple délassement de l'esprit, dont il conserve peu de souvenir. La nature humaine est sérieuse, et dans le silence de la méditation, l'on ne recherche que les écrits raisonnables ou sensibles ». Hugo : « Regard jeté dans une mansarde », *Les Rayons et les ombres*, IV ; Sainte-Beuve : « Voltaire, comme artiste, ne triomphe plus que dans la moquerie, c'est-à-dire dans un genre de poésie qui est antipoétique par excellence », « Espoir et vœu du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830 », *Premiers lundis*, t. I, p. 397.

Après nos coupables infortunes, faut-il se plaindre que les lettres soient sérieuses ? Il faudrait s'affliger si elles ne l'étaient pas, car leur légèreté serait sacrilège, et leur rire serait impie⁷¹.

En revanche, car rien n'est tout à fait si tranché, un certain humour noir, sensible dans la virulence contre-révolutionnaire, perceptible déjà chez Chateaubriand (la Révolution comme « festin de cannibales »), une certaine incongruité dans la gravité semblent teinter les productions littéraires. Ce très délicat mélange du plaisant et du mélancolique, théorisé et outré par Hugo dans sa poétique du grotesque et du sublime en 1827, est clairement défini dans l'avant-propos de la première livraison de la très conservatrice revue *La Muse française* en juillet 1823 :

Lorsqu'on sort d'une époque où la dérision des hommes s'est jouée follement des choses les plus saintes, par un retour étrange et inévitable l'innocente hilarité nous apparaît quelquefois à travers nos souvenirs comme une sorte de profanation ; les tristesses du passé ont déposé un reste d'amertume jusque dans notre joie : alors la plaisanterie peut avoir sa gravité, et la satire même sa mélancolie⁷².

Cet art poétique concerne les proses de satire des mœurs qui ferment chacun des numéros de cette éphémère revue ; il ne vaut donc pas pour les élégies, pourtant très largement présentes dans ces quelque douze livraisons. Signées par Saint-Valry, Guiraud, Amable Tastu, Adolphe Michel, Louis Belmontet, Nodier, Sophie Gay, Rességuier (peu de grands noms, on le voit), ces élégies reprennent à l'envi et sans ironie aucune les thématiques funèbres mises en vogue par Gilbert, Fontanes, Millevoye, et Lamartine : jeunes malades, mères

⁷¹ *La Muse française*, huitième livraison, février 1824, éd. de Jules Marsan, 1907, p. 86. Voir dans les *Méditations*, X, « Ode » : « Pleurons donc, enfants de nos pères ! / Pleurons ! de deuil couvrons nos fronts ! / Lavons dans nos larmes amères / Tant d'irréparables affronts ! », *ŒPC*, p. 33. Voir encore Hugo : « Regard jeté dans une mansarde », *Les Rayons et les ombres*, IV : « Ô dix-huitième siècle, impie et châtié ! / Société sans dieu, qui par Dieu fus frappée ! »

⁷² *La Muse française*, *op.cit.*, p.7.

mourantes, guerriers agonisants, poètes malheureux ou mourants s'épanchent dans une plainte universelle.

Mais on sent poindre assez tôt un sentiment de saturation, liée à une sorte de surenchère dans la déploration bientôt jugée « contre-productive », pour parler le langage d'aujourd'hui. Ainsi, le critique Émile Deschamps peut-il ironiser dans les colonnes mêmes de la revue :

[à propos des malades et mourants, mères, filles, sœurs, etc.] je ne croyais pas qu'il fût possible d'étendre plus loin cette galerie d'infirmités, sans risquer d'indisposer les gens qui se portent bien [et d'ajouter :] il faudrait qu'un jeune auteur de ma connaissance me permît de publier une élégie qui s'intitule « L'Oncle à la mode de Bretagne en pleine convalescence ». Ce serait bien certainement la clôture définitive de toutes les poésies pharmaceutiques⁷³.

On est encore loin certes de l'ironie cinglante de Flaubert, Corbière, Leconte de Lisle ou Ducasse dont Lamartine fit les frais, mais je vois dans ces remarques plaisantes, si caractéristiques du *Witz* journalistique, les premiers signes de la fêlure ironique dans l'élégie romantique. L'on voit que ces symptômes sont précoces (1823-24). 1823 est aussi la date des secondes *Méditations* lamartiniennes, dans lesquelles est perceptible une recherche un peu artificielle pour exploiter le filon élégiaque qui avait fait le succès des *Méditations* de 1820. Non pas que l'on puisse parler d'élégies ironiques à l'égard d'elles-mêmes, chose inconcevable, mais peut-être d'une forme d'épuisement précoce du genre, comme si la contrainte éditoriale venait rencontrer la hantise du tarissement. Dès cette époque, Lamartine est en effet hanté par la perte du souffle ou de l'épanchement, par l'épuisement de la voix. L'« urne fêlée » de « *Novissima verba*⁷⁴ » est l'un des premiers signes d'une fêlure dans l'unité du moi, comme si l'élégiaque se voyait vidé de son énergie.

Le motif élégiaque du poète mourant, que Lamartine reprend de Millevoye, viendrait alors illustrer, dans un registre qui est celui de l'ironie tragique par excellence, la disparition du poète en pleine

⁷³ *La Muse française*, douzième livraison, juin 1824, *op.cit.*, p. 317.

⁷⁴ *Harmonies poétiques et religieuses*, *CEPC*, p. 480.

gloire, ce schème ironique du « sitôt mort que né » qui est en train de devenir un poncif. Ce motif contient un énoncé purement élégiaque *et* purement ironique : « je meurs » dans lequel le principe de non-congruence de l'objectif et du subjectif éclate dans toute son intensité tragique, mais aussi « sublime et ridicule », pour reprendre des épithètes baudelairiennes accouplées irrémédiablement. On est ici dans le pur simulacre : ce motif du poète mourant répond à tout sauf à une pulsion de mort ; au contraire la représentation de la mort propre, jeu dangereux certes en ce qu'il joue sur les bords de la mort, aurait pour fonction de conjurer tout passage à l'acte suicidaire et de procéder à un geste d'auto-engendrement qui passe par le *dernier mot*, les *novissima verba* christiques. Le poète mourant est celui qui veut avoir le dernier mot, et pour toujours. L'élégie du poète mourant⁷⁵ cristallise donc, sans en être pleinement consciente peut-être, des données importantes de l'ironie romantique. En transférant sur la personne même du poète le scénario collectif de la jeunesse trop tôt fauchée, de l'énergie tarie sitôt qu'épanchée, ce type d'élégie propose en quelque sorte la synthèse de l'ironie objective dans sa dimension métaphysique (la cruauté du monde, la question du mal, la mort) et historique (une société bloquée, qui restaure dans l'immobilisme voire la régression) et de l'ironie subjective dans sa dimension psychique (le désir se heurte à la Loi ou au manque de l'objet, l'amour rencontre le scandale de la mort). Toutes ces tensions semblent converger dans la synthèse élégiaque que sont les *Méditations*. Et pourtant, à y regarder de plus près, ces convergences, liées à un phénomène de réception (une génération s'est reconnue dans ce recueil comme une autre l'avait fait avec *René*), ne doivent pas faire oublier l'hétérogénéité, les fêlures, les discordances, dans le dispositif élégiaque lamartinien.

La première fêlure, quasi originelle, pourrait être définie comme byronienne, c'est-à-dire essentiellement métaphysique. C'est à ce titre qu'elle relève pleinement de la dualité à l'œuvre dans l'ironie romantique. On a peut-être trop souvent réduit Lamartine à ses élégies larmoyantes, sentimentales, alors que les *Méditations*, selon

⁷⁵ Il a été exposé et analysé par José-Luis Diaz [« L'aigle et le cygne. Au temps des poètes mourants », *RHLF*, n°5, 1992 ; « Lamartine et le Poète mourant », *Romantisme*, n°67, 1990] et par Aurélie Loiseleur [*L'Harmonie selon Lamartine – Utopie d'un lieu commun*, Champion, 2005, « Le Poète rend l'âme », pp. 210 sq. ; « Lamartine et le "Philosophe mourant" », *Romantisme*, n° 124, 2004].

l'ambition affichée dès leur titre, tendent également vers la plainte d'ordre métaphysique. Pour dire les choses un peu vite, Lamartine serait à la fois Parny qui languit de son Éléonore et Job qui clame sa misère. Sa plainte serait à la fois, ou alternativement, plainte d'amour ou de deuil (*Klagelied*) et lamentation voire quérulence (*Anklage*) contre Dieu en qui l'homme cherche un appui mais trouve un persécuteur⁷⁶. Quelque chose boite, sonne comme un « faux accord » dans cette double voix. La tentation byronienne, bien que déniée, réfutée, est présente dans les *Méditations* (« L'homme »). J'irais jusqu'à cet anachronisme : 37 ans avant les *Fleurs du mal*, les *Méditations* sont déjà un « témoignage des agitations d'un esprit dans le mal ». En effet des dissonances se laissent entendre entre cette voix railleuse et blasphématoire (la « sauvage harmonie » qui désigne la poésie de Byron est un oxymoron qui dit toute l'ironie cruelle et criarde de cette voix) et une autre voix, plus harmonieuse plus utopique et plus lisse. Ce serait là le chant second des élégies lamartiniennes, cette « étrange musique », cette espèce de discordance, pour faire taire en soi la voix de la révolte. On ne peut pas exactement dire de Lamartine ce que Baudelaire écrira de Banville : qu'il refuse de se pencher sur le problème du Mal et qu'on n'entend pas dans ses poèmes les « glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu⁷⁷ ». Plus précisément : ce qui est ironique, ce ne sont donc pas les élégies en elles-mêmes, mais les tensions, les rapports dissonants qui peuvent s'établir de l'une à l'autre, un peu comme si cette polyphonie (parfois sensible à l'intérieur du même poème) était le symptôme de scissions intérieures mal résolues ou bien les débris épars d'un naufrage antérieur. Il ne serait pas de bonne stratégie de mettre trop violemment en cause les arrêts de la Providence divine, et il convient de faire taire en soi une quérulence qui pourrait passer pour la manifestation d'une ironie voltairienne mal rémunérée dans le contexte idéologique de la Restauration. Lorsque Lamartine écrit son élégie sur la mort de Parny, par exemple, il prend bien soin de ne pas mentionner la dérangeante *Guerre des dieux* que

⁷⁶ « Vous cherchez votre appui ? l'univers vous présente / Votre persécuteur » : césure et rejet mettent en scène efficacement la cruelle ironie de la Création, « Le Désespoir », *Méditations poétiques*, *op.cit.*, p. 21.

⁷⁷ Baudelaire, *Sur mes contemporains : Théodore de Banville*, éd. de Claude Pichois, Gallimard, « La Pléiade », 1975, II, p. 168.

l'auteur des *Poésies érotiques* avait commise⁷⁸. De même, c'est beaucoup plus tard, dans sa réponse à la lettre-poème de Musset (1840), dans un registre à la fois sentencieux et confidentiel, que Lamartine avouera un passé de viveur, de railleur, pour ne pas dire : d'athée.

Ah ! c'est que vient le tour des heures sérieuses,
Où l'ironie en pleurs fuit les lèvres rieuses,
Qu'on s'aperçoit enfin qu'à se moquer du sort,
Le cœur le plus cynique est dupe de l'effort,
Que rire de soi-même en secret autorise
Dieu même à mépriser l'homme qui se méprise ;
Que ce rôle est grimace et profanation ;
Que le rire et la mort sont en contradiction⁷⁹.

La fêlure est là : l'ironie divine a fait pleurer l'ironie humaine. En somme, une ironie supérieure, plus forte que le cynisme humain, le réduirait à fuir en pleurs, dans la même posture que l'élégie éplorée en longs habits de deuil... Elle le contraindrait même à un « devenir-femme », châtiment de l'orgueil ironique, comme en témoigne cet aveu bien postérieur (1837) de la lettre-poème à Guillemardet :

Frère ! le temps n'est plus où j'écoutais mon âme
Se plaindre et soupirer comme une faible femme
Qui de sa propre voix soi-même s'attendrit,
Où par des chants de deuil ma lyre intérieure
Allait multipliant comme un écho qui pleure
Les angoisses d'un seul esprit
[...]
La douleur en moi seul, par l'orgueil condensée
Ne jetait à Dieu que mon cri !⁸⁰

Ironie au carré en quelque sorte que celle de l'ironiste pris au piège de sa logique perverse d'opposition à la Loi. Imaginons un instant Don Juan en proie aux pleurs intarissables de l'hystérie, *hysterical tears*...

⁷⁸ Sainte-Beuve (*Portraits contemporains*, III, p.154), mais avec trente ans de recul, (1844) désigne Parny comme un « élégiaque railleur ».

⁷⁹ « À M. de Musset, en réponse à ses vers. Fragment de Méditation », 1840, *ŒPC*, p. 1209.

⁸⁰ *Recueils poétiques*, XIII, « À M. Félix Guillemardet », *ŒPC*, p. 1109.

Mon hypothèse est que Lamartine n'a pas attendu 1840 pour prendre conscience de la dualité, voire de la duplicité de sa pratique élégiaque – posture de la plainte voisine de l'imposture – de cette espèce de claudication métaphysique qui est la sienne entre une tentation « philosophique » (et ses possibles dérives ironiques) et une résignation de bon aloi aux arrêts du Destin, lisible dans le geste contradictoire de fascination/répulsion, identification/reniement à l'égard de la figure de Byron :

Alors je suis tenté de prendre l'existence
Pour un sarcasme amer d'une aveugle puissance,
De lui parler sa langue ! et semblable au mourant
Qui trompe l'agonie et rit en expirant,
D'abîmer ma raison dans un dernier délire
Et de finir aussi par un éclat de rire !⁸¹

Tentation affirmée et déniée sur le mode d'une quasi prétérition : dans ces années 1820, Lamartine esquive habilement tout affrontement métaphysique avec la question du Mal, retombe toujours sur ses pieds avec l'argument de la Foi, et renonce logiquement à l'élégie au profit de la célébration de l'hymne avec les *Harmonies poétiques et religieuses*.

Or, l'ironie biographique, ou si l'on veut l'ironie du Sort, veut que la Providence n'ait guère récompensé cette stratégie puisqu'en 1829 (mort de sa mère) et en 1832 (mort de sa fille) deux deuils particulièrement cruels viennent agrandir la fêlure. Rappelons que c'est vers la même époque que Hugo met en relation élégie et fêlure liées aux « secousses de la vie » (Préface des *Feuilles d'automne*). Tout à coup le réel vient sanctionner l'élégie comme chant d'amour et de deuil, par un effet de saturation : en 1817, la mort de Julie avait ironiquement rappelé le deuil refoulé de Graziella et châtié l'ironie du jeune viveur, mais ici le deuil de la mère et de la fille viennent réveiller les deuils amoureux et en même temps les balayer comme de vulgaires fictions littéraires : « vient le tour des heures sérieuses ». Plus aucune élégie après « Gethsémani ou la mort de Julia ». On ne joue plus. Quelque chose vient en quelque sorte confirmer la cruauté

⁸¹ *Harmonies*, « *Novissima verba* », *ŒPC*, p. 482.

foncière du monde et rappeler à l'ordre de la mort un poète célèbre et apparemment heureux. Quoi qu'il arrive ou n'arrive pas, quelque chose manque depuis toujours déjà, tel serait l'axiome de ce monstre philosophico-poétique qu'est l'ironico-élégiaque définition de l'homme : « Borné dans sa nature, infini dans ses vœux » (« L'Homme »). On pourrait montrer que la part sadienne/sadique de la *Chute d'un ange* (je ne parle pas des bouffées délirantes de *Antoniella*) serait une des voies clandestines empruntées par la révolte métaphysique : la complaisance dans la cruauté à l'égard de ses créatures étant pour le poète une manière de singer et de désamorcer celle du Créateur envers les siennes « Trouvant ses voluptés dans les cris de sa proie » (« L'Homme »). Manie agressive pour sortir de la Mélancolie (dans certains deuils pathologiques l'endeuillé insulte le mort et l'accuse du malheur qu'il cause) qui vise à devenir le destin de l'autre pour déjouer le destin qui nous frappe : autant de stratégies qui dépassent les limites assignées à l'élégie, genre « moyen » qui doit se contenter de se plaindre sans porter plainte.

À cette fêlure première, structurelle, suprêmement ironique (ironie objective, du sort, tragique) se conjugue une autre fêlure, qu'on pourrait qualifier de narcissique, en même temps qu'elle est liée à des circonstances socio-historiques (la Révolution de 1830, l'évolution de l'élégiaque vers l'« homme positif » des années trente et quarante).

Cette fêlure narcissique est à mettre en relation directe avec la question de l'amitié, c'est pourquoi j'en reviens à l'élégie épistolaire ironique adressée à Virieu. Virieu est l'ami, le confident, l'alter ego, le frère, le juge, le *correspondant* de Lamartine depuis le Collège. Lamartine est chargé d'affaires à Florence, il écrit davantage de dépêches diplomatiques que de poèmes⁸² et vient d'apprendre que Virieu accepte d'être nommé président de la compagnie des forges et

⁸² Tout est relatif et il faut se garder de prendre au pied de la lettre les lamentations de Lamartine sur le tarissement poétique : en mars 1830, il envoie 6000 vers des *Harmonies poétiques et religieuses* à Virieu, tout en écrivant : « Les vers me font mal aux yeux, je suis trop triste, l'arc est brisé. » ; *Correspondance Lamartine/Virieu*, éd. de M.-R. Morin, Lettre de juillet 1828, t. III, 1821-1830, Paris, Champion, 1998, p. 392.

fonderies de la Loire et de l'Ardèche⁸³. En ce mois de juillet 1828, sa déception éclate sous la forme d'une « élégie » dont voici les trois premières strophes :

ÉLÉGIE

Illustre fabricant du métal de marmite,
Au fond de ton fourneau ton cœur s'est-il fondu ?
Depuis que ton esprit s'est mis en commandite,
Tu ne m'as plus, mon cher, écrit ni répondu !

Adieu philosophie, adieu littérature !
Histoire, poésie, amour ou sentiment !
Tu ne t'occupes plus que de double écriture.
Quel martyr [*sic*], juste Ciel ! ou bien quel agrément !

Est-il vrai ? Se peut-il que ce fils de son père,
Ce noble descendant des preux du Dauphiné,
Pour se désennuyer en soit réduit à faire
Ce que fait petit Jean, ce fondeur incarné ?⁸⁴

Puis l'élégie enchaîne quelques strophes de la même veine à propos de l'invasion de la statistique mise en vogue par le polytechnicien Charles Dupin, et de l'arithmétique (avec laquelle on le sait Lamartine est fâché depuis toujours⁸⁵).

Voilà dira-t-on un registre ironique bien éloigné du rire métaphysique de Byron, tentation si heureusement déjouée par l'hymne de l'harmonie poétique et religieuse. La tonalité est davantage celle d'une taquinerie amicale, d'une ironie familière propre au genre de l'épître, au style plaisant et récréatif de la lettre.

⁸³ Voir dans l'édition de la correspondance, *ibid.*, t. III, p. 309, les notes de M.-R. Morin.

⁸⁴ *Correspondance Lamartine/Virieu*, *op.cit.*, Lettre de juillet 1828, t. III, p. 322 (voir aussi *CEPC*, p. 1765).

⁸⁵ « Il fut toujours parfaitement imperméable aux Mathématiques et ne connut jamais tout à fait la simple table de Pythagore », note F. Letessier, dans son édition des *Méditations*, Garnier, 1968, Introduction, p. XI. Ajouterait-on que cette infirmité mathématique pourrait être la cause des déboires financiers permanents et légendaires de Lamartine ? Une lettre de jeunesse à Virieu (3 mars 1810) contient même cette délicate notation : « Plût à Dieu que je puisse, avec le dernier feuillet d'algèbre / M'essuyer le derrière et mourir de plaisir ! »

Or, malgré toutes les apparences, depuis quelques années Lamartine n'est pas heureux, et certaines de ses harmonies (*Novissima verba* par exemple) en témoignent de façon éclatante. Florence est synonyme d'une dé-floraison de la veine lyrique... quelques dates de ce calendrier litannique :

4 octobre 1826 : « Adieu, rien de nouveau en poésie. Je suis retombé dans la prose en rentrant à Florence » (p. 221)

24 avril 1827 : « Ma verve lyrique est épuisée. Depuis deux mois, je n'ai pas aligné un vers » (p. 240)

12 avril 1828 : « Je crois que j'ai été poète et je ne suis plus qu'un diplomate fort sur la dépêche, faible sur l'épître » (p. 311)

27 janvier 1829 : « Je ne fais ni vers ni prose : le temps en est-il passé ? Je me sens bien plus apte à l'action et à la parole politique, et je m'en méprise » (p. 340).

Mon hypothèse de lecture est donc, en fonction de ce contexte, de voir dans ce texte anodin les premiers signes de la fêlure qui va séparer les deux amis, mais aussi et surtout l'ironiste élégiaque lui-même, et au-delà, de voir dans cette dualité un type de scission commun à toute une génération, celles des jeunes élégiaques qui débudent vers 1830 et qu'une ironie va contraindre, à peine nés, au rôle de survivants, de condamnés en sursis, suicidés en instance (Joseph Delorme⁸⁶), d'élégiaques pré-posthumes (la dualité Sainte-Beuve/ Joseph Delorme, l'élégiaque fictif étant l'objet d'une ironie de la part de son éditeur⁸⁷), de morts-vivants (Gautier, *Albertus*, *La Comédie de la mort*, Gautier qui publie ses *Élégies* en plein juillet 1830 !), spectres ténébreux veufs et inconsolés (Nerval), bouffons crépusculaires de leur propre détresse (Musset), dandys à face glabre et en habit noir (Baudelaire).

⁸⁶ « Il ne pensa qu'à vivre chaque jour en condamné de la veille qui doit mourir le lendemain, et à se bercer de chants monotones pour endormir la mort », Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensée de Joseph Delorme*, Bartillat, 2004, p. 49.

⁸⁷ L'exemple le plus flagrant est cette « note de l'éditeur » à la suite du poème « Après une lecture d'Adolphe » : « Une légère teinte d'ironie n'est-elle pas répandue dans cette pièce, et le poète n'y affecte-t-il pas, comme à plaisir, la langueur sentimentale ? C'est une simple conjecture que nous soumettons à la sagacité du lecteur », *Vie, poésies et pensée de Joseph Delorme, ibid.*, p. 166.

C'est le miroir même qui se brise ici. Si l'épître de Lamartine s'intitule « Élégie », c'est en effet, qu'au-delà de la plaisanterie, une perte est déplorée. Quel est ici l'objet perdu, si ce n'est une certaine qualité de l'amitié, fondée sur l'identité narcissique, l'amitié fusionnelle juvénile autour de valeurs communes et de processus d'échanges et d'identifications mutuels ? Si l'ami est un autre soi-même, lui faire grief de sa trahison à l'égard de la Poésie, du cœur et de l'esprit, c'est obliquement, par réverbération, s'adresser le même reproche. Urne fêlée, miroir brisé, métal de marmite : le culinaire a détrôné le spéculaire, la fonte pesante de la prose étouffe les vibrations de la Poésie. En renonçant aux valeurs de l'aristocratie de l'esprit (philosophie, poésie, histoire) et de l'héritage chevaleresque, Virieu cède aux séductions du chiffre et de la matière⁸⁸. Il est tombé dans la prose ; nous sommes dans les temps modernes, dans « le siècle de fer de la prose », écrit Sainte-Beuve⁸⁹. L'ironie de Lamartine dès lors peut être lue comme une auto-ironie comme s'il pressentait sa propre destinée dans la conversion de Virieu. Ironie par anticipation : le même Charles Dupin, objet des sarcasmes de Lamartine dans cette élégie ironique, deviendra son ami⁹⁰ ! Celui qui avait rejeté le « lourd compas d'Euclide » comme emblème du rationalisme mathématique des Lumières et les « hommes géométriques » de l'Empire n'est pas loin de devenir lui aussi une « homme positif » : il s'en méprise par avance. Toute la fin de la lettre, en prose, dans laquelle Lamartine brasse les chiffres de ses spéculations immobilières, alors qu'il vient de reprocher à son ami sa « maudite soif de l'or » confirme cette contradiction... L'ironie à l'égard de l'alter ego qu'est Virieu ne serait alors que l'expression du mépris de soi, d'une sorte de culpabilité à reconnaître en l'autre des tentations avec lesquelles le moi est aussi aux prises. En somme, hypothèse limite, cette « élégie », réservée au domaine privé de l'épistolaire, ne serait que le doublet ironique des

⁸⁸ Lettre au même, le 12 juin 1828, *op.cit.*, p. 319-320 : « L'industrie n'est ni noble ni religieuse, ni morale, ni politique ; elle est bourgeoise, avide, avare, et voilà tout. Lave-toi les mains dès que tu pourras ! »

⁸⁹ « Portrait de Parny » (1844), *Portraits contemporains*, III, p.150.

⁹⁰ Lamartine, *Correspondance avec Charles Dupin et documents épistolaires*, éd. de M.-R. Morin, *Cahiers d'études sur les correspondances du XIX^e siècle*, n° 5, Nizet, Clermont-Ferrand, 1995.

très publics « Adieux à la poésie » qui ferment les secondes *Méditations*.

Mais le titre « Élégie » est aussi une marque d'auto-ironie en termes littéraires : le faiseur d'élégies se dédouble, et quand un sujet – élégiaque ou lyrique – s'objective, il brise en public les fondements de son unité narcissique et il se dévalue simultanément. De sorte que l'élégie sera bientôt, une fois la carrière politique bien mise en place, l'objet d'attaques ironiques explicites : on l'a vu avec le devenir-femme de l'élégiaque, on le verra bientôt dans les discours de l'orateur politique à la Chambre qui, pour anticiper sur les sarcasmes auxquels il pourrait être exposé en tant qu'ex-poète, n'hésite pas à ironiser sur les « avaleurs de clair de lune » (l'expression est de Flaubert, pour qui Lamartine fait partie de cette confrérie) au beau milieu d'un discours très technique sur les avantages du chemin de fer sur la navigation fluviale⁹¹ ... L'Industrie a éclipsé la Poésie, qui sera bientôt noyée par la « Littérature industrielle », selon l'expression de Sainte-Beuve qui, au lendemain de 1830, appelle de ses vœux une mutation vers « l'épopée humaine » et même de l'élégie vers « une élégie redevenue solennelle et primitive au milieu de ses propres et personnelles émotions⁹². »

On peut certes s'affliger pour Lamartine, pour la Poésie, et se lamenter devant une telle renonciation, une telle *abdication*... mais le cas illustre l'effet d'usure rapide de l'élégie, sa structure éphémère, et affiche l'ironie du sort d'un genre qui déplore la perte, se nourrit de la perte, et court ainsi à sa perte. Il y a, écrit encore Sainte Beuve, en tout

⁹¹ « [...] C'est moi, accusé si souvent d'être dans les idéalités, c'est moi qui me plie aux faits, aux circonstances, et qui veux agir en homme pratique ! (*on rit*) », Discours « Sur les chemins de fer », 11 mai 1842, *La France parlementaire, 1834-1851, Œuvres oratoires et écrits politiques par Alphonse de Lamartine*, L. Ulbach, Lacroix, 1864, vol. III, p. 196. Et le 19 juin 1844 (*ibid.*, vol. IV, p. 68), à propos de la continuité de la ligne de chemin de fer Paris-Lyon, Lamartine s'oppose à la navigation sur la Saône et renie les vertus poétiques du clair de lune : « Mais une fois à Châlons, je trouve la glace, les eaux tarées, l'inondation, le brouillard, ou la lune qui aura manqué de se lever, et je serai forcé d'attendre qu'elle se lève... (*hilarité prolongée*) ou que la glace se fonde, ou que les eaux s'écoulent... »

⁹² Sainte Beuve, « Espoir et vœux du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830 » (11 octobre 1830), *Premiers Lundis*, t. I, p. 406.

homme un poète mort jeune à qui l'homme survit. L'axiome est cruel : l'élégie est un genre juvénile frappée d'une sénilité foudroyante. Vers le milieu du chemin de sa vie (en 1828, Lamartine en est plus que conscient) le poète se trouve soudain dans une forêt obscure et se découvre victime de l'ironie fatale d'une loi propre au capitalisme en personne : l'élégie est une marchandise frappée d'obsolescence, à peu près au bout de quinze ans. C'est, dit Lamartine, la durée pour qu'une génération de lecteurs remplace la précédente⁹³. 1815-1830. Ci-gît l'élégie.

Peut alors s'ouvrir l'élégie de la fin du temps des élégies. Et ainsi de suite. Comme dit Cendrars, les élégiaques « ont la peau dure⁹⁴ ».

Pierre Loubier
Université de Paris X – Nanterre

⁹³ Préface des secondes *Méditations*, juillet 1849, éd. de F. Letessier, *op. cit.*, p. 317.

⁹⁴ À propos de Francis Jammes, « Vous ne connaissez pas les élégiaques. Ils ont la peau dure... », *Bourlinguer*, (Gênes).

Sociocritique de l'ironie balzacienne en 1830

La Peau de chagrin

Au terme de la préface de *La Peau de chagrin*⁹⁵, très complexe, surtout parce qu'elle est retorse, Balzac déclare : « Nous ne pouvons aujourd'hui que nous moquer. La raillerie est toute la littérature des sociétés expirantes⁹⁶... » Ce jugement est parfaitement accordé au climat délétère du début des années 1830 et est illustré par toutes sortes d'œuvres de cette période, des *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset aux *Jeunes-France* de Gautier, en passant par *l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier⁹⁷. Le « principe triste⁹⁸ » est en passe de devenir au tournant de 1830 un principe rieur, goguenard, pour employer un adjectif alors à la mode. Un principe de dérision, de raillerie, – un principe généralisé d'ironie. Or cette ironie, bien visible dans *La Peau de chagrin*, Balzac, dans la moralité qui sert de clôture au roman dans l'édition originale, la réfère à Rabelais. Non seulement il s'autorise farceusement de lui pour justifier la fable philosophique du roman [« *Les Thélémites estre grands mesnagiers de leur peau et sobres de chagrins* », X, 294, var.

⁹⁵ Sur la signification et les enjeux de ce texte, voir l'article de N. Mozet, « Une poétique de la transgression », *Balzac et La Peau de chagrin*, études réunies par C. Duchet, SEDES, 1979 (repris dans *Balzac au pluriel*, sous le titre : « 1831 : "Concevoir le crime sans être criminel" »).

⁹⁶ *La Peau de chagrin*, Gallimard, « La Pléiade », X, 1979, p. 55.

⁹⁷ Cet ouvrage lui-même sera cité lors de l'épisode Taillefer (X, 105) [c'est le texte du Furne corrigé, mais dans toutes les éditions antérieures, c'est à *Smarra* qu'il est fait allusion], et l'on se souvient que Balzac à la même époque le classait, avec *La Confession* de Janin, *Le Rouge et le Noir* et la *Physiologie du mariage*, parmi les livres de « l'École du désenchantement » (*Lettres sur Paris*, XI, 9 janvier 1831, OD, II, 937).

⁹⁸ L'expression est de M. Crouzet dans son article, « Le réel dans *Armance*, passion et société ou le cas d'Octave : étude et essai d'interprétation », *Le Réel et le texte*, Armand Colin, 1974, p. 46. – Sur l'ironie, la raillerie, la moquerie, le comique, etc., chez Balzac, voir M. Ménard, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, PUF, 1983, et, du même auteur, à propos de *La Peau de chagrin*, « L'arabesque et la ménippée », *Revue des Sciences humaines*, 1979, n° 175.

i], mais il se démarque de lui, tout aussi farceusement, en signalant l'écart historique qu'il y a entre l'écriture rabelaisienne de la dérision et la sienne propre :

L'auteur mérite d'être grandement vitupéré pour avoir osé mener un corbillard sans saulce, ni jambons, ni vin, ni paillardise, par les joyeux chemins de maître Alcofibras, le plus terrible des dériseurs, lui dont l'immortelle satire avait déjà pris, comme dans une serre, l'avenir et le passé de l'homme .

Significativement il n'est fait nulle référence à Voltaire, dans la préface, alors que dans l'espace référentiel de la fiction du roman il est bien présent. Notre propos visera à comprendre la signification de cette présence problématique, incertaine, de Voltaire, et, conjointement, ces deux points ne pouvant être disjoints, à mettre au jour les enjeux de cette relation tendue entre Rabelais et Voltaire dans *La Peau de chagrin*. Notre première hypothèse est que c'est, en partie, dans cette relation tendue entre Rabelais et Voltaire qu'est à interroger l'ironie mise en œuvre dans *La Peau de chagrin*. Seulement, et ce sera notre seconde hypothèse, liée elle-même à la précédente, une telle étude de l'ironie dans ce roman de 1831 n'a de sens que dans une perspective sociocritique, étant donné que l'ironie est un des éléments les plus importants du sociogramme de 1830 et que c'est dans le rapport constant à l'actualité de Juillet que la pratique de cette écriture ironique dans le roman se comprend.

Voltaire, pour commencer. Effectivement, il est au commencement, puisque, après avoir quitté la maison de jeu, Raphaël aboutit chez l'Antiquaire quai Voltaire. Cet itinéraire est signifiant, d'un point de vue sociocritique tout spécialement. Le Palais-Royal, espace historiquement orléaniste⁹⁹, est comme la métonymie du pouvoir qui vient de s'installer en France à la faveur de la Révolution

⁹⁹ Le Palais-Royal a été donné en 1692 par Louis XIV à son neveu Philippe d'Orléans, le futur Régent, pour en quelque sorte le dédommager du mariage médiocre qu'il lui imposait en lui faisant épouser sa fille bâtarde, Françoise Marie, M^{lle} de Blois (voir Saint-Simon, *Mémoires*, éd. d'Y. Coirault, Gallimard, « La Pléiade », I, p. 35-39).

de Juillet¹⁰⁰. Lieu crapuleux de jeu et de prostitution, il est l'emblème du nouveau régime. Quant au quai Voltaire, sa dimension symbolique est explicitement signalée : l'épisode fantastique chez l'Antiquaire se passe « sur le quai Voltaire, au XIX^e siècle, temps et lieux où la magie devait être impossible » (X, 79). Et, à la phrase suivante, il est précisé que Raphaël alors est « voisin de la maison où le dieu de l'incrédulité française avait expiré ». Cette incrédulité, Voltaire en est le responsable au XIX^e siècle, et notamment en 1830 (Musset d'ici deux ans redira exactement la même chose dans *Rolla*¹⁰¹), et elle occupe tout l'épisode Taillefer du roman. Les convives, qui cultivent l'ironie sous la forme de la raillerie, de la moquerie ou de la dérision, ne croient en rien ni à rien ; Dieu n'existe pas pour eux, ils le nient ou le jouent à pile ou face (cf. X, 108), nulle Providence non plus (X, 99¹⁰²), ce n'est pas étonnant, et ils boiront donc aux Dieux inconnus (X, 109). Les seuls articles de la religion de ces viveurs, c'est le hasard, ou l'athéisme, ou, plus remarquable, le journalisme, explique Émile à Raphaël : « c'est la religion des sociétés modernes, et il y a progrès. [...] Les pontifes ne sont pas tenus de croire, ni le peuple non plus... » (X, 93). De cette vérité sacrilège ces pages à la fois amusantes et désespérées offrent une triste illustration. Tout au long de cet épisode du banquet, raillerie, dérision, moquerie se conjuguent de manière ébouriffante en un feu d'artifice dont fait les frais le nouveau pouvoir politique. Par la suite une autre application de cet esprit de dérision et d'ironie sera montrée lors de la narration des amours malheureuses de Raphaël avec Fœdora. Pour aller très vite, nous nous contenterons de rappeler que Fœdora, « la femme sans

¹⁰⁰ Signalons au passage, nous y reviendrons plus loin, que le parcours de Raphaël est scandé de mentions récurrentes à l'échafaud et à la place de Grève (X, 60, 64, 68). Cela est à inscrire dans l'isotopie royale qui investit tout le texte.

¹⁰¹ Sur ce texte je me permets de renvoyer à mes deux études, « *Rolla*, ou individu et société au lendemain de 1830 », *1830. Romantisme et histoire*, Eurédit, Cazaubon, 2001, et « Sens et retrait du sens », *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2001, p. 40-43. Pour les enjeux philosophiques et religieux de l'ironie balzacienne voir également mon étude, « Ironie et athéisme, ou matérialisme, esprit et calembours dans *Ursule Mirouët* », *Ironies balzaciennes*, études réunies par É. Bordas, Christian Pirot éditeur, 2003.

¹⁰² Dans l'édition originale le mot de *providence* ne prend pas de majuscule.

cœur¹⁰³ », est pour son compte « athée en amour » (X, 183 ; 199) et que l'exclamation « Mon Dieu » (X, 184) qu'elle pousse et qui suscite chez son amoureux maintes réflexions trouve son explication prosaïque quelques pages plus loin : Fœdora avait oublié de faire convertir par son agent de change ses rentes « de *cinq* en *trois*, et dans la journée le *trois* avait baissé » (X, 189). Quant à la société qui la fréquente et dont elle est si l'on peut dire l'âme, l'ironie y est cultivée sous la forme de l'épigramme.

Pourtant ce n'est pas sous le seul signe de Voltaire que s'écrira le roman, car Voltaire est en fait moins un référent qu'une référence en terme de sociocritique, c'est-à-dire un référent textualisé. Il est inscrit dans un système textuel. Avec lui se rencontre également Sterne, sous l'inspiration de qui son épigraphe graphique place le roman (X, 57¹⁰⁴), et qui reviendra deux autres fois dans le texte (X, 65, 242) ; se rencontre aussi Goethe, le créateur de Méphistophélès et de son « masque ricaneur » (X, 78) autant que de Faust, dont Raphaël est un avatar (X, 197, 222). Surtout, c'est Rabelais qui impose sa présence dans l'épisode de la fondation du journal, et la première conséquence est qu'il entre en concurrence avec Voltaire, et celui-ci ne saurait être dans ces conditions que « Voltaire », avec des guillemets, tant il est clair qu'il est l'élément d'un ensemble plus vaste, celui que constitue le paradigme de l'ironie lui-même. De fait, dans ces pages il y aura fort peu d'ironie voltairienne, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, mais de la raillerie et de la dérision, ce qui n'est pas tout à fait pareil.

Rabelais, donc. Il apparaît dans l'épisode Taillefer, mais pas seulement, et sa présence est récurrente dans le cours du roman. Régulièrement reviennent des mentions à Panurge (X, 91, 258), au *Pantagruel* (X, 108, 294, var. i), et toute la philosophie qui lui est prêtée tient en deux mots : « *Carymary, Carymara* » (X, 119, 262). Remarquons-le, c'est une formule philosophique, au même titre que celle énoncée par l'Antiquaire : « *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous

¹⁰³ Titre de la deuxième partie dans l'édition originale et du troisième chapitre dans l'édition de 1835.

¹⁰⁴ L'épigraphe figure sur la couverture même du roman dans l'édition originale de 1831 ; par la suite (édition Werdet de 1835), elle prend place à l'endroit qu'elle occupe actuellement, en tête du texte imprimé.

détruit » (X, 85), et pareillement, mais à sa façon, elle résume la philosophie de *La Peau de chagrin* dans sa totalité. Quelle philosophie ? une philosophie du scepticisme, le scepticisme de Rabelais, de Montaigne, de Pyrrhon (X, 119). À cette réserve importante près, qui est énoncée de manière tout à fait claire par le romancier :

Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de Gargantua, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines. » (X, 98-99)

D'une dérision l'autre. Dans ce passage serait à penser le mouvement de l'histoire qui aboutit à Juillet 1830, comme chez le Michelet de *l'Introduction à l'histoire universelle* (1831), sauf que pour le Balzac de *La Peau de chagrin*, l'histoire n'est pas un « Juillet éternel¹⁰⁵ » et qu'elle s'établit, au contraire, sur des ruines, dont nulle reconstruction ne peut sortir. Au lieu d'une destruction qui sera Renaissance, 1830 n'aura été qu'une destruction pure et simple, totalement négative.

Que conclure de cela pour ce qui est de l'ironie ? Avant tout qu'elle participe directement à la représentation du moment 1830, qu'elle est au centre, philosophiquement et politiquement, en un mot idéologiquement, de la représentation de ce moment. Les formes que revêt l'ironie sont multiples, et il serait possible, même si ce serait fastidieux, d'établir toutes sortes de distinctions entre la raillerie, la moquerie, le sarcasme, l'épigramme, le rire, la malice, la boutade, la goguenardise, etc., mais il nous semble beaucoup plus pertinent de montrer que l'ironie est essentielle à la configuration sociocritique de l'après-Juillet. L'épisode du banquet est à cet égard capital, puisqu'il donne à voir concrètement comment dans cette société des lendemains immédiats de Juillet l'ironie et plus généralement la dérision sont la réponse philosophique et poétique à la mutation historique, politique et idéologique que Juillet a provoquée. Cela s'observe non seulement dans la séquence du banquet, mais aussi à travers l'ensemble du roman. Nous y reviendrons plus loin, mais, d'ores et déjà, nous

¹⁰⁵ Michelet, *Histoire de France, Préface de 1869*, éd. publiée sous la direction de P. Viallaneix, Flammarion, t. IV, p. 15.

pouvons insister sur la dimension sociale de cet exercice dévoyé de l'esprit, dont font preuve tous les personnages dans leur maniement de l'ironie, qui n'est que l'exercice dévoyé de l'esprit de la part de ceux qui ont fait de l'incrédulité leur seul article de foi. Le monde de *La Peau de chagrin*, c'est le monde de l'ironie, – le monde de l'ironie au lendemain de Juillet.

La fable de ce « roman philosophique¹⁰⁶ », qui a quelque chose d'un conte de Voltaire, mais sans mettre en œuvre, insistons-y, une ironie de nature voltairienne, repose entièrement sur un objet lui-même fabuleux, la peau de chagrin. Nous nous proposons donc maintenant d'envisager le roman de *La Peau de chagrin* à partir de la peau de chagrin, et très précisément le roman de *La Peau de chagrin* comme roman de l'ironie, en avançant l'idée que dans le traitement textuel auquel est soumis cet objet qu'est la peau de chagrin se résume toute la problématique de l'ironie qui est élaborée dans le roman. Nous nous placerons sur deux plans successivement, le plan de la philosophie et le plan de la poétique. Philosophiquement, tout d'abord, la peau de chagrin retourne comme un gant¹⁰⁷ les discours tenus lors de l'épisode de l'orgie et dans la confession de Raphaël. Ce qui caractérise ces discours, nous l'avons vu, c'est le scepticisme, l'incroyance et l'athéisme. Or c'est précisément ce que ruine la peau de chagrin. Même si dans la peau il y a de la « diaboline » (X, 250) « Dieu est là », (X, 251). Rien d'étonnant si la machine hydraulique, « sous laquelle Dieu lui-même serait écrasé comme une mouche » (X, 245), ne peut rien sur la peau de chagrin, mais est même détruite par elle. La peau de chagrin ferait-elle la preuve de l'existence de Dieu ? peut-être, elle fait en tout cas, au sein d'un monde qui ne paraît régi que par le hasard, la preuve de l'existence du destin. Elle est « le fatal symbole du destin » (X, 237). Exemple de ce point de vue la destinée de Raphaël, sitôt qu'il entre en possession du talisman. Dans un premier temps, il est « moins étonné de l'accomplissement de ses

¹⁰⁶ Sous-titre de l'édition originale de *La Peau de chagrin*.

¹⁰⁷ « Aveuglé par une sorte de délire, il ne s'aperçut même pas de l'incroyable ductilité de la Peau de chagrin, qui, devenue souple comme un gant, se roula sous ses doigts frénétiques et put entrer dans la poche de son habit où il la mit machinalement » (X, 89).

souhaits que surpris de la manière naturelle par laquelle les événements s'enchaînaient » (X, 92) puis : « Quoiqu'il lui fût impossible de croire à une magique influence, il admir[e] les hasards de la destinée humaine », jusqu'à s'émerveiller du « hasard presque fabuleux » (X, 118) qui a changé sa vie. Seulement, son histoire qui pourrait sembler une suite de hasards heureux à ses yeux, au début, comme à ceux des autres, apparaît très rapidement comme soumise à une fatalité inexorable. Dans ce monde sans Dieu ni Providence, la peau de chagrin joue donc le rôle de destin, réagissant aux désirs et aux souhaits arbitraires de son propriétaire, procédant en cela à une révulsion de l'aléatoire et du hasard en fatalité. C'est assez ironique, mais profondément accordé à la philosophie du moment de 1830, dont la caractéristique est l'absence d'un principe qui fédérerait le sens. Dans cette perspective la peau de chagrin apparaît comme l'objet conceptuel qui fait office de ce principe du sens en défaut¹⁰⁸.

Du point de vue de la poétique, la même analyse peut être conduite à propos de la peau de chagrin, et l'on observera, ce n'est guère étonnant, que la poétique du roman en redouble la philosophie. Comme précédemment nous partirons de la peau de chagrin, cette fois-ci non plus la chose, mais le mot, pour montrer que toute une poétique de l'ironie est ici textualisée. Une seule remarque : l'emploi du mot de chagrin dans le roman se prête presque toujours à un double sens, et à chaque fois avec un indéniable effet d'ironie. Sans prendre toutes les occurrences¹⁰⁹, contentons-nous de relever les plus intéressantes. Celles-ci se trouvent presque toutes dans la bouche de Pauline et sont réunies, ce n'est pas un hasard, lors des retrouvailles

¹⁰⁸ Là-dessus voir mon ouvrage, *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, *op.cit.*, p. 29-31. Sur le hasard dans *La Peau de chagrin*, se référer au *Balzac, le hasard romancier* d'I. Tournier, Presses de l'ENS Fontenay/Saint-Cloud, 2000.

¹⁰⁹ Outre les trois occurrences que nous citons, nous mentionnerons les autres emplois du mot de chagrin dans le texte : « Vous avez du chagrin » (X, 176) [Pauline à Raphaël ; ce mot remplace à partir de l'édition Delloye & Lecou celui de *souci*], « chagrins » (X, 189), « tu verras la diminution de tout mon chagrin » (X, 205), « Porriquet en proie à un violent chagrin » (X, 211), « *chagrin* » (X, 260), « chagriner » (X, 266), « Il monta tout chagrin dans sa voiture » (X, 287), « le poids de quelques chagrins » (X, 288), « Le chagrin que tu m'imposerais ne serait plus un chagrin. »

des deux amoureux. En l'espace de trois pages la jeune femme dit à Raphaël : « Embrassez-moi, [...] pour tous les chagrins que vous m'avez donnés » (X, 230) et ajoute peu après : « nous paierons sans doute, un jour, ce bonheur par quelque effroyable chagrin », ce qui ne l'empêche pas de conclure : « Ta présence a toujours dissipé mes chagrins » (X, 231). La fréquence de ces doubles sens en un si court espace est évidemment pleine de... sens et, de manière tout à fait concertée, Balzac exhibe, en se livrant à une écriture de l'ironie au second degré, la part de l'ironie dans le texte, de l'ironie comme constitutive de la textualité même.

Cette part de l'ironie est visible à tous les niveaux et l'ironie elle-même est multiforme. Sans entrer dans le détail d'une typologie, nous distinguerons trois grandes catégories : l'ironie verbale, qui repose sur le jeu de mots ou le jeu d'esprit, proche de l'ironie voltairienne ; l'ironie de situation, et une dernière forme que nous qualifierons de textuelle. Pour ce qui est de la première, l'ironie verbale, nous irons très vite, elle est assez peu présente. C'est elle par exemple qui fait dire à Raphaël que l'adresse du mécanicien Spieghalter, rue de la Santé, est un « nom de favorable augure » (X, 248). À mettre sur son compte aussi la répartie méchante et spirituelle de Fœdora disant à Raphaël : « je suis sans doute bien criminelle de ne pas vous aimer ? » (X, 189) ou ce commentaire du héros pénétrant dans son petit logis d'étudiant : « Rien n'était plus horrible que cette mansarde aux murs jaunes et sales, qui sentait la misère et appelait son savant » (X, 137), où l'emploi du possessif « son » désigne discrètement le cliché de la pauvreté légendaire des étudiants. Mais la plus jolie trouvaille dans ce genre est, lors de l'épisode de l'Antiquaire, la mention, quand on montre des tableaux de Raphaël au personnage qui s'appelle... Raphaël : « il était las de Raphaël » (X, 74). Plus remarquable est l'ironie de situation, en ce qu'elle met en jeu non plus un trait d'esprit, mais confronte deux situations romanesques et les fait grincer. Deux exemples suffiront. Le père de Raphaël, malgré son amour pour son fils, est le premier responsable de sa misère : « il m'adorait et m'avait ruiné » (X, 127). Second exemple : alors que Raphaël au début du roman est désespéré par sa misère et veut se suicider, il se trouve possesseur d'un talisman qui le rend immensément riche, mais qui cause sa mort, ce que l'Antiquaire résume en une phrase lapidaire :

« Après tout, vous vouliez mourir ? hé bien, votre suicide n'est que retardé. » (X, 88)

Nous en arrivons à la troisième forme d'ironie présente dans le roman, elle est assez proche de la précédente. Nous l'avons qualifiée de textuelle, parce qu'elle résulte d'un effet de texte, elle n'est pas rhétoriquement une figure, et n'a rien à voir avec la figure qui se trouve encore recensée sous cette appellation dans les manuels de rhétorique du début du XIX^e siècle, celui de Fontanier pour ne prendre que le plus célèbre. L'ironie que nous avons en vue est d'une autre sorte, elle relève moins d'une rhétorique que d'une poétique. Les multiples effets de texte où l'ironie est à l'œuvre font de *La Peau de chagrin* une « atroce épigramme en action » (X, 58). Nous nous bornerons à quelques exemples ponctuels, avant d'en venir à la composition du roman lui-même. Premier exemple : lors de l'épisode Taillefer, une séquence amusante est consacrée à la façon de tuer un oncle à héritage (X, 101-102), réalisée à la fin de l'épisode, lorsque l'on annonce à Raphaël qu'il hérite de son oncle, le major O'Flaharty, qu'il ne connaissait pas et qui lui laisse une fortune immense (X, 209). Le lien entre les deux éléments est discrètement suggéré : le convive qui dissertait bouffonnement sur les différents types d'oncles demande alors à Raphaël d'envoyer une apoplexie à son oncle, « le grand sec » (X, 210). Surtout, à la suite de l'annonce de son héritage, Émile dit à Raphaël : « Il ne te manque plus que de croire à ta Peau de chagrin » (X, 211), ce qui, bien sûr, relie le coup de théâtre de l'héritage inattendu à la fable du talisman, mais invite aussi, si on rapproche les deux séquences sur les oncles, à penser l'enchaînement des événements romanesques dans sa dimension textuelle. Second exemple : dans sa confession à Émile, Raphaël rapporte la scène où Pauline lui dit la bonne aventure : « Vous épouserez une femme riche ! [...] mais elle vous donnera bien du chagrin. Ah ! Dieu ! elle vous tuera. J'en suis sûre ! » (X, 177) ; à quoi le jeune homme répond : « Vous êtes bien crédule, Pauline ! », et la jeune fille insiste : « La femme que vous aimerez vous tuera. » Elle ne croit pas si bien dire, puisque ses dernières paroles à la fin du roman seront : « Il est à moi, je l'ai tué, ne l'avais-je pas prédit ? » (X, 292) Sans doute la réalisation d'une prédiction est-elle une ficelle romanesque, mais cela prend un sens tout particulier dans ce roman qui donne à voir le

mécanisme du destin et de la fatalité qui broie le personnage principal. En général, les effets d'ironie textuelle dans *La Peau de chagrin* sont très nombreux. Qu'il suffise de penser au fait que Raphaël, qui en grande partie à cause de sa misère, n'a pu être aimé de Fœdora, alors que Pauline l'aimait secrètement, finit par trouver l'amour avec celle-ci, devenue entre-temps richissime ; c'est dire, brutalement, que son enrichissement à lui, qui lui coûtera la vie, ne sert littéralement à rien. Que l'on pense surtout à cette donnée première de la fable du roman philosophique qui permet à Raphaël de réaliser tous ses désirs, mais sans pouvoir jouir de leur réalisation. Dans cette contradiction fondamentale s'inscrit la torsion ironique dans laquelle est pris le texte. Dans le même ordre d'idées, il ne serait pas difficile, mais cela demanderait ici des développements trop étendus, de montrer que l'ironie est un élément structurel du texte de Balzac. Structurellement, en effet, tout le texte est travaillé par l'ironie, du fait que la fiction est agencée de telle façon qu'elle se retourne sur elle-même et que, de la sorte, elle crée à l'intérieur d'elle-même une distance critique entre la narration et le récit. C'est spécialement visible dans le recours systématique à l'inversion, à l'à rebours¹¹⁰, qui a pour effet notamment de présenter dans la narration les événements une fois qu'ils ont survécu et qu'ils sont donc révolus. À une plus vaste échelle la narration – pour ne rien dire de l'énorme analepse narrative qu'occupe dans le roman la confession de Raphaël – présuppose du seul fait de la rétrospection un regard ironique sur la matière du récit, au moins parce qu'il y a une mise à distance et que la fin est connue du narrateur dès le début, très précisément dès l'incipit¹¹¹.

Nous bouclerons les analyses précédentes dans leur cercle sociocritique en revenant en conclusion là d'où nous sommes parti, à savoir le co-texte de 1830 et l'appartenance de l'ironie au sociogramme de 1830. Ce sociogramme s'organise, et ce n'est pas étonnant, autour de la révolution qui vient d'avoir lieu et du

¹¹⁰ L'Antiquaire, tombé amoureux d'une danseuse, comme Raphaël en avait formulé le souhait (X, 88), renonce à sa vie de sagesse et déclare : « J'avais pris l'existence au rebours. » (X, 224)

¹¹¹ Sur cet incipit voir l'article de C. Duchet, « La mise en texte du social », *Balzac et La Peau de chagrin*, SEDES, 1979.

remplacement d'un roi légitime par un roi constitutionnel. Rien d'étonnant si tout le texte de *La Peau de chagrin* est investi, de façon insistante, par l'isotopie royale¹¹². La référence à la royauté, et avec elle à la révolution de Juillet, est une des données de base du texte. Il n'est question que de cela dans l'épisode Taillefer. Le point qui nous retiendra est que Raphaël dans cet épisode est constamment désigné comme un roi. Ses amis commencent par le saluer « roi de ces esprits frondeurs que rien n'épouvante » (X, 91), on fait ensuite sa généalogie et l'on procède à son sacre (X, 99). Son immense fortune a fait de lui un roi (X, 210), « il peut tout, il est au-dessus de tout, comme sont tous les riches. » C'est, bien entendu, une royauté de carnaval, acquise au cours de saturnales (X, 91, 207)¹¹³, et à laquelle Raphaël renoncera, en « abdiqua[n]t la vie pour vivre » (238) ; ce n'aura été, au bout du compte, qu'une royauté « clandestine » (X, 265). Il n'empêche que la royauté de Raphaël n'est pas qu'une fantaisie, elle prend sens, cela va de soi, par rapport à la nouvelle royauté qui vient de s'installer en France. En quoi la royauté de Raphaël offre une image satirique de la royauté de Juillet, et dit très clairement que ce nouveau régime est une mascarade, un carnaval, etc., toutes idées qui se retrouvent partout dans les œuvres du temps, à commencer par *Lorenzaccio*.

L'investiture bouffonne elle-même que reçoit Raphaël prend place dans un contexte de dérision affectant la fonction royale, et l'on est ici au cœur du moment de 1830 tel que Balzac le donne à lire dans *La Peau de chagrin*. Capital, dans cette optique, le développement sur le Roi et la Civilisation lors de l'épisode Taillefer. Dans une joute amicale sont aux prises Émile et Raphaël. Celui-ci déclare :

nos gouvernements modernes, dans lesquels une société vaste et féconde est merveilleusement représentée par cinq cents intelligences, où les forces opposées les unes aux autres, se neutralisent en laissant tout pouvoir à la CIVILISATION, reine gigantesque qui remplace le ROI, cette ancienne et terrible figure, espèce de faux destin créé par l'homme entre le ciel et lui. » (X, 108)

D'un régime du politique l'autre, et dans cette mutation est engagée toute la recomposition idéologique, philosophique et religieuse qui se

¹¹² Voir, par exemple, X, 91, 124, 187, 216.

¹¹³ Voir l'article d'E. Rosen, « Le festin de Taillefer ou les saturnales de la Monarchie de Juillet », *Balzac et La Peau de chagrin* », *op. cit.*

produit en Juillet. On ne s'étonnera pas à ce propos que se rencontrent les deux notions-clefs de hasard et de destin associées à une réflexion sur Dieu, l'athéisme et l'incrédulité. Or il se trouve que l'investiture de roi de carnaval que ses camarades de beuverie décernent à Raphaël au tout début de l'orgie, c'est la peau de chagrin, dans l'épisode de l'Antiquaire, qui l'a rendue possible. Le vieillard a déclaré à Raphaël : « je veux vous faire plus riche, plus puissant et plus considéré que peut l'être un roi constitutionnel » (X, 81), et une fois qu'il aura appris son héritage « *incalcuttable* » (X, 208) et ne voudra pas satisfaire les désirs bouffons de ses compagnons, il sera par eux accusé d'être « menteur comme un nouveau roi » (X, 204). Une lecture bakhtinienne à cet égard n'aurait aucune difficulté à montrer que le carnaval qui est à l'œuvre dans cet épisode de saturnales est une évidente reprise des fêtes des fous du Moyen Âge, qui s'appelaient dans certaines régions d'Europe fêtes de l'âne, au cours desquelles on intronisait un roi pour rire. On se souviendra en cette occasion que la peau de chagrin, comme l'explique à Raphaël le grotesque savant Lavrille¹¹⁴, qui connaît tout des palmipèdes, depuis le cygne jusqu'au canard zinzin, n'est que de la peau d'âne (X, 239), un âne d'un genre particulier, il est vrai, l'onagre, sorte asine de Pégase : il est « le roi zoologique de l'Orient. » (X, 240, on relèvera au passage le caractère bouffon de la formule¹¹⁵)

Mettons en perspective pour finir tous ces éléments sociogrammatiques : la royauté, le hasard et le destin, Dieu, la mascarade carnavalesque, la raillerie et la dérision ; ils ne signifient dans le récit comme dans le roman que par la relation que le texte leur fait entretenir à la peau de chagrin. Celle-ci est moins un objet conceptuel qu'une concrétion métaphorique, en langage romantique elle est un symbole, ou une chimère. Pour autrement dire, un espace phénoménologique où la réalité et sa représentation se confrontent de manière critique et problématique. La réalité, c'est l'après-Juillet, la question du pouvoir et en général du politique ; c'est aussi le désir, conçu comme relation des êtres au monde, qui ne parvient pas à se

¹¹⁴ Dans l'édition originale le savant avait un nom carrément grotesque, il s'appelait Lacrampe.

¹¹⁵ À noter cependant que dans l'édition originale l'adjectif « zoologique » est absent. Ce n'est qu'à partir de l'édition Delloye & Lecou de 1838 qu'il est ajouté.

réaliser, mais est condamné à la déception¹¹⁶. La représentation, quant à elle, qu'implique une semblable réalité est de nature ironique. Parce que l'ironie en elle-même présuppose une distorsion entre l'énoncé et l'énonciation, ou, si l'on préfère, entre le référent et le texte. On en est aujourd'hui réduit à inventer des mots (X, 250), à défaut de pouvoir inventer des choses, dira Raphaël. Certes, mais l'on ne réduira pas pour autant l'ironie dans ce roman à un jeu verbal, tant il est vrai que c'est moins une stylistique qui se fait jour à travers elle qu'une poétique, et, en fin de course, une philosophie. C'est qu'elle est socratiquement *eironeia*.

Pierre Laforgue
Université de Franche-Comté

¹¹⁶ Pour une sociocritique de l'érotique de 1830, voir mon ouvrage, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, PUF, « Littératures modernes », 1998. Sur les enjeux philosophiques du désir lui-même dans *La Peau de chagrin*, voir mon étude, « *La Peau de chagrin, ou 1830 more orientali* », in *1830. Romantisme et histoire*, op. cit.

De la démocratie en Amérique de Tocqueville : ***l'ironie triste d'un moraliste***

Longtemps considéré exclusivement comme un historien et un des fondateurs de la sociologie, Tocqueville aura dû attendre notre époque pour être admis au rang d'écrivain, statut qu'il revendiquait dans une lettre à un de ses amis, lorsqu'il définissait sa conception du style : « Sans avoir même un style qui me satisfasse aucunement, j'ai cependant beaucoup étudié et très longuement médité sur le style des autres et je me suis convaincu de ce que je vais vous dire : il y a dans les grands écrivains français quelle que soit l'époque où vous les prenez un certain tour caractéristique de la pensée, une certaine manière de saisir l'attention du lecteur qui est propre à chacun d'eux.¹¹⁷ » C'est sans doute en partie faute de le reconnaître comme écrivain, en méconnaissant d'ailleurs le lien que l'époque établissait entre les différentes disciplines intellectuelles, littéraires ou scientifiques, qu'on n'a pas vu l'ironie de Tocqueville. Le récent ouvrage de Laurence Guellec, *Tocqueville et les langages de la démocratie*¹¹⁸ consacre un chapitre à la question et c'est dans la lignée de ses réflexions que s'inscrivent, de manière plus stylistique et rhétorique, celles qui vont suivre.

Si l'ironie de Tocqueville n'a pas été détectée, c'est aussi parce qu'elle a des formes très particulières qui ne ressemblent guère aux formes habituelles de la figure et pour mieux faire apparaître sa spécificité, avant d'analyser ce qu'elle est, je commencerai par évoquer ce qu'elle n'est pas. Ce n'est pas l'« ironie interrogante », selon les termes de Jankélévitch¹¹⁹, conforme à l'étymologie du terme. Tocqueville n'interroge pas ceux qu'il cherche à convaincre, ne serait-ce que parce que son texte n'est pas un dialogue à la Platon, mais

¹¹⁷ Lettre à Charles Stöffels du 32 juillet 1834, *Tocqueville. Lettres choisies. Souvenirs*, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 302.

¹¹⁸ Laurence Guellec, *Tocqueville et les langages de la démocratie*, Champion, 2004.

¹¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, 1964.

surtout parce que l'ironie socratique, prototype de ce type d'ironie, serait peu compatible, par son affectation de naïveté, avec l'éthos de pédagogue qu'il construit dans son texte : « la science politique nouvelle » dont il parle dans l'*Introduction* à *De la démocratie en Amérique*, doit « instruire la démocratie » (I, p. 61¹²⁰). Le pédagogue se double d'un moniteur qui veut alerter l'opinion sur les dangers de la démocratie : les « paroles si sévères » qu'adresse Tocqueville à ses lecteurs impliquent une position de surplomb qui est à l'opposé de celle d'ignorance de l'ironie socratique. Reste évidemment que dans cette ironie, la part de la conscience est fondamentale. Socrate, même s'il feint l'ignorance, a conscience de la faiblesse des positions de ses interlocuteurs, et il est surtout, dit Jankélévitch, la bonne ou la mauvaise conscience des Athéniens, comme on voudra. Cette conscience, Tocqueville n'en manque pas, conscience des imperfections et des dangers de tous les systèmes de pensée et des régimes politiques auxquels ils conduisent : « Ce livre ne se met précisément à la suite de personne ; en l'écrivant, je n'ai entendu servir ni combattre aucun parti ; j'ai entrepris de voir, non pas autrement, mais plus loin que les partis ; et tandis qu'ils s'occupent du lendemain, j'ai voulu songer à l'avenir. » (I, p. 71)

Si cette conscience s'accompagne d'un sentiment de dualité, ce n'est pas celle qui caractérise l'ironie romantique, sur laquelle je ne m'étendrai pas puisqu'une grande partie du colloque lui est consacrée. Je rappellerai simplement que l'ironie romantique est liée à la perception d'une opposition entre le réel et l'idéal et à un retour sur soi de l'être malheureux. Or, si Tocqueville perçoit parfaitement la distance entre l'idéal de la démocratie et les réalités politiques dans lesquels il s'incarne, il n'opère pas un retour sur lui-même à la manière du poète romantique. La distance entre les principes que les hommes proclament et leurs comportements effectifs le trouble et le fâche :

Où sommes-nous donc ?

Les hommes religieux combattent la liberté, et les amis de la liberté
attaquent les religions ; des esprits nobles et généreux vantent

¹²⁰ Les références sont faites à l'édition en deux volumes, I et II, *De la démocratie en Amérique*, Garnier Flammarion.

l'esclavage, et des âmes basses et serviles préconisent l'indépendance ; des citoyens honnêtes et éclairés sont ennemis de tous les progrès, tandis que des hommes sans patriotisme et sans mœurs se font les apôtres de la civilisation et des lumières ! (I, p. 67)

Mais ce décalage s'apparenterait plutôt à une ironie du sort. L'expression date d'ailleurs de l'époque, elle semble courante à partir de 1810.

Les définitions anciennes de l'ironie, elles, la font reposer sur le double sens. La figure n'existe pas en tant que telle dans la rhétorique. Aristote, par exemple, renvoyait l'étude du rire à la *Poétique*, dans une partie malheureusement perdue. C'est essentiellement dans la seconde sophistique, entre le II^e et le IV^e siècles, à partir du rhéteur Hermogène, dont les écrits ont eu une énorme importance à la Renaissance, qu'elle est abordée. Elle appartient à ce que l'on appelle les « problèmes à faux semblants », ces énoncés où l'on feint de dire une chose en en disant une autre. Nous parlerions en termes courants de second degré, c'est-à-dire de double sens. Le rhéteur Apsinès, qui vécut dans la première moitié du troisième siècle, les définit ainsi : « Ces problèmes à faux-semblant sont par le contraire, indirects ou allusifs. » Dans la tradition rhétorique, cette notion de contraire est la façon la plus fréquente de désigner l'ironie : *aliud simulatur dici quam dicitur*, dit Quintilien. Avant le XVI^e, le terme d'ironie est rare, et la notion est évoquée sous les termes d'antiphrase, mais aussi d'occultation, de prétérition. La *Rhétorique à Herennius* parle ainsi de *permutatio* en associant ce que nous séparons en ironie et allégorie, puisque dans tous les cas, sur un sens littéral se greffe un sens second :

Permutatio est oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans. Ea dividitur in tres partes : similitudinem, argumentum, contrarium.

(La permutation est une manière de parler où les mots et la pensée ne renvoient pas aux mêmes choses. On la divise en trois espèces : l'analogie, l'argument et le contraire.)

Le premier exemple du traité, « Quand les chiens jouent le rôle de loups, à quels gardiens confierons-nous donc les troupeaux ? » (IV,

45) appartient clairement à l'allégorie¹²¹, et le dernier, « si par exemple nous appelions "Énée" un impie qui aurait frappé son père et "Hippolyte" un libertin et un adultère », tout aussi clairement à l'ironie. Allégorie et ironie s'établissent sur des liens opposés, contraires, justement, mais supposent l'une comme l'autre que l'interprétation refuse de s'en tenir au sens littéral. Or, quand on lit chez Tocqueville, évoquant la théorie de la métempsycose :

Assurément, la métempsycose n'est pas plus raisonnable que le matérialisme ; cependant, s'il fallait absolument qu'une démocratie fît un choix entre les deux, je n'hésiterais pas, et je jugerais que ses citoyens risquent moins de s'abrutir en en pensant que leur âme va passer dans le corps d'un porc, qu'en pensant qu'elle n'est rien (II, p. 167),

on ne peut s'empêcher de penser qu'il ironise bien dans l'expression « leur âme va passer dans le corps d'un porc », sans pour autant qu'il y ait double sens, puisque, selon la métempsycose, il est effectivement possible que l'âme subisse ce sort. Le sens est clair, et l'ironie liée à la résignation (des deux maux, le matérialisme ou la métempsycose, il faut accepter le moindre) l'est tout autant. On note simplement le décalage entre la gravité du sujet, puisqu'il s'agit de rien moins que de conceptions du monde, et la trivialité du détail. L'ironie réside dans un écart qui ne va pas jusqu'au contraire, jusqu'au renversement : il s'établit entre deux éléments, en l'occurrence, le sujet, et les mots. C'est une ironie évidemment moins visible que lorsque l'on dit d'un laideron que c'est une beauté. Elle n'est pas totalement atypique, on la rencontre parfois chez Voltaire, mais son emploi systématique chez Tocqueville la rend tout à fait particulière.

Son ironie est donc fondée sur le contraste, non sur le contraire et l'antiphrase. Ce contraste entre la gravité générale du propos et les mots inappropriés utilise en particulier l'analogie :

Tel peuple ne saurait, dit-on, maintenir la paix dans son sein, inspirer le respect des lois, ni fonder de gouvernement durable, s'il ne renferme le droit d'association dans d'étroites limites [...] Que, pour

¹²¹ Sur l'allégorie, voir J. Gardes Tamine éd., *L'allégorie corps et âme. Entre figuration et double sens*, Publications de l'université de Provence, 2003.

sauver la vie d'un homme, on lui coupe un bras, je le comprends ;
mais je ne veux point qu'on m'assure qu'il va se montrer aussi adroit
que s'il n'était pas manchot. (II, p. 152)

Cet extrait du chapitre sur les « rapports des associations civiles et des associations politiques » pose la question épineuse des limites éventuelles à apporter au droit d'association, que refuse Tocqueville. Le prix à payer pour ces limitations sans doute utiles lui paraît excessif. Le parallèle instauré avec le manchot serait évidemment particulièrement déplacé s'il ne répondait à une intention polémique et au désir de discréditer par le ridicule la position des tenants de la censure.

Comparaisons incongrues et métaphores sont souvent l'incarnation de ces analogies :

Pour moi, quand je sens la main du pouvoir qui s'appesantit sur mon front, il m'importe peu de savoir qui m'opprime, et je ne suis pas mieux disposé à passer ma tête dans le joug, parce qu'un millier de bras me le présentent. (II, p. 19)

Elles servent en particulier à faire image, de manière à illustrer une notion abstraite, sauf que l'image trop concrète dévalorise ce qu'elle illustre, ici une ambition limitée par le goût des « choses médiocres » :

On n'élargit pas graduellement son âme comme sa maison. (II, p. 301)

là, une activité intellectuelle réduite au soin de ses intérêts :

Les hommes ne sont plus liés que par des intérêts et non par des idées, et l'on dirait que les opinions humains ne forment plus qu'une sorte de poussière intellectuelle qui s'agite de tous côtés, sans pouvoir se rassembler et se fixer. (II, p. 13)

L'ironie n'est pas sans rappeler celle de Voltaire, quand elle réduit métonymiquement une opinion aux comportements qu'elle entraîne ou un phénomène à ses manifestations superficielles, et feint d'ignorer leur sens profond :

Le goût des jouissances matérielles ne porte point les peuples démocratiques à de pareils excès. L'amour du bien-être s'y montre une passion tenace, exclusive, universelle, mais contenue. Il n'est pas question d'y bâtir de vastes palais, d'y vaincre ou d'y tromper la nature, d'épuiser l'univers, pour mieux assouvir les passions d'un homme ; il s'agit d'ajouter quelques toises à ses champs, de planter un verger, d'agrandir une demeure, de rendre à chaque instant la vie plus aisée et plus commode, de prévenir la gêne et de satisfaire les moindres besoins sans efforts et presque sans frais. (II, p. 166)

La réduction de l'amour du bien-être à des manifestations sans grandeur et sans gloire contraste avec l'ampleur d'ambitions étendues à la dimension de l'univers. L'ironie implique ici une échelle d'appréciation, elle a à voir avec une échelle de mesure. C'est aussi ce qui se passe dans l'utilisation de formules restrictives :

Que doit-on attendre d'un homme qui a employé vingt ans de sa vie à faire des têtes d'épingles ? et à quoi peut désormais s'appliquer chez lui cette puissante intelligence humaine, qui a souvent remué le monde, sinon à rechercher le meilleur moyen de faire des têtes d'épingles ? (II, p. 199)

Dans cet exemple, l'ironie se fonde sur une double restriction : Tocqueville pour illustrer la spécialisation du travail issue du développement de l'industrie dans la démocratie la réduit à un détail infime, la tête d'épingle, réduction que renforce la restriction de l'intelligence humaine à la recherche du moyen de faire des têtes d'épingle. Comme on le voit dans les exemples précédents, la réduction s'associe à l'antithèse, c'est-à-dire à un contraste, *monde* et *tête d'épingle*, ou *univers* et *verger*. C'est ainsi l'association de figures qui permet de faire soupçonner l'ironie, ou la pointe :

Ces mêmes hommes qui de temps à autre renversent un trône et foulent aux pieds des rois, se plient de plus en plus, sans résistance, aux moindres volontés d'un commis. (II, p. 379)

Réduction des révolutions à quelques manifestations, antithèse entre « rois » et « commis », c'est-à-dire entre des extrêmes, et donc

présence d'une échelle d'appréciation, métaphore (« fouler aux pieds ») : la convergence de ces traits stylistiques signale la figure, d'autant plus sensible qu'elle apparaît en fin de paragraphe, dans une position que Tocqueville aime à marquer. Le jeu avec les mots, déjà apparent dans l'antithèse où les mots sont choisis souvent autant pour eux-mêmes que pour les réalités auxquelles ils renvoient, participe à l'ironie. Dans l'exemple suivant :

Je crois que les hommes qui vivront dans les sociétés nouvelles feront souvent usage de leur raison individuelle ; mais je suis loin de croire qu'ils en fassent souvent abus. (II, p. 14)

il s'agit d'un jeu étymologique. Dans celui-ci :

Plus le métier est bas et éloigné de la science, plus le nom est pompeux et érudit. C'est ainsi que nos danseurs de corde se sont transformés en acrobates et en funambules.

c'est l'emploi de termes savants. L'ironie y a une double cible puisque sont visés ceux qui s'imaginent que les mots peuvent ennoblir la réalité, mais aussi la démocratie dont un des travers est l'inflation verbale. Tout un chapitre, on y reviendra, est consacré dans le tome II aux tendances linguistiques des démocraties et aux changements funestes que l'égalité apporte dans la langue.

Cette ironie subtile qui ne s'affiche pas pourrait continuer à passer inaperçue, sauf que quelques détails attirent l'attention sur elle, ainsi, dans cette identification des serviteurs à leur maître dans les aristocraties :

Le serviteur finit par se désintéresser de lui-même ; il s'en détache ; il se déserte en quelque sorte ; c'est là qu'il se crée une personnalité imaginaire [...]. Il y a quelque chose de touchant et de ridicule à la fois dans une si étrange confusion de deux existences. (II, p. 224)

Dans la rhétorique ancienne, les figures du double sens sont parfois appelées *hyponoia*, soupçon. De fait, pour déceler le sens figuré, là où le sens littéral est plus immédiat, il faut bien soupçonner que le texte dit autre chose que ce qu'il semble dire. Les termes qu'emploie ici, de

manière au demeurant tout à fait isolée, Tocqueville, laissent penser que l'ironie ne lui est pas étrangère. Ailleurs, le soupçon naît de l'emploi de modalisateurs :

Il n'est pour ainsi dire pas de membre du congrès qui consente à rentrer dans ses foyers sans s'y être fait précéder au moins par un discours. (II, p. 114)

La précaution, « pour ainsi dire », signale l'exagération plaisante et critique. Dans cet autre exemple, à propos d'une « nation qui est conduite par un prince et des esclaves », la réserve, « pour n'offenser personne », est presque une antiphrase :

Mettons, pour n'offenser personne, des fonctionnaires publics au lieu d'esclaves, et nous aurons une grande vérité, fort applicable à notre sujet. (II, p. 347)

Un dernier exemple permet de remarquer une forme intéressante que prend l'ironie tocquevilienne :

Au moment où la religion chrétienne a paru sur terre, la Providence qui, sans doute, préparait le monde pour sa venue, avait réuni une grande partie de l'espèce humaine, comme un immense troupeau, sous le sceptre des Césars. (II, p. 33)

Le modalisateur, « sans doute », souligne l'absurdité qu'il y a à attribuer à la Providence d'avoir préparé l'apparition de la religion en mettant le monde sous la coupe des Césars et la trivialité de la comparaison, « comme un immense troupeau » la renforce. Mais cette absurdité a bel et bien été soutenue : l'ironie prend ici la forme de la mention¹²² : c'est une autre voix qui se fait entendre pour être ridiculisée. L'ironie chez Tocqueville est en effet souvent paradoxe au sens étymologique, renversement de la *doxa* et des idées courantes :

Ils [les hommes] s'accoutument à tout, excepté à vivre dans une société qui n'a pas leurs manières.

¹²² Sur l'ironie comme mention, voir Dan Sperber et Deirdre Wilson, *La pertinence. Communication et cognition*, Éditions de Minuit, 1989.

On croirait lire de l'Oscar Wilde. Ces paradoxes ironiques et souvent tristes coïncident souvent avec les limites d'une maxime ou d'une observation générale :

Garder le silence est le plus utile service qu'un médiocre discoureur puisse rendre à la chose publique. (I, p. 113)

En fait de langage, les peuples démocratiques aiment mieux l'obscurité que le travail. (II, p. 89)

C'est l'ironie des moralistes du grand siècle, celle de Pascal ou de la Rochefoucauld. De fait, c'est surtout dans la deuxième partie de la *Démocratie* qu'elle apparaît, celle où il est question de l'influence de la démocratie sur les opinions et les mœurs.

Il s'agit d'alerter plus de polémiquer. L'ironie discrète ne vise pas directement tel ou tel groupe, tel ou tel courant politique. Tocqueville pratique l'allusion :

Il s'est élevé de nos jours une secte célèbre pour son génie et ses extravagances. (I, p. 50)

C'est Fourier qui est ici pointé, sans être nommé : comprenez qui pourra. Mais généralement, c'est la France qui fait l'objet des critiques du moraliste. Lorsque Tocqueville écrit :

L'Amérique est donc l'un des pays du monde où l'on étudie le moins et où l'on suit le mieux les préceptes de Descartes. (II, p. 9)

la critique est à double détente : elle vise explicitement l'Amérique, mais, étant donné l'allusion à Descartes, le plus français des philosophes, et l'opposition générale qui parcourt toute la démocratie entre les Etats-Unis et la France, c'est aussi la France qui est implicitement visée, elle où, sans doute, l'on étudie le plus sans suivre les préceptes de Descartes. L'ironie est toujours mesurée. Comme l'écrit Laurence Guellec : « Tocqueville pratique l'offensive sans l'offense. Dans le ton, c'est toute la courtoisie de l'homme du monde cultivé, qui n'hésite pas à dire ce qu'il pense en habillant ses attaques

ici d'une citation littéraire, là d'une périphrase descriptive, ailleurs d'une maxime généralisante.¹²³ » Les cibles de Tocqueville sont donc parfois spécifiques, telle ou telle opinion, les États-Unis, la France, mais aussi et surtout, les hommes en général, parmi lesquels le moraliste s'inclut :

Les bêtes ont les mêmes sens que nous et à peu près les mêmes convoitises : il n'y a pas de passions matérielles qui ne nous soient communes avec elles et dont le germe ne se trouve dans un chien aussi bien qu'en nous-mêmes. (II, p. 185)

Dans ce chapitre très pascalien où l'ange est opposé à la bête et à la brute, l'ironie paradoxale qui prend la forme de la réduction au chien et qui remet en cause les prétentions de l'homme à se croire supérieur, puisque la seule supériorité que Tocqueville lui reconnaît est de mettre son intelligence au service de ses instincts, cette ironie vise tous les êtres. C'est ce qui la rend particulièrement triste, car elle prend sa source dans une conception très pessimiste de l'homme. « Prose limpide et triste », disait de l'écriture de Tocqueville Raymond Aron. Ce sont sans doute ses deux caractéristiques essentielles. Triste à n'en pas douter, mais tout aussi claire, pour répondre à la conception que l'écrivain se fait du style et du langage. Dans la lettre à Charles Stöffels déjà citée, Tocqueville définit la qualité « commune à tous les grands écrivains » :

Mais il y a une qualité commune à tous les grands écrivains, elle sert en quelque sorte de base à leur style ; c'est sur ce fond qu'ils placent ensuite chacun leurs propres couleurs. Cette qualité est tout simplement le bon sens.¹²⁴

Ce bon sens, dont on sait depuis Descartes qu'il est « la chose du monde la mieux partagée », permet « de présenter les idées dans l'ordre le plus simple et le plus facile à saisir. » Ici, c'est, en termes rhétoriques, la partie de la disposition qui est convoquée, tandis que, en ce qui concerne l'élocution, le bon sens demande « d'employer les

¹²³ *Op. cit.*, p. 393-394.

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 302.

mots dans leur vrai sens, et autant que possible dans leur sens le plus restreint et le plus certain » :

Je connais des gens si habiles que si on les chicane sur le sens d'une phrase, ils en substituent sur-le-champ un autre sans, pour ainsi dire, changer un seul mot, chacun d'eux étant à peu près propre à la chose. Ces gens-là peuvent être de bons diplomates mais ils ne seront jamais de bons écrivains.

On comprend que, dans ces conditions, l'ironie de Tocqueville ne puisse s'appuyer sur le double sens. L'idéal de clarté et d'univocité des mots conduit à minimiser le rôle des figures et à éviter celles qui ne sont pas immédiatement interprétables. En lui-même, cet idéal du style est une critique des tendances linguistiques de la démocratie, puisqu'on y est conduit à employer les mots « indifféremment ». Le recours aux mots abstraits est en particulier une façon d'élargir le sens des mots, ce qui est sans doute utile pour manier les idées générales, mais dangereux, car ils « voilent la pensée » (II, p. 89) :

Un mot abstrait est comme une boîte à double fond : on y met les idées que l'on désire, et on les en retire sans que personne les voie. (II, p. 89)

Comme Tocqueville le disait lui-même, le style est aussi l'expression d'une voix personnelle : le style implique « un certain tour caractéristique de la pensée, une certaine manière de saisir l'attention du lecteur », un « cachet particulier ». Le tour de la pensée de Tocqueville, c'est une politesse résignée, une conception pessimiste de l'homme, mais c'est aussi le refus de tous les dogmatismes et de tous les despotismes, qu'ils soient ceux de l'aristocratie ou de la démocratie. Son ironie refuse le double sens, mais la distance qu'elle suppose renvoie au statut instable de ce moniteur de la démocratie, épris de liberté aristocratique, qui ne s'arroge pas la position confortable du juge à l'écart des événements et qui n'a pas de certitudes, tout juste des préférences et des craintes.

Joëlle Gardes Tamine
Université de Provence

Ironie anatomique dans *La Confession d'un enfant du siècle*

Dans son livre *Grands névropathes, malades immortels*, le docteur Cabanès parle, entre autres phobies d'Alfred de Musset, de l'horreur qu'il éprouvait pour l'anatomie. Le jeune homme est un étudiant en médecine relativement assidu, mais, écrit Cabanès,

quand il lui fallut fréquenter l'amphithéâtre de dissection et manier le scalpel de l'anatomiste, le frêle blondin eut une répugnance qu'il ne parvint pas à surmonter [...] Lorsque le scalpel vint à entrer dans la chair, il s'enfuit à toutes jambes [...] C'est en souvenir de cette mésaventure qu'il disait plaisamment un jour : « J'enlèverais plutôt la reine de Portugal que de faire de l'anatomie.¹²⁵ »

Cette impossibilité de couper dans le vif pourrait être la clef du « rire détesté », du « rire convulsif » qui est, selon Musset lui-même, le symptôme de la maladie dont souffre l'enfant du siècle. Le sarcasme, l'ironie d'Octave seraient la conséquence de son impuissance à retrancher une illusion à laquelle il ne croit plus. Il serait le signe d'une amputation ou d'un sevrage impossible : une tentative désespérée de détruire l'indestructible. Ne pouvant « faire de l'anatomie », incapable d'enfoncer le scalpel dans un idéal perdu, il se retrouve prisonnier d'une double entrave de détestation et d'idolâtrie qui le condamne à ronger par la moquerie une croyance et un idéal dont le deuil lui est impossible.

¹²⁵ Docteur Cabanès, *Grands névropathes, malades immortels*, Paris, Albin Michel, 1931, t. II, p. 202-203. Le bon mot sur l'enlèvement de la reine du Portugal est tiré de *La Confession d'un enfant du siècle*, où il est prononcé par Desgenais (*La Confession d'un enfant du siècle*, éd. de Franck Lestringant, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 126).

Dans le texte de la *Confession*, cette ambivalence à la source du rire destructeur d'Octave se matérialise dans une image opiniâtre, inlassablement variée, qui se trouve être une image anatomique : celle du membre à retrancher. La formule thérapeutique de l'œuvre, imparfaitement appliquée par le narrateur, serait alors la suivante : *Dissecandum est membrum*. Soit : « Il faut couper le membre ».

J'examinerai quelques occurrences de cette image, des plus discrètes aux plus obvies. La première. Sa maîtresse a trahi Octave. Inconsolable, le jeune homme dépérit. Desgenais, dans le rôle du débauché sans scrupule, lui propose un compromis réaliste : continuer de jouir de l'infidèle en faisant le deuil d'une perfection qui n'existe pas dans la nature. L'image pédagogique qu'il utilise pour le convaincre est celle d'un « tableau de Raphaël » dans lequel on découvrirait, je cite, « un membre cassé ou un muscle hors nature, comme il y en a un, dit-on, dans l'un des bras du gladiateur antique 126 ». Puisqu'il n'est pas envisageable d'amputer ce membre de la peinture qu'il dépare, il faut donc soit décider de jeter le chef d'œuvre, soit en accepter le défaut. Desgenais se prononce pour la solution réaliste :

Vous ne jetterez pas au feu votre tableau ; vous direz seulement qu'il n'est pas parfait, mais qu'il y a des morceaux qui sont dignes d'admiration¹²⁷.

Ce conseil du débauché est une réécriture cynique d'une parabole des *Évangiles* :

Si ta main droite est objet de scandale, coupe-la et jette-la loin de toi : car c'est dans ton intérêt de perdre un de tes membres et que ton corps tout entier ne s'en aille pas dans la géhenne¹²⁸.

À l'inverse du Christ, Desgenais refuse l'amputation. On peut selon lui garder le membre coupable sans pour autant jeter le corps à la géhenne ou le tableau au feu. L'exemple qu'il propose à Octave est une adaptation transparente de la scène qui inocula à celui-ci le mal du

126 *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 103.

127 *Ibidem*.

128 *Matthieu*, V-30.

siècle : l'épisode de la jambe sous la table. Au cours d'un dîner en compagnie de sa maîtresse, le jeune homme fait tomber sa fourchette et se baisse pour la ramasser :

Je soulevai la nappe pour voir où elle avait roulé. J'aperçus alors sous la table le pied de ma maîtresse qui était posé sur celui d'un jeune homme assis à côté d'elle ; leurs jambes étaient croisées et entrelacées, et ils les resserraient doucement de temps en temps¹²⁹.

Octave ne peut amputer de ses pensées la vision de la jambe coupable. La torture de ce souvenir lui fait jeter sa maîtresse tout entière au feu. Desgenais proposait une réécriture pragmatique de la parabole christique : il conseillait de tout garder. Octave en propose une réécriture intégriste : il refuse l'anatomie – le retranchement du membre – et décide de tout jeter.

La scène traumatique se répète plus loin avec une des amies de la maîtresse d'Octave, madame Levasseur. Celle-ci fait mine de comprendre la douleur du jeune homme et lui montre de la compassion. Profondément touché, celui-ci est sur le point de retrouver sa confiance perdue. Et c'est à cet instant que reparaît le spectre du membre coupable. Madame Levasseur

avait appuyé son pied assez haut sur le chambranle de la cheminée, en sorte que, sa robe ayant glissé, sa jambe se trouvait entièrement découverte¹³⁰.

La jambe que découvre la robe rappelle la jambe de sa maîtresse découverte sous la nappe. Octave comprend avec horreur qu'il est le jouet d'une « effronterie monstrueuse » et que sa douleur n'est qu'une « séduction des sens » pour celle qu'il croyait sa consolatrice.

Un nouvel avatar du membre abject structure la scène du duel d'Octave avec ce jeune homme qui entrelaçait si bien sa jambe à celle de sa maîtresse et se trouvait être son meilleur ami. « J'avais toute sorte de confiance en lui », dit Octave,

129 *La Confession*, *op. cit.*, p. 102

130 *Ibid.*, p. 116.

et je n'avais peut-être jamais serré la main d'une créature humaine plus cordialement que la sienne¹³¹.

Le jeune homme dont la poignée de main était si chère à Octave lui fracasse le bras au cours du duel, puis, voyant qu'il l'a blessé, accourt vers lui et lui prend « la main de [son] bras malade. » Le membre coupable prend le membre cassé. Octave poursuit son récit :

Au moment où le fiacre partait, je vis à la portière une main tremblante ; c'était mon adversaire qui revenait encore. Je secouai la tête pour toute réponse¹³².

La poignée de main, qui était le signe d'une confiance et d'une communion parfaites, devient le signe repoussant d'un mal dont on refuse la contagion. Il n'est pas étonnant que la parabole de la main tendue du Commandeur apparaisse, dans le texte de la *Confession*, entre ces autres deux poignées de main.

J'avais toute sorte de confiance en lui, et je n'avais peut-être jamais serré la main d'une créature humaine plus cordialement que la sienne.

Je regardais curieusement cet homme que j'avais entendu parler de l'amitié comme un héros de l'antiquité et que je venais de voir caressant ma maîtresse... Il y a une pièce espagnole, connue de tout le monde, dans laquelle une statue de pierre vient souper chez un débauché, envoyée par la justice céleste... La statue lui demande de lui donner la main et dès qu'il la lui a donnée, l'homme se sent pris d'un froid mortel et tombe en convulsions.

Or, toutes les fois que, durant ma vie, il m'est arrivé d'avoir cru pendant longtemps avec confiance... et de découvrir tout d'un coup que j'étais trompé, je ne puis rendre l'effet que cette découverte a produit sur moi qu'en le comparant à la poignée de main de la statue¹³³.

Entre la poignée de main de l'ami et celle du même homme devenu le traître se situe donc cette main serrée de la statue du Commandeur. On remarque que l'insertion de cette moralité introduit dans le texte une

131 *Ibid.*, p. 84.

132 *Ibid.*, p. 85.

133 *Ibid.*, p. 84.

contradiction vertigineuse. Dans l'épisode de *Dom Juan*, c'est le débauché qui accepte la poignée de main du Commandeur, image de la justice céleste, tandis que dans la scène du duel et dans la glose qu'Octave donne de l'épisode de la statue, c'est le juste, l'innocent qui endure la poignée de main d'un débauché, l'ami qui l'a trahi, et, plus généralement, d'une réalité corrompue. Cette lecture contradictoire contient en germe toute l'ambivalence du statut d'Octave dans la *Confession* : quand il veut se plonger dans la débauche en compagnie de Desgenais, sa pureté lui colle à la peau sans qu'il puisse la retrancher de lui ; quand il veut retrouver son innocence en compagnie de Brigitte, le cynisme impur que lui a inculqué sa vie de désordres lui colle à la peau et il ne peut plus croire à la pureté. Il est à la fois le débauché au cœur pur et l'innocent corrompu.

Dans l'ordre symbolique de la scène du duel, tout se passe comme si Octave tentait d'échapper par le sacrifice de son bras à la gangrène communiquée par la poignée de main du monstre qu'il croyait son ami. Il cherche à appliquer à la lettre le commandement christique : retrancher le membre corrompu pour sauver le corps tout entier. Et il dit en effet, à propos de son « bras malade » :

Le sang qui coulait abondamment de ma blessure me soulagea beaucoup¹³⁴.

Cette logique du *pars pro toto*, cette décision thérapeutique de sacrifier la partie pour sauver le tout, est celle qui sous-tend la plus célèbre image de membre malade de la *Confession*, celle du premier chapitre, que Musset décidera d'amputer dans l'édition de 1840. Il faut lire tout le passage :

De même qu'un blessé atteint de la gangrène s'en va dans un amphithéâtre se faire couper un membre pourri, et le professeur qui l'ampute, couvrant d'un linge blanc *le membre séparé du corps*, le fait circuler de mains en mains par tout l'amphithéâtre, pour que les élèves l'examinent ; de même, lorsqu'un certain temps de l'existence d'un homme, et, pour ainsi dire, *un des membres de sa vie a été blessé et gangrené par une maladie morale*, il peut couper

134 *Ibid.*, p. 85.

cette portion de lui-même, *la retrancher du reste de sa vie*, et la faire circuler sur la place publique, afin que les gens du même âge palpent et jugent la maladie.

Atteint, dans la première fleur de la jeunesse, d'une maladie morale abominable, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans. Si j'étais seul malade, je n'en dirais rien ; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là, sans trop savoir s'ils y feront attention ; car, dans le cas où personne n'y prendrait garde, j'aurai encore retiré ce fruit de mes paroles de m'être mieux guéri moi-même, et, comme le renard pris au piège, *j'aurai rongé mon pied captif*¹³⁵.

La *Confession* est donc, au sens étymologique, un *tome* de la vie d'Octave. Le jeune homme a fait de l'anatomie : il a retranché trois années de son existence pour faire circuler ce tronçon, de mains en mains, sous la forme d'un livre. Ce « membre pourri » du premier chapitre est le germe qui va se multiplier dans toutes les figures anatomiques du livre : de la jambe abjecte de la maîtresse à la jambe dénudée de la fausse consolatrice ; de la main corruptrice du faux ami au « membre cassé » du tableau de Raphaël. Chaque étudiant de l'amphithéâtre qui soulève le linge blanc et observe la corruption du membre refait le geste d'Octave soulevant le pli de la nappe et découvrant la corruption de sa maîtresse et de son ami devant leurs jambes accouplées. De même qu'il cherche en vain à éradiquer le souvenir de ce pied qu'il a vu sous une table, Octave dit n'écrire que pour « ronger [son] pied captif », c'est-à-dire pour se libérer d'une partie corrompue de lui-même en la retranchant de sa vie. La leçon d'anatomie se change en rituel de purification : c'est toute une génération que l'amputation a pour objet de sauver. Le membre passant de main en main rappelle le rituel du bouc émissaire : en période d'épidémie, on promène un bouc devant toutes les maisons de la cité afin que tous les habitants le touchent et y essuient leur souillure ; on mène ensuite la bête hors de l'enceinte de la ville et l'on y procède à son sacrifice. Son immolation détruit le mal qu'elle a pris sur elle. L'Octave de la *Confession* se présente ainsi comme une figure christique : il se plonge dans la débauche, s'inocule la désespérance et les désordres de sa génération, prend sur lui les

135 *Ibid.*, p. 57-58.

péchés de son siècle et s'immole afin d'assainir le corps social frappé de gangrène. Selon la logique du rituel de purgation sous-jacent dans cette scène d'amphithéâtre, l'amputation du membre n'est pas la conséquence de sa corruption, mais, tout au contraire, sa cause. C'est son retranchement et sa circulation dans l'amphithéâtre qui couvrent le membre de pourriture : le pur prend sur lui les péchés du monde.

Le second chapitre du livre, la grande fresque historique si peu cohérente avec le reste de la *Confession*, explicite cette logique moins évidente selon laquelle l'amputation serait donc, non pas le remède du mal, mais l'origine du mal. Rappelons que, dans le premier chapitre du livre, le professeur couvrait d'un linge blanc le membre coupé et le faisait circuler dans l'amphithéâtre. C'est la même image que le narrateur utilise pour décrire la situation de la France de la Restauration, ce tronçon retranché du cours de l'histoire, doublement privé de passé et d'avenir. « Toute la maladie du siècle présent », écrit Musset, « vient de deux causes » ; la France « porte au cœur deux blessures » :

Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore¹³⁶.

Si les enfants de sa génération ne peuvent accéder à l'Histoire, c'est qu'ils viennent trop tard pour croire en la Religion à laquelle croyaient leurs aïeux et trop tôt pour croire en la Liberté en laquelle croiront leurs neveux – trop tard pour la Monarchie, trop tôt pour la République. Pour formuler ce double sevrage, la *Confession* réutilise l'image du membre amputé recouvert d'un linge blanc. À propos de la chute de l'Empire, Musset écrit :

La France, veuve de César, sentit tout à coup sa blessure. Elle tomba en défaillance, et s'endormit d'un sommeil si profond que ses vieux rois, la croyant morte, l'enveloppèrent d'un linceul blanc¹³⁷.

À propos de la mort de Napoléon à Sainte-Hélène :

136 *Ibid.*, p. 76.

137 *Ibid.*, p. 61.

Aussitôt parut dans le ciel l'astre glacial de la raison ; et ses rayons, pareils à ceux de la froide déesse des nuits, versant de la lumière sans chaleur, enveloppèrent le monde d'un suaire livide¹³⁸.

À propos du désenchantement et de la mort du sacré caractérisant l'époque :

L'affreuse désespérance marchait à grand pas sur la terre. Déjà Chateaubriand, enveloppant l'horrible idole de son manteau de pèlerin, l'avait placée sur un autel de marbre, au milieu des parfums des encensoirs sacrés¹³⁹.

La France moribonde est enveloppée d'un linceul blanc ; le monde endeillé est enveloppé d'un suaire livide ; la maladie du siècle, l'horrible désespérance trône sur l'autel, pareille à une horrible idole enveloppée d'un manteau. Toutes ces images sont autant de variations de celle du membre amputé enveloppé d'un linge blanc et dessinent ainsi une profonde analogie entre les trois années de « maladie morale abominable » retranchée de la vie d'Octave et les années de désespoir historique qui suivirent l'écroulement de l'Empire. Les « deux blessures » à la source de cette maladie représentent la coupure opérée aux deux extrémités du tronçon historique : la section qui le sépare du passé – et du lien social assuré par la religion – et la section qui le sépare de l'avenir – et du lien social assuré par la Liberté. On observe d'ailleurs une profonde analogie entre, d'un côté, le manque de cohésion unissant ce deuxième chapitre au chapitre qui le précède et aux chapitres qui le suivent, entre lesquels sa grande moralité historique paraît bizarrement interpolée, et, de l'autre, la solution de continuité isolant du passé qui l'a précédé et de l'avenir qui va la suivre le présent dont ces pages dressent le tableau clinique. Le chapitre comme l'âge qu'il décrit sont, en amont et en aval, isolés par « deux blessures », comme les tronçons mal recollés de deux coupes anatomiques.

Cette double coupure isole le temps présent et entraîne son dépérissement. Comme un membre séparé du corps et que n'irrigue plus la circulation sanguine, la France de la Restauration se dessèche

138 *Ibid.*, p. 67.

139 *Ibid.*, p. 75.

et se décompose. Il en est de même pour Octave. Amputé de sa maîtresse par la découverte de son infidélité, ce sevrage trop soudain le désespère et le tue. Elle demeure le corps dont il a été retranché. La figure du premier chapitre, celle de l'*amputation thérapeutique* envisagée comme remède et solution de la crise, cache donc bien une autre réalité : celle de l'*amputation traumatique* correspondant à la cause et à l'origine de la maladie. Une lettre de Musset à George Sand décrit le drame anatomique de la séparation des amants :

Azraël a passé et j'ai vu luire entre nous deux l'éclair de l'épée
flamboyante¹⁴⁰.

Azraël, l'ange de la destruction, se sert de son épée comme du scalpel d'un anatomiste pour diviser l'androgynie primitif que formait le couple des amants. « Deux êtres qui s'aiment sur la terre font un ange dans le ciel ¹⁴¹ », écrit Musset dans la même lettre. L'angélomachie oppose deux symboles : l'ange de la réunion restaurant l'intégrité primitive des âmes ; et l'ange de la division, désintégrant leur unité par une coupe anatomique.

Le « mal du siècle », pour Octave comme pour la France, se définit donc comme une incapacité d'adhérer, c'est-à-dire comme une impossibilité de recoller, les tronçons d'une intégrité perdue. Le peuple français n'adhère plus à aucune croyance et cette perte d'adhésion entraîne une désagrégation du corps social. Octave n'a plus foi en sa maîtresse et cette perte de confiance entraîne une désintégration du moi déchiré entre deux postulations contradictoires : la soif de croire et la défiance. Le « rire détesté » d'Octave, ses sarcasmes convulsifs sont le résultat d'un tel clivage.

La grande ironie de la *Confession* se concentre alors dans l'opposition inconciliable de deux philosophies dont chacune offre un remède au mal de l'amputation. La première de ces philosophies représente une solution matérialiste de la crise ; la seconde, une solution mystique.

Voyons d'abord la solution mystique. Octave vient d'obtenir un premier baiser de Brigitte et entonne un long hymne à l'amour par

¹⁴⁰ Alfred à George, 4 juin 1834 (lettre citée dans *La Confession, op. cit.*, p. 410).

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 407.

lequel il entend sonner la trompette de la résurrection aux oreilles blasées du siècle.

Sublime élan de la créature, communion universelle des êtres, volupté trois fois saintes, qu'ont dit de toi ceux qui t'ont vantée ?
Amour ! ô principe du monde ! flamme précieuse que la nature entière, comme une vestale inquiète, surveille incessamment dans le temple de Dieu ! foyer de tout ce qui existe ! les esprits de destruction mourraient eux-mêmes en soufflant sur toi¹⁴²!

Dans ce nouvel évangile, l'amour retrouve la dimension cosmogonique qu'il avait dans le néoplatonisme d'un Marcile Ficin. Il est « *nodus et copula mundi* », c'est-à-dire le principe de la « conjonction universelle des êtres. » L'amour pousse les êtres les uns vers les autres dans un élan irrépressible et guérit toutes les amputations subies. Il réintègre les membres séparés dans le corps de la « nature entière ». Le doute avait désintégré Octave ; l'amour lui promet une réintégration et une adhésion nouvelle.

A cette solution mystique s'oppose la solution matérialiste proposée par Desgenais. Celui-ci explique à Octave que la passion amoureuse n'est qu'une ruse employée par la nature dans le but de se perpétuer :

La nature avant tout veut la reproduction des êtres ; partout, depuis le sommet des montagnes jusqu'au fond de l'océan, la vie a peur de mourir. Dieu, pour conserver son ouvrage, a donc établi cette loi, que la plus grande jouissance de tous les êtres vivants fût l'acte de génération [...] Vous accomplissez son grand œuvre ; il crée en vous, vous êtes sa main droite¹⁴³.

Ce qui unit la totalité des êtres vivants n'est donc pas un élan mystique, mais la pulsion pansexualiste qui les pousse à se reproduire. La philosophie de Desgenais est du Schopenhauer avant la lettre : l'instinct sexuel est la racine de la volonté comme telle. C'est lui qui nous fait croire à la beauté et à la valeur de l'être aimé. L'amour que l'on ressent n'est qu'une ruse et un maquillage de cet instinct brut. On retrouve dans la leçon de Desgenais la figure du membre coupé et

142 *Ibid.*, p. 249.

143 *Ibid.*, p. 105.

promis à une réintégration. Tant qu'il refuse de se consoler et s'entête à dépérir d'amour, Octave est comme une main refusant de servir, c'est-à-dire une main douloureusement retranchée du corps qui la vivifiait. S'il accepte d'oublier et de se plonger dans le flot de la vie universelle, c'est-à-dire dans le torrent de la débauche, il redeviendra la « main droite » du corps divin, accomplissant sans le vouloir son « grand œuvre » de perpétuation de la vie. Le contre-évangile du débauché opère une réduction matérialiste de l'image paulinienne des hommes comme membres du corps christique :

Comme le corps est un et a plusieurs membres, et comme tous les membres du corps, malgré leur nombre, ne forment qu'un seul corps, ainsi en est-il de Christ. Nous avons tous, en effet, été baptisés dans un seul Esprit, pour former un seul corps, et nous avons tous été abreuvés d'un seul Esprit¹⁴⁴.

Ce n'est plus « un seul Esprit », mais un même instinct sexuel qui abreuve et fond ensemble toutes les créatures. La restauration du corps naturel est opérée par la pulsion qui irrigue tous les membres. En s'y livrant, ceux-ci se voient réintégrés dans le cours de la vie universelle.

La réduction matérialiste de Desgenais s'oppose donc à l'exaltation lyrique d'Octave. Or, les deux discours sont dénués de toute ironie. Octave parle avec ferveur ; Desgenais est très sérieux. C'est la juxtaposition des deux thèses dans le même livre qui produit l'effet ironique. Plus exactement, c'est la collusion de ces deux thèses contradictoires dans la pensée d'Octave qui provoque son rire convulsif. Incapable de se débaucher, il ironise sur le sublime égoïsme de son mentor ; incapable d'aimer, il ironise sur la passion et la pureté du cœur de Brigitte. Son rictus résulte de la coexistence en lui de deux visions du monde irréductibles et incompatibles.

Le tranchant du scalpel, la coupure anatomique passent donc à l'intérieur du malade : comme un cadavre disséqué, son esprit est coupé en deux. Dans la débauche, il parle la langue de l'amoureux ; en amour, il parle la langue du débauché. Soit, dans les deux, au lieu

¹⁴⁴ *Corinthiens* I, 12.

de croire et d'adhérer, il se détache et ironise. Comme les hommes de sa génération, il souffre de « deux blessures » : la déchirure qui le sépare d'un credo spiritualiste et celle qui le sépare d'un credo matérialiste. Ce douloureux statut de membre pourrissant parce que doublement retranché est la formule de son rictus. Ne pouvant ni renoncer entièrement ni adhérer entièrement à deux discours contradictoires, Octave se trouve désintégré.

Le premier chapitre de la *Confession* parle d'un « membre séparé du corps ». L'ironie d'Octave pourrait ainsi se définir comme une *ironie de sevrage*, au sens étymologique de séparation. Le jeune homme se trouve très exactement dans la situation d'un membre mal retranché du corps dont il faisait partie. Comme les hommes de sa génération, qui ne croit plus assez à la Religion et pas encore assez à la Liberté, il n'est ni lié ni libre. Ni subordonné à un corps qui le ferait vivre, ni émancipé de ce corps. Il pend encore à l'ancien monde comme un membre mal coupé.

Cette posture inconfortable correspond très exactement à l'ironie définissant l'être au monde de l'homme : comme créature, il fait partie de la création ; comme esprit, il se distingue de cette création. Son statut résulte d'une discordance ou disproportion fondamentale : captif de la finitude et nostalgique de l'infini, il est à la fois pris dans l'immanence et requis par la transcendance. Sa relation au monde ressemble à la relation qu'entretient une tête non pertinente avec le corps de la statue sur lequel on l'a collée. Il fait partie du monde sans lui appartenir. La *Confession* traduit l'ironie de cette discordance anthropologique dans toute une série de membres non pertinents : la jambe « impertinente » de la maîtresse d'Octave qui semble vivre d'une vie individuelle (la maîtresse est à Octave, mais sa jambe est à un autre) ; la jambe « impertinente » de madame Levasseur qui semble sans aucun rapport avec le reste de son attitude ; mais encore, le second chapitre du texte, dont la grande moralité historique semble si mal reliée au texte dans laquelle elle est incise.

La comparaison du renard pris au piège et rongant son pied captif offre peut-être la meilleure image de l'ironie d'Octave : celle-ci est une manière de ronger le lien qui le relie à des idéaux morts afin de retrouver son intégrité. Au sens propre, cette ironie est

sarcastique : c'est-à-dire rongeuse de chair ou, autrement dit, *acharnée*. Et son rictus est un exemple d'acharnement thérapeutique.

Jean- Christophe Cavallin
Université de Provence

Lire *Consuelo*

Par rapport au thème de ce colloque, je prends l'expression d'*ironie* comme toute nue ; et je me contente personnellement de renvoyer au vaste panorama qu'a donné, surtout du point de vue critique, de la problématique générale de l'ironie, concernant ses origines, son nom, ses travaux et ses œuvres, ses aventures et ses avatars, depuis Socrate jusqu'aux prétendus post-modernes, en passant évidemment par les massifs majeurs de *l'ironie romantique* puis des questionnements philosophiques du XX^e siècle, y incluant les avancées des approches globalement sémio-linguistiques, notre collègue Pierre Schontjes dans *Poétique de l'ironie*¹⁴⁵.

Loin des nuancements, justement contradictoires, de ce panorama, notamment quant à la portée, aux moyens, voire à la nature phénoménale de l'ironie (ou des ironies), j'aborderai le continent de mon point de vue sémiostylistique, c'est-à-dire, très humblement, de l'analyse du discours textuel ; et je prendrai le parti, historiquement et philologiquement assez raisonnable¹⁴⁶, de considérer qu'il s'agit, sous cette invocation, d'une atmosphère du soupçon, à tout le moins du scrupule, en tout cas de la méfiance. On admettra aisément que ce que les Français mettent globalement sous la responsabilité de l'idéalisme allemand, en un sens de Friedrich Schlegel à Walter Benjamin, comme atmosphère qualifiée d'ironie romantique, c'est en somme, vis-à-vis de ce que l'on considérerait jusqu'au début du XIX^e siècle sous l'appellation de belles lettres, puis de la littérature (incluant la poésie et le théâtre), et finalement, pour nous, de l'art verbal, une position empirique et critique à la fois (orientée, au bout du compte, à la lumière de Kierkegaard puis de Gadamer, vers l'herméneutique), position tout ensemble poétique et méta-poétique, praxique et théorique, de la distanciation à l'égard et de l'œuvre et de la création (littéraires) : une telle position, d'un point de vue sémiolinguistique, ne peut avoir d'autre sens qu'un comportement à l'égard des conditionnements actantiels, et à la

¹⁴⁵ Seuil, « Points », 2001.

¹⁴⁶ M'écartant apparemment de la problématique strictement rhétorique, du moins de sa solidité relative en rhétorique restreinte.

production et à la réception, de l'activité énonciative dans le discours dit littéraire occurrent (ce qu'avait bien mis en valeur Philippe Hamon). Une telle distanciation énonciative se marque *a priori* de deux façons : ou interne ou externe, soit par la mise en scène patente d'un circuit énonciatif qui détruit l'isotopie actantielle formant le modèle implicitement reçu de tout discours textuel (ce qui a été largement étudié dans les approches strictement linguistiques), soit par un dispositif thématique-figuratif qui provoque forcément le lectorat à une disposition de non-adéquation sérieuse à l'immédiateté de l'univers verbal ainsi proposé.

Et relativement à cette nébuleuse en effet proprement herméneutique, je choisis comme chantier sectoriel d'analyse ce que je vais considérer arbitrairement comme un macro-texte constitué : *Consuelo* de George Sand¹⁴⁷, à titre d'empirie de ce que les mêmes Français appellent communément, peut-être par pure homonymie culturelle, le romantisme français. C'est afficher, sous cet angle-là, la question de la réception¹⁴⁸, dans et par rapport à ce type de discours ; question sans doute triple : des personnages entre eux, de l'instance narratrice à l'égard de ses personnages, et de la posture narrative (productive et lectorale à la fois)¹⁴⁹ vis-à-vis de cette narration (ce narré, comme on disait au XVII^e siècle). Même si je réunis sous un seul niveau, celui de l'interprétation, les postes actantiels de la production et de la réception, pour bien marquer la cohérence et l'homogénéité de la hiérarchie herméneutique, on voit clairement l'épaisseur de la stratification discursive à quoi on est confronté pour tenter de décrypter dans quel entrelacs de filons énonciatifs peuvent se nicher les figures de l'éventuelle distanciation ironique.

¹⁴⁷ Soit le texte des deux titres (*Consuelo* et *La Comtesse de Rudolstadt*) dans l'édition de Léon Cellier et Léon Guichard (« Classiques Garnier », 1959), reprise en « Folio classique » (Gallimard) avec une importante postface de Pierre Laforgue, en 2004.

¹⁴⁸ Pour la formalisation sémiotique de la réception, à l'horizon de la littérarité, se reporter à G. Molinié et A. Viala *Approches de la réception — Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio* (PUF, 1993), et à G. Molinié *Sémiostylistique — L'effet de l'art* (PUF, 1998).

¹⁴⁹ Pour reprendre la distinction blanchotienne entre *voix narratrice* et *voix narrative*, celle-ci correspondant à ce que dans ma théorisation je désigne comme *le niveau a*.

Le paradoxe tient à ce qu'une certaine *doxa* de la théorie basique que l'on fait semblant d'avoir du romantisme français, c'est-à-dire une sorte d'imaginaire peu conscientisé de ce qu'il constitue, semble en faire l'exact inverse de l'objet que l'on pourrait trouver sous les climats de l'ironie romantique : plutôt une esthétique de la participation, de l'adhésion et de la fusion (des principaux actants, internes et externes, de l'acte discursivo-textuel), avec comme une adhérence fiction-représentation, mimético-mondaine, quitte à ce que l'univers à la fois décrit et mis en mots se mesure essentiellement à celui du rêve, du fantasme ou du délire¹⁵⁰.

Et pourtant, il est facile de glaner, tout au long, il est vrai de cette œuvre copieuse de *Consuelo*, toute une série de marques sémiostylistiques précises et matérielles par rapport à l'isotopie énonciativo-actantielle attendue et, apparemment, massivement dominante et préparée. Je choisis simplement quelques exemples dans les 200 premières pages¹⁵¹, étant donné que ce type de relevé est largement généralisable à tout le (double) livre ; et je me contente des faits les plus marquants, c'est-à-dire ceux qui sont du second niveau, celui de la distanciation de l'instance narratrice vis-à-vis de ses mises en scènes (personnages parlants)¹⁵².

D'abord, des faits d'humour en médaillon (l'humour, on le sait, a été questionné dans le devenir épistémologique de l'idée d'ironie romantique). Je plonge dans la narration romanesque. Lors d'une première production tant soit peu publique de la jeune *Consuelo*, on lui fait chanter un air de *La Diavolessa* ; elle s'en sort triomphalement, et le commentaire narratif est qu'elle a chanté *d'un caractère [...] infernal* ; son maître Porpora s'écria : « *C'est toi qui es le diable en personne !* » ; on ajoute qu'il dit : « *Méchante fille ! Tu m'as joué un tour pendable. Tu t'es moquée de moi* », après qu'il est décrit que *Consuelo se rasseyait sur sa chaise en éclatant de rire*. Il est clair que la saynète est composée, et dans le style narratif et dans le montage du discours direct, de manière à faire ressentir au moins de

¹⁵⁰ Il est opportun de se faire une prudente philosophie du langage qui n'induit pas trop de naïveté à l'égard de la portée des termes *réel* et *vrai*.

¹⁵¹ Sur à peu près 1500, ce qui donne une idée de la significativité des proportions.

¹⁵² A l'articulation entre les niveaux actantiels I et II.

l'amusement à l'égard des personnages¹⁵³. Auparavant, l'instance narrative s'amuse encore plus manifestement aux dépens de son personnage le jeune Anzoleto, qui découvre la véritable nature de son sentiment pour l'adolescente Consuelo, en se posant des questions inquiètes sur le physique de sa camarade :

Aussi reprit-il le chemin [...] en s'arrêtant à chaque pas pour se représenter sous un jour nouveau l'image de son amie, et pour répéter avec un point d'interrogation à chaque parole : Pas jolie ? bien laide ? affreuse ?

Anzoleto reprend des qualificatifs que d'autres avaient autrefois attribués à Consuelo. Il est impossible de ne pas avoir la sensation de partager un sourire, ce qui est le début de la fissure, ou de la feinte.

Mais fissure ou feinte de quoi, ou de qui ?

Au moins, de l'isotopie de la fiction, du narratif scripturaire, pour reprendre le terme précis de Michel de Certeau, ce qui pourrait bien signaler aussi le début de la fin. C'est qu'effectivement, avec de telles démarches, le discours de l'écriture narrative, du tissu textuel, ne peut pas (ne peut plus ?) être prise totalement au sérieux — en tout cas, et c'est bien plus subversif, pas continûment. Cette rupture d'isotopie, qui atteste une posture largement et profondément ironique, n'est cependant pas un trait caractéristique du style de George Sand, pas davantage de l'écriture romanesque du XIX^e siècle (français), puisque l'on en trouve de multiples manifestations dans toute la tradition des romans baroques, jusques et y compris, bien sûr, dans la structure des récits de Diderot (dont la spécificité a été justement montée en épingle dans le courant de réflexion européenne sur l'ironie par ceux qui manquaient de culture baroque) : c'est le jeu des mécanismes que j'ai appelés de courts-circuits ou de brouillage actantiels, quand est mise en scène, explicitement ou implicitement, une sorte de prise à partie directe du lectorat par l'instance narrative. Ce qui est intéressant, chez George Sand, vient d'ailleurs : c'est la contiguïté entre ce genre d'effet et celui qui est engagé par le ton général de l'œuvre, empreint de sérieux, de foi, d'enthousiasme idéaliste. Plus précisément, c'est un effet d'effets, lui-même

¹⁵³ Ch. XII de *Consuelo*, p. 81 de l'édition citée ; l'exemple suivant est du ch. VII, p. 55.

contradictoire et paradoxal, où se love sans doute une bien plus subtile et vertigineuse posture ironique.

Il est difficile de sous-estimer, pour des lectrices d'aujourd'hui, la sensation, le ressentiment, d'une rhétorique de l'adhésion, globalement et puissamment mise en œuvre au fil du récit. Sans parler même des pages quasi didactiques qui parsèment les volumes, dont le seul déploiement crée une genericité du sérieux et de l'immédiateté¹⁵⁴, on songera à l'intensité dramatique des si nombreux passages correspondant aux scénographies majeures qui scandent le roman et en forment en somme la configuration spécifique : tout ce qui concerne le personnage de Porpora (le maître de musique et de chant), dans son paraître, son comportement et ses dires ; la geste d'Albert, constamment énigmatique et constamment pathétique ; et évidemment la théorie, si minutieusement décrite et commentée, des Invisibles, avec l'extraordinaire montage des actions, des tribulations et des initiations maçonniques¹⁵⁵. Voilà qui constitue un dispositif totalement prégnant à réception, indépendamment de la position concrètement vécue du *pathos* de chaque lecture, mais dont il est honnêtement impossible de nier le caractère ostentatoirement intense, paroxystique et dramatique¹⁵⁶. Cette qualité du dire est beaucoup plus forte et plus tenace que ce qui pourrait n'apparaître qu'à titre de contrepoint malicieusement sérieux à l'égard des faits de distanciation énonciative dont je parlais tout à l'heure, dans la mesure où ce dit, justement, se présente comme emphatisé dans un dire répandu, répété, gravé en phrases de feux aux traces souvent inoubliables.

On reste ainsi dans une réception légèrement instable, qui prête à une certaine posture d'ironie non pas à la production, mais à la lecture. Et la faille alors risque de s'élargir. D'abord, au fur et à mesure qu'avance le récit romanesque, la signification, la portée du personnage de Porpora s'obscurcissent sensiblement, ne serait-ce que

¹⁵⁴ Il faudrait réfléchir à l'affinité structurale de ce genre de montage avec les romans de Sade, ce qui ouvre de tout autres perspectives.

¹⁵⁵ Et je n'évoque même pas l'impression de mystère qui fait toujours tenir la lectrice en haleine à partir de l'atmosphère des rebondissements du roman d'aventures.

¹⁵⁶ On a ainsi comme un double niveau de portée pragmatique à réception : et structurellement collectif, et substantiellement (c'est-à-dire contingemment) individuel.

par rapport à la fulgurance pathétique de l'orientation manifestée dans la vie décrite de Consuelo. Ensuite, ou parallèlement, il y a l'incertitude croissante où la lectrice peut se situer pour l'interprétation de la valeur « véritable » des figurations et donc des thématisations centrées autour des faits et gestes d'Albert et des Invisibles, à partir même de la spirale de la mise en scène de leurs devenirs dramatiques. Enfin, on a le vertige que l'on finit par concrètement ressentir à l'étourdissant spectacle, nommé ou décrit, du double, du dédoublement, comme constituant sémiotique de fond de toute cette construction verbale : doublage permanent, presque dramatiquement constitutif, des rôles de cantatrice de Consuelo ; doublage de ses attirances amoureuses ; dédoublement du sexe même, dans le dédoublement vie-mort, du personnage de la mère d'Albert ; et dédoublement, jusqu'à la limite de l'intenable dramatique, du personnage d'Albert lui-même, qui fait inévitablement sauter le sentiment du repère d'identité.

Donc, comme une impression de piège, pourtant tendu par personne, mais tenace et déstabilisante. Et c'est au cœur sérieux du malaise que l'on peut à la fois retrouver les traces de la pensée schlegélienne et post-schlegélienne de l'ironie romantique, et comprendre comment les aperceptions de l'idéalisme allemand peuvent éclairer certaines créations du romantisme français.

Car il s'agit de création, il s'agit de roman, il s'agit de manifestation d'une activité de langage offerte à participation collective. Et l'idée d'ironie romantique, si cette désignation a quelque consistance sémantique, ce n'est ni l'épistémologie socratique, ni le sourire voltairien, ni l'activisme déconstructionniste : c'est la conscience explicitée de l'incertitude des rapports du langage (verbal) et du monde, ou, plus précisément et plus sémiotiquement expliqué, des rapports de l'action sémiotique et de la mondanisation, telle que l'entreprise de l'art (littéraire), et, au point le plus sensible, du roman, en produit le geste épuré, emblématique et fascinant. L'univers contre-mondain (installé à côté de l'univers mondain où nous avons ensemble l'habitude de vivre) dessiné dans l'architecture du *kosmos* de *Consuelo* présente certainement une des plus saisissantes tentatives pour figurer, à travers le déroulement de ce discours textuel, la sensation et de l'inadéquation irrémédiable et de l'irrémédiable désir d'une articulation entre la subjectivité humaine et

ses extériorités relatives, apparentes, apparemment réelles, réellement rêvées — le soupçon, ou la nostalgie, ou l'effroi d'*un autre côté*.

Georges Molinié
Université de Paris IV - Sorbonne

Victor Hugo et les architectes : un discours ambivalent

Faire figurer Hugo parmi des études sur l'ironie romantique ne constitue sans doute pas une bonne idée. L'entreprise semble en effet hasardeuse dans la mesure où les romantiques français écrivirent dans l'enthousiasme et, ainsi que le rappelle Pierre Schoentjes, il serait sans doute vain de chercher « chez Chateaubriand, Hugo ou Lamartine ce mélange particulier de larmes et de sourires, le regard à la fois sévère et compatissant posé sur un même objet, qui fait le propre du romantisme allemand et anglais. [...] Le romantique français est avant tout un passionné qui ressent le détachement propre à l'ironie comme contraire à la passion. Aussi n'éprouve-t-il pas le besoin de l'inclure dans son arsenal littéraire.¹⁵⁷ »

Comment Hugo, chef de file des romantiques, passionné et engagé s'il en fût, aurait-il pu masquer ou dévoyer son discours, instaurer un soupçon et une distance susceptibles d'entacher la force de ses convictions ? Le poète, le Mage, non plus que le dramaturge ou le romancier qui multiplie les textes programmes de ses préfaces, courrait le risque de brouiller sa voix au sein d'une polyphonie équivoque. Faut-il en conclure que l'ironie, sous la forme qui nous intéresse, celle d'une posture distante du créateur face à son œuvre, lui est totalement étrangère ? Plutôt que de risquer une réponse qui supposerait que l'on ait la présomption de saisir l'œuvre dans son ampleur et dans sa diversité générique, il nous semble intéressant d'aborder un point particulier de son discours où se concentre de manière récurrente et violente une « inspiration ironique », bel exemple d'idée fixe qui ne peut manquer d'arrêter la lecture.

Avant même la parution de *Notre-Dame de Paris*, Hugo apparaît comme un amateur et un défenseur de l'architecture. Son intérêt se manifeste dès 1823 dans l'ode à « La Bande noire¹⁵⁸ », puis

¹⁵⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, « Points Essais », 2001, p. 119.

¹⁵⁸ « La Bande noire », *Odes, Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991, réédition 2002, vol. *Poésie I*, p. 127. Les notes se référant à cette édition des œuvres de Victor Hugo, nous n'indiquerons que le tome concerné.

en 1825 dans un article intitulé « Sur la destruction des monuments en France », repris en 1832 sous le titre plus vindicatif de « Guerre aux démolisseurs !¹⁵⁹ ». Ces premières passes d'arme contre la spéculation qui s'organisait autour des biens de la noblesse et du clergé, devenus biens nationaux, prendront rapidement l'allure d'une croisade en faveur de l'architecture nationale, d'abord des édifices gothiques, vestiges de l'ancienne France, puis de l'ensemble du patrimoine. La préface de *Notre-Dame de Paris* le clame haut et fort et nombre de chapitres du roman en témoignent. Cependant, l'ombre portée des tours de la cathédrale a souvent occulté le reste de l'œuvre romanesque qui répète un goût indéfectible pour cet art, goût cultivé et affiné par les voyages et, en exil, par la découverte des paysages atlantiques dont l'architecture naturelle appelle la contemplation. C'est aussi, on le sait, de l'œuvre poétique que surgissent les plus grandes visions architecturales bibliques et antiques, rêves de villes orientales, de monuments et d'empires écroulés.

À n'en pas douter certains de ces textes ont valu à leur auteur de siéger dès 1835 au *Comité des Monuments historiques* et d'y exercer une action bien réelle en faveur de la préservation du patrimoine, et, comme le proclame l'hagiographe *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, il n'aura de cesse de militer pour sauver les hommes de l'échafaud et les monuments de la destruction¹⁶⁰. Or cette passion pour l'architecture se double d'un mépris tout aussi constant et profond pour les architectes, cibles favorites de l'ire et de l'ironie hugoliennes. La figure de l'architecte s'inscrit dans le maillage complexe d'un discours hyperbolique, entre surévaluation poétique et dévalorisation caricaturale à l'œuvre dans les romans et les récits de voyage. La charge contre les architectes et leurs productions joue de tous les moyens de l'ironie rhétorique, héritage du rire voltairien, qui vise et atteint une cible étrangère à elle-même. Une première étape nous permettra d'en rendre compte et de montrer qu'en effet Hugo le romantique s'inscrit dans la tradition

¹⁵⁹ *Littérature et philosophie mêlées*, vol. *Critique*, p. 177-189.

¹⁶⁰ « À peine avait-il dix ans que, déjà, il tenait pour sacrées la vie et les œuvres de l'homme. Déjà, il voulait qu'on abattît les échafauds et qu'on laissât debout les monuments, déjà il défendait les pierres, où les hommes mettent leurs pensées, et les âmes, le livre où Dieu met la sienne. », *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, « les Mémorables », Plon, 1985, p. 200.

d'une ironie qui, elle, ne l'est pas. Néanmoins, il convient de se demander si, au-delà de l'aspect polémique, le regard critique d'un créateur – l'écrivain – porté sur un autre – l'architecte – n'est pas sous-tendu par une interrogation plus grave et ambiguë. La proximité fréquente chez Hugo entre architecture et écriture n'exclut pas de considérer cette veine ironique comme un effet de réflexivité, donc d'autoreprésentation.

Comme la plupart des écrivains français du début du XIX^e siècle, Hugo n'avait pas une connaissance directe des analyses de la philosophie allemande. Si l'auteur de *William Shakespeare* cite tardivement, en 1864, le nom de Schlegel, il s'agit d'August Wilhelm¹⁶¹, qui avait étudié le mélange de trivial et de sublime, forme d'ironie littéraire caractéristique de l'écriture du dramaturge anglais. En revanche, quand Hugo se réfère à un mode de pensée ironique apparaît le nom de Voltaire ; « Rabelais la parodie, Voltaire l'ironie¹⁶² » lit-on dans le même *William Shakespeare*. Pourtant les réticences à l'égard de Voltaire ne manquent pas, sa raillerie et son cynisme heurtant parfois Hugo, mais, lors de la célébration du centenaire de sa mort, il finit par sanctifier cet archange armé d'une plume : « celui qui a le mieux eu le rire diabolique¹⁶³ ». En réalité, Hugo apprécie chez Voltaire une ironie apaisée, son sourire plutôt que son rire, la parole efficace. Dans *Les Misérables*, à l'occasion du portrait de Tholomyès, l'étudiant vieillissant et cynique qui a séduit Fantine, un calembour étymologique traduit la distance de l'auteur à l'égard de l'attitude sarcastique :

En outre, il doutait supérieurement de toute chose, grande force aux yeux des faibles. Donc, étant ironique et chauve, il était le chef. *Iron* est un mot anglais qui veut dire fer. Serait-ce de là que viendrait ironie ?¹⁶⁴

¹⁶¹ August Wilhelm Schlegel, *Sur l'art dramatique et la littérature*, leçons données à Vienne en 1808.

¹⁶² « Les génies », *William Shakespeare*, I, II, 2, vol. *Critique*, p. 278.

¹⁶³ *Notre-Dame de Paris*, III, 2, vol. *Roman I*, p. 588.

¹⁶⁴ *Les Misérables*, I, 3, II, vol. *Roman II*, p. 99.

La naïveté feinte semble toute socratique. Il n'empêche, Hugo sait à son tour manier l'ironie voltairienne contre les architectes et leurs exactions, au gré d'une rhétorique de l'inversion ou de l'écart qui choisit plutôt le terrain du roman et des récits où se forge alors un discours sur le monde et l'histoire.

Amateur d'architecture, Hugo s'en prend aux architectes, ceux de l'époque néo-classique ainsi que ses contemporains. Au même titre que le temps ou les révolutions, l'architecte s'abat sur les édifices pour les mutiler et la liste de ces nouveaux vandales comporte les noms des plus célèbres architectes constructeurs ou restaurateurs : Godde, Peyre et Fontaine sont visés par la préface de *Notre-Dame de Paris*, tous « gâcheurs de plâtre d'à-présent », « l'un tient les Tuileries, l'un d'eux balafre Philibert Delorme au beau milieu du visage.¹⁶⁵ » Godde est encore à l'honneur quand le voyageur découvre les tombeaux de Bruges couverts « d'une ignoble boiserie qui imite le catafalque du Père-Lachaise et dont M. Godde serait jaloux.¹⁶⁶ » Véritable personnage de comédie, Peyre a œuvré à la Conciergerie et le visiteur qu'est Hugo s'étonne auprès de son guide de ne plus voir une salle ornée de quatre cheminées du XIII^e siècle :

Mais qu'est devenue cette salle ? Outre les quatre cheminées, elle avait de beaux piliers qui supportaient la voûte. Je ne l'ai point vue dans tout cela. Est-ce que votre architecte, M. Peyre, l'a escamotée ? – Oh non ! Seulement il nous l'a arrangée.

Ce mot, dit tranquillement, me fit frissonner. La salle des cheminées était l'un des plus admirables monuments de l'architecture royale et domestique du moyen-âge. Qu'est-ce qu'un être comme l'architecte Peyre avait pu en faire ?¹⁶⁷

Le commentaire sur la flèche de fer de la cathédrale de Rouen, innovation technologique de l'architecte Alavoine, s'achève dans un bruyant « Hélas !¹⁶⁸ » ; le nom de Soufflot exerce phonétiquement sa puissance destructrice : « Nos vénérables cathédrales bravent

¹⁶⁵ Préface de *Notre-Dame de Paris*, 1832, vol. *Roman I*, p. 495.

¹⁶⁶ Lettre IX, 31 août 1837, France et Belgique, vol. *Voyages*, p. 629.

¹⁶⁷ « Visite à la Conciergerie », Le temps présent II, 1845-1847, 1846, *Choses vues*, vol. *Histoire*, p. 926

¹⁶⁸ « L'architecte du nouveau clocher de fer à Rouen a eu, dit-on, le clocher de Freiburg en vue. Hélas ! », Lettre trente-unième, *Le Rhin*, vol. *Voyages*, p. 326.

fièrement les obus, les grenades, les boulets ramés et les fusées à la congrève ; elles tremblent jusqu'à leurs fondements devant M. Soufflot¹⁶⁹ » ; M. de Brosse et Labrouste essuient de semblables sarcasmes, quant à Viollet-le-Duc et à Debret, que l'auteur ne daigne désigner nommément, en restaurant respectivement Notre-Dame et Saint-Denis, ils ont commis « un double crime architectural¹⁷⁰ ».

L'allusion suffit à parler de l'architecte dont l'identité est *de facto* niée, vouée à l'opprobre et à l'oubli ; si le nom apparaît, il est en lui-même objet de dérision, Soufflot balaye les édifices, Viollet-le-Duc, au patronyme faussement aristocratique, est le mieux placé pour accorder protection à l'un de ses anciens élèves, condamné à mort et visité dans sa cellule par Hugo. Malgré la gravité des circonstances, Hugo rapporte dans *Choses vues* les paroles de l'élève Marquis, paroles dont la naïveté dissimule mal l'ironie de l'interlocuteur jouant avec les mots :

– J'étais dessinateur pour meubles, j'ai même étudié pour être architecte. Je m'appelle Marquis, je suis élève de M. Le Duc.

Il voulait parler de M. Viollet-le-Duc, architecte du Louvre. Je remarquai dans la suite de ses paroles qu'il prononçait avec quelque complaisance ces mots *Marquis, M. Le Duc*. [...]

Mon père, qui vient me voir, m'a dit d'être tranquille. C'est M. Le Duc qui remettra lui-même le placet à Sa Majesté. M. Le Duc me connaît bien, il connaît bien son élève Marquis. Le roi est accoutumé à ne lui rien refuser.¹⁷¹

Ce dernier exemple met en évidence le motif central de la caricature contre les architectes ; si leur compétence et leur savoir archéologique et historique sont fréquemment remis en cause, c'est surtout leur statut social et l'institutionnalisation afférente à l'exercice de leur profession qui les désignent à la vindicte de nombre d'artistes. Depuis l'Antiquité, la fonction d'architecte est comme doublement suspecte : d'une part, elle se définit comme une discipline entre art et technique ; d'autre part, elle collabore avec le pouvoir qui l'emploie et la récompense. Au service de la Cité, de l'État ou du monarque, les

¹⁶⁹ Lettre du 12 août, Voyage de 1843- Pyrénées, vol. *Voyages*, p. 829.

¹⁷⁰ Lettre vingt-deuxième, *Le Rhin*, vol. *Voyages*, p. 205

¹⁷¹ [La prison des condamnés à mort], Faits contemporains, *Choses vues*, vol. *Histoire*, p. 707, 709.

architectes portent un titre honorifique. Au XVII^e siècle, la formation des architectes s'institutionnalise davantage avec la création de l'Académie de France à Rome, en 1666, et, en 1671, celle de l'Académie royale d'architecture. En privilégiant l'étude des sources antiques et classiques ainsi que l'art du dessin, le Prix de Rome, qui consacre l'artiste, favorise la tradition aux dépens de la création et de l'innovation. Hugo, pour qui l'araignée est « l'insecte architecte¹⁷² », n'aurait sans doute pas renié la métaphore par laquelle Jean-Michel Leniaud donne à voir le piège de l'académisme :

Dans son principe, à défaut de l'être dans son application, l'organisation de l'enseignement artistique, mise au point sous le Directoire et le Consulat, annonce d'une certaine manière le système « stalinien » : l'État contrôle le nombre des élèves, le contenu des études, l'octroi des récompenses, les débouchés par la commande publique et, pour finir, la qualité architecturale, par l'intermédiaire du *Conseil des Bâtiments civils* qui a pour mission d'examiner tout projet concernant un bâtiment public, du plus grand au plus petit ; il est donc impossible, en principe d'échapper au système. [...] Au centre de la toile : le secrétaire perpétuel.¹⁷³

Rien d'étonnant à ce que la génération des romantiques, au nom du moi créateur et du renouvellement de l'inspiration, fustige les hommes d'un art qu'ils admirent. La contestation politique et poétique de 1830 s'est également choisie cette cible.

La position de Hugo repose sur une distorsion qui consiste à louer l'architecture, « cet art-roi¹⁷⁴ », à exalter « ces grandes masses sans nom d'auteur¹⁷⁵ » où se concentrent l'intelligence humaine et la trace du temps, tout en ignorant leurs créateurs. De même les grandes figures archétypales, comme Dédale, Orphée ou Hiram que célèbre le discours poétique, écrasent et renvoient au néant les vrais architectes, cette « nuée des architectes d'école, patentés, jurés et assermentés », « payés par la préfecture ou les menus » et « portant des habits

¹⁷² *Notre-Dame de Paris*, VII, 4, vol. *Roman I*, p. 684.

¹⁷³ Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, éditions Mengès, 1994, p. 12.

¹⁷⁴ Préface de *Notre-Dame de Paris*, 1832, vol. *Roman I*, p. 494.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 574.

verts¹⁷⁶ ». Que l'architecte soit évoqué sur le mode réaliste ou qu'il soit identifié aux figures mythologiques, sa représentation affiche invariablement le signe d'un manque. Les premiers sont étrangers au génie créateur, endoctrinés dans des théories et des modèles à reproduire – néo-classique, néo-gothique ou néo-roman, l'art se contente de bégayer – les seconds révèlent à leur manière une incomplétude du talent de l'architecte qui pour accéder au génie doit aussi être poète. Le seul architecte à trouver grâce aux yeux de Hugo et des romantiques est Piranèse, non pour son œuvre bâtie mais pour les gravures de l'artiste visionnaire.

Pour être efficace, la rhétorique hugolienne multiplie les effets de mise à distance : les architectes sont confinés dans un méprisant anonymat, quand ils ne répondent pas au nom de « maçon » ; leurs édifices se voient réifiés, réduits au statut d'objet utilitaire ou d'aliment, déni de toute valeur esthétique. Le récit du *Rhin* peut ainsi s'enorgueillir d'un inventaire des plus fantasques : le clocher du grand Givet, visité en août 1839, donne le ton :

Le brave architecte a pris un bonnet carré de prêtre ou d'avocat. Sur ce bonnet carré il a échafaudé un saladier renversé ; sur le fond de ce saladier devenu plate-forme il a posé un sucrier ; sur ce sucrier, une bouteille ; sur la bouteille, un soleil emmanché dans le goulot par le rayon inférieur vertical ; et, enfin, sur le soleil, un coq embroché dans le rayon vertical supérieur. En supposant qu'il ait mis un jour à trouver chacune de ces six idées, il se sera reposé le septième.¹⁷⁷

L'humeur ironique du voyageur métamorphose ici un châtelet en « pâtisserie maniérée », là des clochers en « bilboquets réussis », les flèches de la cathédrale de Bâle en « carottes sculptées à jour », d'autres clochers en « dames-jeannes énormes », l'un des beffrois de Mons en « une énorme cafetière flanquée au-dessous du ventre de quatre théières moins grosses.¹⁷⁸ » Un tel bric-à-brac définissait déjà dans *Notre-Dame de Paris* le Paris moderne que le chapitre « Paris à vol d'oiseau » cantonnait à une ébauche à la suite de l'éblouissant tableau de la ville médiévale, ébauche d'où se distinguaient Sainte-

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 495.

¹⁷⁷ Lettre cinquième, *Le Rhin*, vol. *Voyages*, p. 42.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 46, 274, 331, 458, 607.

Geneviève, « le plus beau gâteau de Savoie qu'on ait jamais fait en pierre », le palais de la Légion-d'Honneur, « morceau de pâtisserie fort distingué », la Halle-au-Blé, « une casquette de jockey anglais », les tours de Saint-Sulpice, « deux grosses clarinettes », la Bourse avec « un attique comme on n'en voyait pas à Athènes » et une colonnade « sous laquelle, dans les grands jours de solennité religieuse, peut se développer majestueusement la théorie des agents de change et des courtiers de commerce.¹⁷⁹ »

L'écart sémantique très marqué discrédite la qualité esthétique de ces édifices et, par voie de conséquence, la compétence architecturale de leur maître d'œuvre. S'y ajoute la figure de prétérition qui dévalorise l'ensemble du texte, à la manière d'une démolition :

Quant aux monuments modernes du Paris neuf, nous dispenserons volontiers d'en parler. Ce n'est pas que nous ne les admirions comme il convient.¹⁸⁰

Le peu de valeur de ce qui suit mériterait le silence à moins de transfigurer cette piètre réalité par le rire et la caricature qui la déforment au sein d'une énumération autosuffisante et dépareillée.

Hugo joue aussi d'une écriture en représentation, d'une « dramaturgie typographique » selon la formule de Philippe Hamon, c'est-à-dire de « signaux visibles de l'ironie¹⁸¹ », substitution écrite d'un accompagnement du corps de celui qui ironise (ton de la voix, gestuelle, etc.). Les guillemets, les italiques composent en effet un jeu autour de la parole de l'autre, parole hétérogène signalée explicitement comme telle, répétée pour être mieux rejetée. Les commentaires sur l'architecture et les architectes fourmillent de ces mots mis en scène, de « mentions en écho » selon la théorie de Sperber et Wilson. Existe chez Hugo une propension à user et abuser de termes, pour la plupart axiologiques, qui finissent par constituer, pour son lecteur bienveillant, une sorte de plaisir attendu, et par susciter, pour ses détracteurs, une forme de lassitude. Les exemples

¹⁷⁹ *Notre-Dame de Paris*, III, 2, vol. *Roman I*, p. 589, 590.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 589.

¹⁸¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, « Hachette Université, Recherches Littéraires », p. 86 et 84.

abondent : l'expression *de bon goût* appliquée tantôt à un architecte tantôt à un édifice, *tiré au cordeau* qualifiant l'égout moderne décrit dans *Les Misérables*, les rues de Genève ou la littérature classique, celles de *goût messidor* ou d'*architecture messidor* caractérisant le style révolutionnaire qui « prenait le symétrique pour le beau¹⁸² », radicalisant les théories de Vitruve, l'antiphrase *les hommes de l'art*, tout autant que la lexicalisation ironique des adjectifs *superbe* et *beau* font « signe » au lecteur. Hugo va jusqu'à créer un motif transposable, syntagme codé et plaisant concentrant toutes ses attaques contre la rue de Rivoli dont l'architecte Fontaine, responsable avec Percier de l'embellissement des Tuileries, n'est par ailleurs jamais nommé.

Depuis la préface des *Orientales* (1829) jusqu'à *Quatrevingt-Treize* (1874), la constance du sarcasme a produit un véritable *topos* hugolien, comme une résurgence qui jaillit à propos et hors de propos, forte à chaque fois de nouvelles récriminations liées aux circonstances :

Qu'il vaut bien mieux une belle et correcte nudité, de grandes murailles toutes simples, comme on dit, avec quelques ornements sobres et de bon goût : des oves et des volutes, un bouquet de bronze pour les corniches, un nuage de marbre avec des têtes d'anges pour les voûtes, une flamme de pierre pour les frises, et puis des oves et des volutes ! Le château de Versailles, la place Louis XV, la rue de Rivoli, voilà. Parlez-moi d'une belle littérature tirée au cordeau !¹⁸³

Ce sont là sans aucun doute de très-superbes monuments. Joignons-y force belles rues, amusantes et variées, comme la rue de Rivoli, et je ne désespère pas que Paris, vu à vol de ballon, ne représente aux yeux cette richesse de lignes, cette opulence de détails, cette diversité d'aspects, ce je ne sais quoi de grandiose dans le simple et d'inattendu dans le beau, qui caractérise un damier.¹⁸⁴

¹⁸² *Quatrevingt-Treize*, II, III,1, vol. *Roman III*, p. 896.

¹⁸³ Préface des *Orientales*, vol. *Poésie I*, p. 413.

¹⁸⁴ *Notre-Dame de Paris*, III, 2, vol. *Roman I*, p. 590. Cf. également Lettre vingt-sixième, *Le Rhin*, vol. *Voyages*, p. 267, « Genève », Voyage-1839, vol. *Voyages*, p. 685, F° 145, vers 1863, Manuscrit 13424, Faits et croyances, vol. *Océan*, p. 168, Manuscrit 24 798, Plans et projets, vol. *Océan*, p. 499, *Les Misérables*, V, 2, V, vol. *Roman II*, p. 1001.

Le discours ironique que Hugo tient sur les architectes et l'architecture néo-classiques obéit à un rejet de l'époque romantique à l'égard de l'académisme et du mandarinat intellectuel. Le génie n'a pas d'école, pas de règles à suivre, de modèles à reproduire. Inlassablement, Hugo s'impose en juge au risque de se contredire : le jugement esthétique exposé dans *Notre-Dame de Paris* se fonde parfois sur des généralités, voire une certaine vacuité sémantique des termes qui facilite leur caractère interchangeable dans l'éloge et dans le blâme. De manière plus large, si pour lui l'architecture expire après la Renaissance, la mal nommée, comment concilier cette décadence avec la théorie défendue dans *William Shakespeare* : « L'art en tant qu'art et pris de lui-même ne va ni en avant, ni en arrière¹⁸⁵ » ? Ambiguïté et duplicité referment involontairement le piège sur celui qui en joue. Une lézarde dans l'édifice, tout au plus. Il faut chercher ailleurs ce qui pourrait s'apparenter à une remise en question délibérée.

Dans son ouvrage *Ironie et modernité*¹⁸⁶, Ernst Behler rapproche la position de Hugo, développée dans la *Préface de Cromwell*, de la forme romantique de l'ironie. Le « grotesque », comme expérience du monde et d'une forme artistique qui lui répond, marque la volonté de Hugo de s'opposer au despotisme des systèmes et des règles, de rompre avec l'esthétique classique. Il n'en demeure pas moins que dans le drame comme dans ses premiers romans, *Han d'Islande* ou *Notre-Dame de Paris*, où s'imisce le grotesque, Hugo n'exerce pas de travail de sappe généralisé et systématique sur sa propre création et ne remet vraiment en cause sa posture d'auteur. En revanche, nous pourrions risquer l'hypothèse que sa réflexion critique sur l'architecture et les architectes dans les œuvres narratives instaure un jeu qui n'est pas étranger aux effets de flottement et de brouillage propres à l'ironie romantique.

La notion de « roman hugolien » n'entre pas dans des contours précis ; si nous considérons *Notre-Dame de Paris* comme le premier grand roman, son mode de construction constitue une référence, une matrice où se forment les constantes et les variantes. Or ce roman de l'architecture a été, pour ainsi dire, informé et déformé par son sujet ;

¹⁸⁵ « L'art et la science », *William Shakespeare*, vol. *Critique*, p. 295.

¹⁸⁶ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, PUF, « Littératures européennes », 1996.

le « démon de la digression¹⁸⁷ » est né avec le « démon Ogive¹⁸⁸ ». Le roman prend en charge des données référentielles, des considérations esthétiques et critiques qui modifient en profondeur la structure narrative. Il est aisé de constater que les grandes digressions architecturales de *Notre-Dame de Paris* s'ouvrent par des formules ludiques qui évoquent les récits scottiens ou les chemins de traverse de *Jacques le fataliste* : le lecteur est invité à examiner la façade de la cathédrale en compagnie de l'auteur, à grimper avec lui au sommet des tours pour contempler Paris ; quant aux lectrices de romans, elles sont priées d'excuser la pause narrative due au sérieux chapitre « Ceci tuera cela ». Ces « aperçus », fenêtres ouvertes sur la réalité, rompent l'illusion et le rythme romanesques, soulignant que la fiction est un prétexte, une matière malléable que l'auteur choisit d'utiliser pour servir son dessein : inspirer « à la nation l'amour de l'architecture nationale.¹⁸⁹ » L'évolution des romans de Hugo tend à montrer que si la place de l'architecture reste constante, elle devient partie intégrante du matériau romanesque sous la forme de référent historique, de décor agissant, voire d'élément signifiant du système des personnages. La digression et la visée dialogique naissent du discours sur l'architecture et, en particulier, du jugement négatif sur les architectes ; elles organisent l'entrée en scène non pas du narrateur mais de l'écrivain lui-même, se désignant comme « l'auteur de ce livre » et joignant son identité à la matérialité de l'objet comme signes redoublés d'une réalité tangible.

La critique sert de surplomb à la présence de l'auteur qui domine l'œuvre et justifie ainsi le procédé dramaturgique de la parabase évoqué par Schlegel, qui chez Hugo est plus fréquent que « permanent ». Si le discours des digressions critiques se fonde sur un esprit et une rhétorique de la tradition classique de l'ironie, la présence de ce discours et son fonctionnement dans le roman, sources de tension et de distanciation entre l'œuvre et le réel, relèvent d'une autre conception puisque l'auteur s'engage et engage la crédibilité de son discours. En témoigne tout particulièrement le choix que fait

¹⁸⁷ Jean Gaudon, « Digressions hugoliennes », *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Club français du Livre, tome XIV, p. VIII.

¹⁸⁸ Expression de Charles Nodier, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Club français du Livre, tome II, p. 1043.

¹⁸⁹ Préface de *Notre-Dame de Paris*, 1832, vol. *Roman I*, p. 494, 495.

Hugo dans *Notre-Dame de Paris* de se prêter à une incarnation ironique sous les traits du poète Pierre Gringoire. Dramaturge malheureux, mari éconduit de la belle Esmeralda, Gringoire partage les déboires de son créateur. Pour se consoler des femmes, il s'est tourné vers l'amour des pierres et s'est découvert « un goût violent pour l'architecture.¹⁹⁰ » Difficile de résister à l'exégèse autobiographique ! Gringoire, « philosophe pratique des rues de Paris », « esprit essentiellement mixte, indécis et complexe, tenant le bout de tous les extrêmes, incessamment suspendu entre toutes les propensions humaines¹⁹¹ » expose sa nouvelle passion avec un enthousiasme et une éloquence sans réserve, comme Hugo en 1830 volant au secours des monuments :

– Tenez ! dit Gringoire, on a des jouissances ! Il prit le bras du prêtre qui se laissait aller, et le fit entrer sous la tourelle de l'escalier du For-l'Évêque. – Voilà un escalier ! chaque fois que je le vois, je suis heureux. C'est le degré de la manière la plus simple et la plus rare de Paris. Toutes les marches sont par-dessous délardées. Sa beauté et sa simplicité consistent dans les girons de l'une et de l'autre, portant un pied ou environ, qui sont entrelacés, enclavés, emboîtés, enchaînés, enchâssés, entretailés l'un dans l'autre, et s'entremordent d'une façon vraiment ferme et gentille !¹⁹²

Le passage est d'autant plus intéressant que Hugo place dans la bouche de son personnage un texte qu'il a emprunté mot pour mot à l'ouvrage de l'historien Sauval, *Histoires et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*. Hugo, nouveau converti, transpose sans la modifier sa source savante qui devient un morceau d'anthologie non dénué d'effets comiques. Au sein même du roman qui milite pour la conservation des monuments, le porte-parole de l'auteur affiche son statut de néophyte, enclin au prosélytisme. Dans une certaine mesure, sa parole excessive et jubilatoire, riche de l'érudition d'autrui, porte atteinte au sérieux du projet romanesque. L'article de Sainte-Beuve, « Les Romains de Victor Hugo », paru dans le *Journal des Débats* du 27 juillet 1832, rend compte du registre ironique qui coexiste avec l'analyse esthétique de la cathédrale :

¹⁹⁰ *Notre-Dame de Paris*, X, I, vol. *Roman I*, p. 775.

¹⁹¹ *Ibid.*, II, IV, p. 543, 544.

¹⁹² *Ibid.*, X, I, p. 776, 777.

Dans *Notre-Dame* l'idée première, vitale, l'inspiration génératrice de l'œuvre est sans contredit l'art, l'architecture, la cathédrale, l'amour de cette cathédrale et de son architecture. Le poète a pris cette face ou, si l'on veut, cette façade de son sujet au sérieux, magnifiquement : il l'a décorée, illustrée avec une incomparable verve d'enthousiasme. Mais ailleurs, dans les alentours, et le monument excepté, c'est l'ironie qui joue, qui circule, qui déconcerte, qui raille et qui fouille, ou même qui hoche de la tête en regardant tout d'un air d'indifférence [...]. Gringoire nous représente à merveille cette somme *ironique et railleuse*, produit de l'expérience acquise. Le bon philosophe éclectique et sceptique porte les vérités, les manies, le bon sens, les ridicules, la science et l'erreur, pêle-mêle dans sa besace, tantôt d'un air piètre, tantôt se rengorgeant, tout comme Panurge et Sancho. [...]

Par Gringoire, M. Hugo est allé jusqu'à railler ce culte de l'architecture qui constitue la croyance et comme la religion de son livre.¹⁹³

S'il faut parler d'ironie au sens moderne du terme, il est clair que Hugo ne met à distance ni sa qualité de romancier ni la raison d'être de son œuvre mais peut-être le choix de son matériau romanesque et de la rhétorique qui le sert : langage spécialisé, descriptions et digressions, discours savant et militant brisant la fantaisie d'un genre.

Le discours sur l'architecture et des architectes nous semble enfin le lieu d'une interrogation profonde sur l'acte créateur. Désigner l'autre comme cible – insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! – procède d'un évitement salutaire, mais en réalité le harcèlement ironique trahit un doute du poète, au sens le plus large du terme. Quand Hugo parle d'architecture, il pense souvent écriture et, depuis les préfaces des premiers recueils poétiques, son métadiscours s'appuie sur les métaphores architecturales pour donner un contour à sa création. Cet art premier, qui réunit les autres, impose un ordre humain au chaos et crée ce qui n'existe pas, rapprochant ainsi le geste humain du principe divin. Hugo accorde à l'architecte et au poète le pouvoir du démiurge :

¹⁹³ Sainte-Beuve, « Les Romans de Victor Hugo », *Journal des Débats*, 24 juillet 1832, *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Club français du Livre, tome IV, p. 1242.

Dans les temps antérieurs à l'histoire, là où la poésie est fabuleuse et légendaire, elle a une grandeur prométhéenne. De quoi se compose cette grandeur ? d'utilité. Orphée apprivoise les bêtes sauvages ; Amphion bâtit des villes. Le poète dompteur et architecte, Linus aidant Hercule, Musée assistant Dédale, le vers force civilisatrice, telle est l'origine.¹⁹⁴

Les grands architectes sont poètes. La poésie les célèbre, « quiconque naissait poète se faisait architecte¹⁹⁵ » proclame le chapitre « Ceci tuera cela », les récits de voyage ne cessent de mettre en évidence « cette assimilation qui naît si naturellement entre les choses de l'architecture et les choses de la poésie¹⁹⁶ » et leur déroulement initiatique conduit à admirer « l'architecte, le poète, le Dieu.¹⁹⁷ » L'ordre des termes établit une hiérarchie : la nature, création divine, donne un modèle à l'architecture, l'écriture les relie par son pouvoir de déchiffrement.

On songe à la quête romantique d'une synthèse des arts et d'un langage universel ; Hugo y participe mais son incessant dialogue avec l'art architectural et ses maîtres d'œuvre a des accents plus personnels. S'il peut s'entendre comme une attaque en règle des principes classiques auxquels l'architecture ne parvenait à renoncer, attaque contre le règne de l'institution au moment où la littérature entraînait en révolution, attaque contre une sphère sclérosée du monde des beaux-arts, il traduit aussi une réflexion de l'écrivain sur son propre travail, autant qu'une expression de ses doutes pour parvenir à donner forme à l'informe. Modèle, médiation, rivalité : chercher le mot juste qui cernerait le rapport que Hugo établit entre les deux arts nous semblerait plus réducteur que de constater que toute tentative de définition conduit à multiplier les images d'une dualité, d'un duel passionnel qui au fond enrichit le débat esthétique, duel dont personne, de l'architecte et du poète, ne sort totalement vaincu ni vainqueur, car celui-ci ne tuera pas celui-là.

¹⁹⁴ « Le beau serviteur du vrai », *William Shakespeare*, II, 6, II, vol. *Critique*, p. 404.

¹⁹⁵ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. *Roman I*, p. 622.

¹⁹⁶ Lettre du 12 août, Voyage de 1843- Pyrénées, vol. *Voyages*, p. 831.

¹⁹⁷ Lettre du 28 août 1837, France et Belgique, vol. *Voyages*, p. 623.

En guise de chute perfide que le sujet nous autorise, notons que par une ironie du sort ou ironie de situation, les architectes ont peut-être usé de leur droit de réponse à l'endroit de Hugo et ce, le jour de ses funérailles : l'architecte Charles Robelin, ami fidèle et rare proche parmi la foule, suivit le convoi funéraire ; Charles Garnier orchestra le cérémonial des obsèques nationales : drapé de noir, l'Arc de Triomphe, œuvre de l'architecte Chalgrin, reçut, dans son immense catafalque au chiffre de Hugo, la dépouille de l'écrivain avant qu'elle ne rejoigne sa dernière demeure : « le plus beau gâteau de Savoie qu'on ait jamais fait en pierre ». Le rire de Voltaire, voisin de sépulcre, retentit pour l'éternité.

Chantal Brière
Université de Provence

La case ironique : Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes (1836-1848)

L'un des signes majeurs de la désillusion de la seconde génération romantique est sans doute sa conversion à l'écriture ironique. Dans les années 1830-1840, il existe notamment un lieu discursif, un espace textuel particulièrement propice à l'ironie et hanté par les petits romantiques : c'est le feuilleton, le bas-de-page du journal. Il sert de refuge, à partir de 1830, à quelques-uns des plus importants « romantiques » de la seconde génération : Honoré de Balzac dans *Le Voleur* du 26 septembre 1830 au 29 mars 1831, Alfred de Musset dans *Le Temps* entre le 10 janvier et le 30 mai 1831, Jules Janin dans *Les Débats* à partir de 1831, Alexandre Dumas, Delphine de Girardin, Théophile Gautier, Gérard de Nerval dans *La Presse* à partir de 1836. Le destin ironique de cette case textuelle qui a déjà, au début de la monarchie de Juillet, une longue histoire semble, en large partie, dû à la dualité/duplicité des voix que la séparation du journal en deux parties, haut-de-page, bas-de-page permet. La frontière que matérialise la ligne qui sépare les deux espaces du journal dessine autant un ghetto – celui du divertissement, de l'art et de la littérature – qu'un espace de liberté où tout devient possible. On sait que le destin de cette case blanche fut d'être occupée par le roman-feuilleton à partir de 1836. Mais à côté de la fiction, cet espace accueille aussi d'autres genres de discours : des articles de critique et de chronique qui peuvent poser un rapport au monde autre que celui du premier-Paris, l'article éditorialiste de la première page rédigé généralement par le directeur du journal. Cette potentialité, lorsqu'elle est activée, donne au journal quotidien une vraie qualité polyphonique et constitue un ressort médiatique très efficace. De fait, cette qualité est remarquablement stimulée dans le journal *La Presse* de Girardin. Ce phénomène éditorial dû notamment à l'organisation matérielle du journal relève sans doute à la fois de l'histoire de l'ironie et de

l'histoire du romantisme. Se superposent ici en effet de manière exemplaire les multiples stratégies de l'ironie romantique.

Histoire de la case oblique

Le 1^{er} juillet 1836, lorsque Émile de Girardin crée *La Presse*, le premier journal à quarante francs, il promet de manière particulièrement remarquable l'espace du feuilleton désormais livré aux plus grandes signatures de la jeune école romantique. Le 21 septembre 1836, il en établit même le programme brillant et prometteur : le dimanche « un feuilleton de théâtre, d'histoire ou de mœurs d'Alexandre Dumas », le lundi un « feuilleton artistique de Théophile Gautier », le mardi « un feuilleton de mœurs ou de théâtre » de Frédéric Soulié, le mercredi un feuilleton de l'académie des sciences par le docteur A. Lember, le jeudi « sous le titre de Courrier de Paris un bulletin des livres nouveaux, des pièces en répétition, des modes nouvelles, des coutumes et usages nouveaux, de la musique en vogue, des objets de curiosité » (sous le pseudonyme du vicomte Charles de Launay, on sait que Delphine de Girardin est l'auteur de ce feuilleton), le vendredi une semaine industrielle, le samedi une « revue étrangère ». Le 15 juin 1837, Girardin, précisant la double temporalité du journal, politique et littéraire, donne même la préférence à la session littéraire qu'il oppose à la session parlementaire.

La rédaction de *La Presse* se trouve ainsi divisée en deux sessions : l'une particulièrement politique, pendant la durée des chambres ; l'autre spécialement littéraire, restreignant la politique le plus possible aux nouvelles et aux faits, abrégeant toutes les discussions oiseuses. Ainsi l'époque où d'ordinaire la lecture des journaux quotidiens présente le moins d'intérêt sera précisément celle où *La Presse*, au contraire, offrira le plus d'attrait par la variété et la supériorité de sa rédaction, grâce au concours de nos plus illustres écrivains qu'elle s'est assurée pour tout le temps de la session littéraire.

Certes Girardin n'a pas inventé cette case feuilletonesque ni toutes ses potentialités. Cette « broderie du journal » comme l'intitulait Jules Janin, est née en fait le 8 pluviôse de l'an 8 dans *Le*

Journal des débats. L'origine du feuilleton provient d'un « subterfuge fiscal ». Cette innovation vient du fait que l'augmentation du format de la feuille de journal (et donc la création d'un espace supplémentaire en haut ou bas de page) du quarto traditionnel (11,3 dm²) au petit in-folio (16,1 dm²) pouvait se faire sous l'Empire sans augmentation du timbre de trois centimes ni de la taxe postale¹⁹⁸. De cette augmentation du format découle la création d'un nouvel espace indépendant au sein du journal, appelé feuilleton par métonymie avec le petit cahier de huit pages donné quelquefois en complément des quotidiens¹⁹⁹. Les quotidiens adoptent plus ou moins rapidement ce nouvel espace marginal qui devient dans la pratique le lieu d'une certaine complicité et connivence avec le lectorat grâce à la publication dans cette case de courriers de lecteurs, de petites annonces, de charades, de logogriphes. A titre d'exemple, voici une annonce parue dans les premiers feuilletons des *Débats*, véritable embryon romanesque, peut-être aussi à sa façon diablement ironique :

Une veuve de cinquante ans, ayant toujours joui d'une parfaite santé, et ayant un revenu qui sert à son entretien, désirerait trouver un homme d'un âge mûr, qui voulût avoir une compagnie douce et honnête ; elle ne demande que la table, le logement, le feu et le blanchissage ; elle offre en échange ses soins pour gouverner la maison, l'entretien du linge par son travail ; elle pourrait faire sa lessive, à laquelle elle présiderait ; elle est sans reproche sur sa vie et ses mœurs, dont elle a de sûrs garants. S'adresser au citoyen Dupont, homme de loi, rue des Noyers, n° 18, à Paris.²⁰⁰

Le feuilleton devient même le foyer de la seule polémique possible dans le journal impérial, la polémique littéraire, et accueille aussi une écriture oblique où, d'une manière à déchiffrer, peut s'exprimer une résistance à l'Empire censeur. Le feuilleton nécessite

¹⁹⁸ Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944, histoire politique et matérielle*, Ellipses, 1999, p. 61.

¹⁹⁹ Le feuilleton est d'abord « un petit cahier composé de huit pages, dans une feuille in-12 » (Littré). Voir aussi l'article très documenté dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique...* par Pierre Larousse, administration du *Grand dictionnaire universel*, 1866-1877, t. VIII, p. 311.

²⁰⁰ *Journal des débats*, an VIII de la République.

son lecteur herméneute dans des comptes rendus où tout est à décrypter. Le 31 mars 1814 paraît ainsi une variété de Nodier sur la nouvelle édition du *Dictionnaire français de Gatel*. Curieusement, Nodier s'appesantit sur l'étymologie du mot « coq », de *gallus* qui vient du radical *gala* qui signifie « blancs ». On appelait les Francs des *galli* (et plus tard donc des Gaulois) pour les distinguer des Espagnols. L'emblème du coq et la couleur blanche seraient donc bien les armes parlantes de la France, faisant échec aux trois couleurs révolutionnaires et à l'aigle napoléonien. Nodier ajoute même : « rien ne se nationalise sans tradition²⁰¹ ». Dans le feuilleton dramatique également, beaucoup d'appréciations sont codées et jouent sur une connivence avec le public. Si la rivalité entre les deux tragédiennes du temps, M^{elle} Georges et M^{elle} Duchesnois, occupe l'attention de la presse pendant trois ans, c'est aussi parce que chacun sait que Duchesnois est l'élève de Raucourt, l'une des dernières tragédiennes de l'ancienne troupe ; Duchesnois devient ainsi l'idole des vieux habitués, des « connaisseurs », l'emblème des classiques. Georges, au contraire, talent moins traditionnel, plaît aux esprits épris de changement, à tous « les élèves de l'école Polytechnique ». Elle devient la figure de proue des philosophes et des progressistes. Le coup de force de la case blanche introduit donc d'emblée un certain nombre de caractéristiques du feuilleton : interlocution avec le haut-de-page, rétroaction forte du public sur le feuilleton, hybridation, fictionalisation, duplicité. La rencontre avec la seconde génération romantique va faire de cette case textuelle une machine à contester et à lire le journal. Parmi les maîtres du feuilleton sous la monarchie de juillet, figurent en effet deux écrivains romantiques qui vont, de manière complémentaire et en symbiose, métamorphoser l'écriture du feuilleton. Il s'agit de Delphine de Girardin, la femme d'Emile de Girardin, *alias* le vicomte de Launay, et de Théophile Gautier, nommé « directeur du feuilleton » par Girardin en 1838. Profondément complices et amis, ces deux feuilletonistes appartiennent l'un et l'autre au public des représentations d'Hernani. L'Histoire du

²⁰¹ Cet exemple est commenté dans Alfred Péreire, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 1814-1914, Librairie ancienne Edouard Champion, 1924, p. 36.

romantisme de Gautier, oeuvre inachevée, se fige d'ailleurs sur l'image de Delphine de Girardin applaudissant Victor Hugo :

Madame Gay, qui fut plus tard madame Delphine de Girardin, et qui était déjà célèbre comme poétesse, attirait les yeux par sa beauté blonde. [...] Ce soir-là, ce grand soir à jamais mémorable d'*Hernani*, elle applaudissait, comme un simple rapin entré avant deux heures avec un billet rouge, les beautés choquantes, les traits de génie révoltants...²⁰²

Ces deux anciens combattants du premier romantisme, ces deux écrivains nés dans la poésie et déçus dans le feuilleton livrent l'un comme l'autre pendant douze ans une impressionnante masse feuilletonesque. Le vicomte de Launay publie hebdomadairement un « Courrier de Paris », où il invente véritablement le patron de la chronique mondaine, largement reprise dans les autres journaux. Quant à Théophile Gautier, originellement choisi pour la critique des beaux-arts, il est officiellement chargé à partir de juillet 1837 de la critique dramatique. Il publie également dans le feuilleton des chroniques variées et des récits de voyage. Or l'ensemble des textes produits par ces deux écrivains déconstruit la machine journalistique par la marge, en même temps qu'il la valide en lui donnant sa portée polyphonique. Leur écriture devient un formidable exercice d'ambiguïté, où le feuilleton assoit la machinerie même qu'il semble ébranler car tout dans le journal (son ressort, son écriture, son idéologie) semble mis à mal par le contre-discours du feuilleton. Duel et duplice, le feuilleton joue une curieuse partie dans l'économie du journal qu'il érotise, qu'il littérarise aussi tout en l'invalidant.

Procédés ironiques et feuilletonesques

Le feuilleton ne s'avance pas masqué, il se déclare sous la plume de Delphine de Girardin ou celle de Gautier ouvertement ironique. La mention souvent répétée, presque psalmodique semble vouloir éviter les lectures au premier degré du feuilleton. *A contrario*, lorsqu'il veut aborder un sujet sérieux, Gautier semble même inquiet de sa capacité à tenir ce discours : « N'avons-nous pas pris, en rendant

²⁰² Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Charpentier et cie, 1874, p. 114.

compte des vaudevilles, l'habitude d'un style ironique et peu respectueux ? Notre phrase a-t-elle la solennité convenable pour rendre l'effet de ce drame sincère ? Cette fable ne prendra-t-elle pas sous notre plume un air volontairement grotesque, et ces scènes qui font trembler ne feront-elles pas rire, racontées par nous ?²⁰³ » Effectivement, tout est cible ironique pour le feuilleton : le moi, le monde, la société, les femmes. Dans le cas de Delphine de Girardin, l'identité même de l'auteur s'avère problématique puisqu'elle bénéficie de l'atout d'un pseudonyme qui la fait changer de classe, de sexe et qui surtout dissimule son statut d'épouse, de « moitié » du directeur du journal, Emile de Girardin. Le pseudonyme introduit d'emblée la possibilité d'une lecture plurielle du feuilleton selon que le lecteur connaît ou non l'identité du vicomte de Launay. Delphine de Girardin en joue en critiquant vertement madame Emile de Girardin dans certains de ses feuilletons ou en signant de son nom de femme mariée d'autres articles dans le journal qui prennent le contrepied du courrier de Paris. Ainsi, le 2 mai 1837, Delphine de Girardin signe de son véritable nom une nouvelle intitulée « Deux amours » où derrière la description d'un auteur raté, elle se dépeint elle-même, anonyme malgré son éclatante réussite, dans un jeu de masques et un discours auto-ironique à double sens dont seuls quelques lecteurs à l'époque pouvaient goûter le sel : « Elle avait débité tous les lieux communs qui se débitent journallement en politique et en littérature depuis des années ; eh bien ! par un phénomène que seule peut expliquer la civilisation, le bon goût de notre époque, cette femme qui écrivait depuis si longtemps à Paris, avait trouvé moyen, avec tout cela, de rester parfaitement inconnue !!²⁰⁴ » Le pseudonyme favorise ce que Gautier appelle une « écriture hermaphrodite », écriture encore duelle et duplice. Gautier, pour sa part, n'utilise pas de pseudonyme mais le moi, constamment sujet de discours et de récits, reste également une notion problématique et ironique de son feuilleton.

Ces feuilletons multiplient cibles et procédés ironiques dans un tourniquet particulièrement retors, c'est pourquoi il ne s'agit pas ici d'énumérer ni les procédés de style (hyperboles, euphémismes,

²⁰³ Théophile Gautier, *La Presse*, 3 mars 1845.

²⁰⁴ Madame Emile de Girardin, « Variétés », *La Presse*, 2 mai 1837.

paradoxismes, calembours) qui constituent ce que Philippe Hamon appelle « l'esprit de Paris²⁰⁵ » ni de s'attarder sur les cibles nombreuses de la chronique, mais plutôt de focaliser cet article sur ce qui constitue l'essentiel : l'ironie à l'égard du journal lui-même, de ses fonctions d'information, de son écriture, de son idéologie, journal qui semble quelquefois attaqué de biais dans le feuilleton, terrain retranché, réservé, terrain de résistance à l'entrée dans l'ère industrielle et l'ère médiatique. Cette ironie en même temps qu'elle déstabilise en apparence le quotidien, beaucoup plus essentiellement le fonde.

Le feuilleton comme anti-journal

Le feuilleton d'abord invalide le socle même du journal, la notion d'événement journalistique, soit en niant son existence, soit en promouvant à la hauteur d'événement un détail, soit en mettant en pratique un certain « puffisme » journalistique. Le premier feuilleton de Delphine de Girardin commence le 28 décembre 1836 par ce nivellement de l'événement journalistique :

Il n'est rien arrivé de bien extraordinaire cette semaine : une révolution en Portugal, une apparition de république en Espagne, une nomination de ministres à Paris, une baisse considérable de la Bourse, un ballet nouveau à l'Opéra, et deux capotes de satin blanc aux Tuileries.

La révolution de Portugal était prévue, la quasi-république était depuis longtemps prédite, le ministère d'avance était jugé, la baisse était exploitée, le ballet nouveau était affiché depuis trois semaines : il n'y a donc de vraiment remarquable que les capotes de satin blanc, parce qu'elles sont prématurées : le temps ne méritait pas cette injure.²⁰⁶

De même le 26 juillet 1847, Gautier remplace son feuilleton dramatique par un article ironique sur la relâche saisonnière

²⁰⁵ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieur, p. 149.

²⁰⁶ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 28 septembre 1836 repris dans *Lettres parisiennes* du vicomte de Launay, Mercure de France, éd. de Anne Martin-Fugier, 1986, t. I, p.22.

commentée comme un spectacle de premier ordre. Dans la même logique, fréquemment, les deux feuilletonistes mettent au rang d'événement les canards ou les rumeurs : « Excepté la grippe, fléau du troisième ordre, récemment débarqué de Londres, et qui commence ses ravages à Paris, rien de nouveau, cette semaine ; mais comme n'avoir rien à dire chez nous n'est pas une raison pour ne point parler, quand il n'y a pas de nouvelles, on en invente.²⁰⁷ ». Cette promotion de la rumeur comme quasi événement fait peser le doute sur l'ensemble du journal toujours soupçonné de mensonges ou de complicités avec des intérêts politiques.

De plus, le feuilleton prétend montrer les apparences sous le réel, quitte à tenir un discours de dénonciation du discours établi, du « politiquement correct » dirait-on aujourd'hui. Ainsi en mai 1838, au moment d'une représentation à l'Opéra du *Mariage de Figaro*, Gautier écrit :

Le *Mariage de Figaro* n'a présenté rien de remarquable, si ce n'est qu'avec la somme d'années formée par l'âge des trois actrices, l'on aurait facilement remonté aux rois Chronos et Xixouthros, contemporains et témoins du déluge.

Beaucoup de gens se montraient surpris de l'aisance et de la légèreté avec lesquelles mademoiselle Mars marchait encore ; mademoiselle Mars est capable comme Galeria Coppiola de tenir le théâtre jusqu'à cent ans. Cependant, quoique la *jeunesse* de mademoiselle Mars soit un fait incontesté, nous trouvons que c'est un singulier éloge pour une actrice qui a l'emploi des *boutons de rose*, que de dire « Comme elle va bien encore sans canne ».²⁰⁸

Il s'agit d'initier le lecteur « aux fictions du journalisme » afin qu'il devienne un « spectateur indifférent, amusé par des parades périodiques, au lieu d'être à ses dépens l'instrument involontaire de toutes les ambitions subalternes.²⁰⁹ » Le feuilleton, véritable outil pédagogique, tente de démontrer par l'absurde, c'est-à-dire par le *puff*, la parole fantaisiste et l'ironie, la gigantesque mystification du journal. Comme tout texte ironique, il s'avère abondamment

²⁰⁷ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 26 janvier 1837, *ibid.*, t. I, p. 84.

²⁰⁸ Théophile Gautier, « Opéra, Le mariage de Figaro », 7 mai 1838, repris dans *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, 1858, t. I, p. 130.

²⁰⁹ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 27 avril 1839, *op. cit.*, t. I, p. 443.

parodique et citationnel et prend comme cible privilégiée la rhétorique du journal. Il dénonce alors par la mimèse l'ensemble du discours journalistique. Ainsi Gautier écrit par exemple le 6 janvier 1845 : « L'entrée de ces honnêtes Africains a fait dans la salle, une sensation *impossible à décrire*, comme on dirait en style politique. » Et Delphine de Girardin, elle, se moque en utilisant comme Gautier l'italique : « *Les gouvernements qui se sont succédé en France jusqu'à ce jour* (cette phrase ne nous appartient pas, nous l'empruntons au *Constitutionnel*, au *Journal des débats*, au *National*, au *Courrier français*, etc. et à quatre-vingt-dix-neuf brochures et opinions politiques).²¹⁰ »

En fait, au delà de la machinerie journalistique, les soubassements idéologiques même du journal sont visés dans le feuilleton. Le feuilleton représente un monde à l'envers où les efforts d'Emile de Girardin pour investir politiquement et idéologiquement le régime de la monarchie de Juillet sont ruinés. L'étude du premier-Paris et de la partie économique du journal menée par Corinne Pelta²¹¹ prouve que *La Presse* préconise de faire de l'art de gouverner une industrie politique²¹² ayant comme ambition un vaste programme de travaux publics dont la politique constitue à la fois la fin et les moyens. Alors même que le premier-Paris de Girardin ne cesse de vanter avec une fervente ardeur le commerce, l'agriculture, l'industrie, les routes, les chemins de fer, les canaux, les banques, les assurances, alors même que le chiffre hypnotise le premier-Paris (chiffre des importations et exportations de céréales, nombre d'ouvriers travaillant à la décoration de l'arc de l'Étoile, nombre d'aliénés, nombre de kilos de coton filé, nombre de lieues de chemins de fer qu'il faudrait construire, nombre de chevaux en Angleterre), le feuilleton ne cesse de demander plus de poésie, de fantaisie et de lettres, ne cesse de vitupérer « contre les marchands de filoselle et de pommes de terre. » Le 14 janvier 1840, Gautier confie dans son feuilleton : « Une soirée de l'Opéra vous délasse de la vie réelle, et vous console de la quantité d'affreux bourgeois en paletots que vous

²¹⁰ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 14 décembre 1838, *ibid.*, t. I, p. 361.

²¹¹ Nous renvoyons à l'article de Corinne Pelta, « La politique : une révolution industrielle » dans Marie-Eve Thérénty et Alain Vaillant, *1836, l'an I de l'ère médiatique*, éditions du nouveau monde, 2001.

²¹² « France, Paris, 8 septembre », *La Presse*, 9 septembre 1836.

êtes obligés de voir dans la journée. » Plus concrètement, le premier-Paris insiste beaucoup sur la nécessité du travail, comme pivot du système social et politique, comme façon de devenir utile, comme engagement de l'homme. Dans le premier-Paris, même le travail des classes lettrées appartient à l'élan industriel promu par Girardin :

L'œuvre des classes lettrées a un côté par lequel elle touche aux choses industrielles, et qu'en cette considération, le gouvernement lui devrait l'intérêt qu'il porte à toute espèce d'usines. Ainsi, par ses livres, la classe lettrée entretient le commerce de la papeterie, les ateliers de brochage, les fonderies de caractères, les fabriques de machines à imprimer ; par les pièces de théâtre, elle fait vivre une multitude innombrable d'acteurs, de comparses, de machinistes, de décorateurs ; [...] Les classes lettrées sont donc aujourd'hui un fait immense, un fait moral et un fait matériel.²¹³

En revanche, dans le feuilleton, le travail toujours dénigré est représenté comme un lourd fardeau, un « tonneau des Danaïdes où il faut verser chaque semaine une urne de prose²¹⁴ ». Le 1^{er} juillet 1839, Gautier fustige celui qui assimile le poète à l'ouvrier. En avril 1842, il épingle comme souvent la médiocrité du bourgeois, celui même que cherche à séduire Girardin dans le haut-de-page et tente de redonner son autonomie à une classe littéraire que le premier-Paris voulait annexer :

Il y a dans le style des maîtres quelque chose de net, de franc, de voulu, d'insouciant et d'original qui alarme le bourgeois tout de suite ; à cette familiarité hautaine, à ce laisser-aller grandiose, à cette allure formidablement aisée, qui sont les caractères du génie, les natures vulgaires entrent en inquiétude. Elles sentent qu'elles vont être rudement secouées dans leur honnête quiétisme ; la médiocrité a quelque chose d'obséquieux et de patelin qui leur convient et beaucoup de gens préfèrent les chiens caniches aux lions, sous le prétexte que ces derniers ont le poil rude et fauve, la crinière hérissée, des ongles d'airain, des regards jaunes d'un éclat insupportable et avalent quelquefois les personnes les plus honorables sans se soucier de leur position sociale. La multitude, par une de ces secrètes jalousies dont on ne se rend pas compte, mais qui, pour être inavouées, n'en

²¹³ « France, Paris, 9 septembre », *La Presse*, 10 septembre 1836.

²¹⁴ Théophile Gautier, *La Presse*, 25 juillet 1843.

subsistent pas moins, hait la forme qui spécialise une idée, un objet, le tire du néant et le fait vivre d'une vie particulière. [...] Hamlet viendrait aujourd'hui, pâle et le front dans la main, agiter la fameuse question d'être ou de n'être pas, on l'enverrait se promener ; on lui dirait : « Mon cher prince de Danemark, retournez à Elsenour. » La question est d'épouser un million ou de trouver cinq cent mille francs pour le payement du 15.²¹⁵

Chez Delphine de Girardin, le ton est sévère aussi : « les laboratoires de la pensée valent bien les usines de l'industrie » écrit-elle par exemple, ou encore, « La politique est un loisir d'infirmités qu'on laisse aux petits esprits.²¹⁶ » Le discours feuilletonesque s'oppose au reste du journal, le discours sérieux²¹⁷. Le premier-Paris croit à l'adéquation des mots et des choses, sa première caractéristique étant la pertinence, son rêve et son modèle étant le performatif, discours idéal de l'autorité efficiente. Il est du côté du pouvoir. Autant dans ses années-là, le haut-de-page répond à un ton, un rythme particulier lié à l'emphase, autant le feuilleton adopte le ton de la conversation et évidemment le ton de la fantaisie pour revendiquer un contre-discours et une forme d'indépendance vis-à-vis du haut de page. Le feuilleton prend en tenailles le discours sérieux du journal :

O lecteurs ! faudra-t-il tous les ans vous le redire : *La Presse* et le *Courrier de Paris* sont deux choses complètement distinctes et tout à fait indépendantes l'une de l'autre. *La Presse* n'est nullement responsable de ce que dit le *Courrier de Paris*, de même que le *Courrier de Paris* n'est nullement responsable de ce que publie *La Presse*.

L'un est un journal sérieux, l'autre est une gazette moqueuse, c'est-à-dire que leur caractère, leurs opinions, leur point de départ, leur but et leurs devoirs à tous deux sont différents. [...] *La Presse*, engagée par des convictions profondes, est soumise cependant à toutes les considérations de la politique, questions de convenances, questions d'opportunité, etc., etc. Il lui faut souvent cacher une partie de sa pensée sur telle ou telle personne. Il lui faut attendre jusqu'à demain

²¹⁵ Théophile Gautier, feuilleton, *La Presse*, 27 avril 1842.

²¹⁶ Vicomte Charles de Launay, feuilleton, *La Presse*, 9 novembre 1836, repris dans *op. cit.*, t. I, p. 37.

²¹⁷ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 59.

pour dire telle ou telle vérité dangereuse à publier aujourd'hui ; elle doit enfin ne voir l'avenir que dans le présent.

Le *Courrier de Paris*, au contraire, est une sorte d'observation insouciantes que nulle considération relative n'enchaîne. Il est absolu dans ses opinions comme tous les esprits indifférents. [...]

Comme il n'appartient à aucun système, à aucun parti, à aucune école, il peut dire ce qu'il pense tout de suite et sur les événements et sur les personnes ; il n'admet point de date pour la vérité, elle lui semble toujours opportune. Il va droit son chemin, regardant ça et là et blâmant partout ce qui le choque. Quelquefois on l'arrête et on lui crie : « Prenez garde, l'action que vous critiquez a été faite par un très grand personnage ! – Tant pis, répond-il, c'est un détail qui ne me regarde pas.²¹⁸

Le feuilleton qui, par l'ironie, présente un contre-modèle du monde, cultive d'ailleurs beaucoup l'idée d'une dualité des phénomènes. L'ironie s'accompagne souvent, notamment chez Delphine de Girardin, d'une fascination démesurée pour les dichotomies, les dualités irréconciliables. On apprend dans le feuilleton du 15 mars 1837 que Paris est divisé en deux sociétés bien distinctes, celle où l'on s'amuse toujours et celle où l'on s'ennuie toujours, le 21 octobre 1837, que le monde connaît un schisme entre ceux qui se lavent les mains et ceux qui ne se lavent pas les mains, le 1^{er} juin 1844, que les salons sont divisés entre ceux qui adorent les princes de sang et ceux qui les abhorrent *etc., etc.* Constamment son feuilleton renvoie le lecteur ironiquement à ces dichotomies du monde en le sommant de choisir entre des oppositions à la fois complémentaires et inconciliables. Il faut « soumettre à nos lecteurs ces deux vérités en priant chacun de vouloir bien choisir celle qu'il préfère. Nous ne cherchons pas à l'influencer²¹⁹ ». À plusieurs reprises, Delphine de Girardin insiste sur la valeur maïeutique de cette dichotomie du monde. Ainsi le 29 décembre 1838, elle décide de ne pas se rendre au bal de la liste civile mais d'écrire sa chronique sur le bal en utilisant les voix contradictoires d'un carliste et d'un juste milieu : « Vous pouvez vous faire une idée juste et précise des événements auxquels vous n'avez pas assisté, par les diverses

²¹⁸ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 15 juin 1841.

²¹⁹ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 9 mars 1844.

impressions, par les jugements même contradictoires des personnes qui les ont vus pour vous et qui viennent vous les raconter.²²⁰ » Elle démontre ainsi, par une habile mise en abyme que l'ironie feuilletonesque, malgré son opposition avec le haut-de-page, ne constitue pas une démarche vaine de critique du monde. Elle vise à redonner au sujet les moyens d'appréhender le monde dans une nouvelle démarche cognitive et heuristique qui prend en compte toutes les voix et tous les temps. Les principes d'opposition rhétoriques de l'ironie sont dans le même esprit et plus subtilement encore, constamment retravaillés par le fait que le feuilleton est un récit et qu'il doit intégrer le facteur temps. Par exemple, le 8 mai 1844, Delphine de Girardin ridiculise les habitants de la province en proie aux émotions parisiennes et s'émerveillant de tout. Dans le feuilleton suivant, les provinciaux ont évolué, et viennent faire honte au vicomte de son ignorance de la vie parisienne. « Le paradoxe et l'antithèse permettent de maintenir constamment en mouvement la dialectique de l'ironie ; celle-ci ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés.²²¹ » En ce sens, la case feuilletonesque constitue bien une mise en pratique de l'ironie telle que définie ou cernée par Schlegel et elle ne s'appréhende exactement que dans le dialogue avec son antithèse, le haut-de-page.

Duplicité et dualité

On se souvient de la critique très vive de Gautier à l'égard de la presse dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : la case ironique, monde à part dans le monde sérieux et utile du journal, est ce qui permet au romantique de faire du journalisme. Elle définit une attitude face au monde, à dix mille lieues de l'écriture solide et raisonnable du premier-Paris, une attitude de non-engagement, une position de repli symboliquement manifestée par la ligne qui sépare haut-de-page et bas-de-page. On peut dire en ce sens que la nouvelle *Presse* de

²²⁰ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 24 février 1838, *op. cit.*, p. 328.

²²¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 106.

Girardin a donné les conditions au romantisme pour s'adapter à la révolution médiatique, pour y survivre quand même, dans une position de l'entre-deux, de la duplicité. Comme le rappelle Delphine de Girardin, « les feuilletonistes sont presque toujours des poètes découragés²²² » ou encore comme le dit Théophile Gautier : « Moi, je soutiens qu'il faut laisser le champ tout à fait libre à l'auteur et que la fantaisie doit régner en souveraine ». L'ironie feuilletoniste met en avant toutes les contradictions du monde moderne, chaotique et absolument incompréhensible pour un esprit éclairé. L'attitude de l'ironiste est la seule concevable devant le monde légué par la Révolution de Juillet. Ainsi Delphine de Girardin ironise à plusieurs reprises dans ses feuilletons sur le syntagme « roi constitutionnel ». Elle renvoie surtout à l'absolue supériorité du sujet ironiste qui finalement bénéficie de ce doute systématique émis sur le monde. C'est pourquoi cette écriture feuilletoniste est avant tout une écriture du sujet comme l'atteste la signature au bas du feuilleton qui tranche avec le reste anonyme du journal... Il faut donc admettre, au mépris des déclarations répétées de Gautier lui-même et de la plupart des litanies des histoires littéraires, que le journalisme et notamment le feuilleton ont permis à Gautier et même à Delphine de Girardin de continuer à être romantiques en trouvant une façon de vivre avec la culture industrielle de la monarchie de Juillet sans que la compromission et la contradiction ne soient invivables.

En même temps, le feuilleton définit une certaine possibilité d'écriture du présent, une certaine façon d'être « mémorien », écriture à la fois concurrente mais cette fois aussi complémentaire de celle du premier-Paris. Delphine de Girardin disait : « l'histoire du présent, voilà ce qui est difficile à faire. » Le feuilleton est certes duplice par rapport au premier-Paris mais il constitue aussi la condition même de l'existence de la polyphonie du journal. On pourrait rappeler l'esthétique duelle du journalisme définie par Musset en tête de sa *Revue fantastique* en 1831 :

Il faudrait que deux hommes montassent en chaise de poste pour parcourir le monde, c'est-à-dire l'Europe et une petite partie de l'Amérique [...]. Ces deux hommes seraient d'un caractère différent : l'un, froid et compassé

²²² Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 24 février 1845, t. II, *op. cit.* p. 360.

comme une fugue de Bach aurait toute la science convenable pour faire une présentation ou improviser un toast ; il saurait gravement baiser la muse papale, disserter poliment avec les *bas-bleus* de tout sexe qu'il pourrait rencontrer chemin faisant ; ce serait un personnage tout nourri de respect humain, tout pétri de concessions [...] prenant toujours au sérieux cette comédie qu'on appelle la vie. [...] L'autre espèce de casse-cou à la manière de Figaro, porterait sur ses tempes le signe que Spurzheim attribue à la ruse ; [...] L'un verrait les effets, l'autre apercevrait les causes. Celui-là ferait le texte, celui-ci les commentaires. Quelle plaisante histoire écrite de ses deux mains.²²³

Cette histoire écrite à deux mains est constituée grâce à la division du feuilleton dans le journal, grâce à la formation d'une case ironique, constamment discordante et dont la stéréophonie permet à la fois le maintien d'une écriture romantique et aussi sans doute l'existence même du journal :

Et puis, en disant nettement notre pensée, nous espérons toujours qu'on nous accusera de compromettre le journal, qu'on se révoltera contre nous et qu'on finira par nous remercier. L'autre fois, nous nous flattions en secret, en voyant l'effet produit par le dernier feuilleton, nous rêvions déjà le silence, c'est-à-dire la liberté ; nous disions déjà avec un joyeux sourire : C'est un scandale ! – C'est un succès ! nous a-t-on répondu sans pitié ; et loin de nous congédier, loin de nous faire taire, on nous a demandé un feuilleton nouveau. C'est désespérant ! nous avons beau être insupportable, on nous agrée !²²⁴

Dualité et duplicité, tels sont bien les ressorts de l'écriture feuilletonesque romantique qui s'appuie notamment sur la division matérielle de la page de journal. Il faut admettre que la poétique se construit non seulement à partir de la rhétorique, de la stylistique, de l'énonciation mais aussi et surtout au XIX^e siècle à partir de la question des supports. Certaines conditions éditoriales spécifiques assurent le plein rendement de l'ironie.

²²³ Alfred de Musset, *Revue fantastique*, XIX, *Le Temps*, 30 mai 1831. *Œuvres complètes de Musset en prose*, éd. de Maurice Allem et Paul-Courant, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 757.

²²⁴ Vicomte Charles de Launay, *La Presse*, 7 mars 1847, *op. cit.*, t. II, p. 419.

Cette mention incite à avoir une réflexion finale sur la publication de tous ces feuilletons en recueil. Certes le recueil permet une lecture linéaire nouvelle, une nouvelle construction syntagmatique du feuilleton, de nouveaux effets de sens, mais il défait aussi de nombreux effets de lecture par rapport au reste du journal, et par exemple ce que Delphine de Girardin appelait elle-même « l'écho dérouté », métaphore ingénieuse pour décrire l'effet ironique dans le feuilleton.

Marie-Eve Thérénty
Cerd-Université de Montpellier III

II. Soleils couchants du romantisme

De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un « sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort » (Jules Janin)

En France, l'ironie romantique est une catégorie mal connue. Il suffit d'ouvrir au hasard les dictionnaires pour vérifier que sa place n'est jamais dominante : lorsque le phénomène est signalé par les lexicographes, il l'est toujours de manière discrète. La bibliographie critique confirme d'ailleurs le peu de visibilité de l'ironie romantique dans le champ d'étude de l'ironie ; il existe très peu d'ouvrages critiques qui s'attachent – en entier ou même partiellement – à ce type particulier. Cette situation, qui distingue la France de l'Allemagne, s'explique par plusieurs raisons.

Tout d'abord, et à la différence de l'Allemagne où le phénomène est né, il n'existe pas en France de tradition philosophique qui a fait de ce concept le centre de sa pensée. Certes, les approches de l'ironie romantique en Allemagne autour de 1800 sont fragmentaires et contradictoires. Il n'en demeure pas moins que depuis cette date, artistes, philosophes et chercheurs disposent d'un corpus de textes qui interrogent un phénomène qu'ils nomment « ironie romantique » ; un terme, qui, rappelons-le, n'est pas exceptionnellement considéré comme un synonyme de « romantique ».

L'auteur de référence est Friedrich Schlegel qui, par ses fragments, a placé l'ironie romantique au centre des préoccupations éthiques et esthétiques de sa génération. En France, le terme « ironie romantique » ne se rencontre guère à l'époque ; il faut attendre le XX^e siècle pour que des études bien renseignées, telle celle de Georges Palante²²⁵, fassent une place au phénomène. On chercherait en vain le terme « ironie romantique » dans les écrits des grands romantiques

²²⁵ Georges Palante, "L'ironie: étude psychologique", *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 61, 1906, p. 147-163.

français. Le mot « ironie » lui-même est rare dans des textes d'analyse ; c'est autour d'autres concepts que la réflexion sur le « non-sérieux » va se développer. Le grotesque et le comique sont des termes qui se rencontrent plus fréquemment ; le premier chez Hugo notamment, le second, plus tard, chez Baudelaire. Comme le mot « ironie » est largement absent des textes, il n'existe aucun ensemble de réflexions critiques qui permettrait de prendre la mesure du phénomène.

À cette situation s'ajoute qu'il n'existe pas non plus en France de pratique de l'ironie romantique comparable à celle que nous rencontrons dans d'autres pays. Même s'ils ne sont pas toujours contemporains de la réflexion théorique, il existe en Allemagne et en Angleterre des ouvrages qui se rattachent, dès l'époque de leur publication, à l'ironie romantique. Tieck, Heine et Mann, pour choisir des noms à des époques différentes, sont autant d'auteurs dont les œuvres relèvent, souvent aux dires mêmes de leur créateurs, de l'ironie romantique. L'Angleterre de son côté, qui ne connaît pas davantage que la France de pensée philosophique centrée sur l'ironie, a donné avec le *Don Juan* (1819-1824) de Robert Byron le chef d'œuvre de l'ironie romantique.

Lorsque les histoires de la littérature en Allemagne et en Angleterre commentent le romantisme, elles abordent ainsi nécessairement la question de l'ironie. Rien de comparable ne s'observe en France. Si l'ironie romantique est quelquefois signalée dans des ouvrages scolaires récents²²⁶, la majorité des manuels à usage scolaire ignorent jusqu'au terme. Il est caractéristique que, même dans sa nouvelle réédition informatisée de 2003, le célèbre *Lagarde et Michard* n'a pas recours au terme.

Il existe évidemment de bonnes raisons à cette absence de l'ironie romantique dans les dictionnaires, les manuels ou la recherche autour du romantisme. Dans son ensemble en effet, le romantisme français n'a guère été marqué par l'ironie, qu'elle soit romantique ou d'une autre nature, d'ailleurs. Ceux qui passaient pour les grands romantiques ne sont pas de grands ironistes : Hugo ne l'est pas, Chateaubriand non plus, et Lamartine pas davantage. C'est cependant

²²⁶ C. Ammirati, B. Lefèvre et C. Marcandier-Colard, *Littérature française. Manuel de poche*, Paris, PUF, 1998, p. 394.

dans ce contexte spécifique que certains auteurs, dans quelques-uns de leurs textes, ont fait place à une ironie qu'on peut *a posteriori* qualifier de « romantique ». À côté de cette ironie romantique-là, qui est une catégorie critique plutôt qu'historique, on observe que certains romantiques français ont recours dans certaines de leurs œuvres à une ironie classique, et qui n'a rien de romantique. Si Gautier, avec *Mademoiselle de Maupin* en particulier, illustre bien l'ironie romantique à la française, Mérimée doit être considéré quant à lui comme un ironiste égaré, pourrait-on dire, à l'époque romantique. Musset entrerait simultanément dans les deux catégories : épigone de l'ironie romantique de Byron dans *Mardoche*, il se sert d'une ironie toute classique lorsqu'il ridiculise les obscurités du romantisme dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

Eu égard aux circonstances particulières que je viens d'esquisser et à moins de découvrir des sources nouvelles, il semble donc que toute tentative de définir, en France, l'ironie romantique sur des bases philosophiques est condamnée à l'échec. René Bourgeois, le premier et longtemps le seul en France à s'être attelé à l'ironie romantique, ouvre son étude sur Schlegel et les analyses de la première école de Iéna, mais sa définition, très générale, s'en tient en fin de compte à « *la conscience du jeu*²²⁷ ». Malgré cette conception ludique de l'ironie romantique, Bourgeois restera toutefois constamment préoccupé dans ses commentaires par l'idée de « profondeur ». Elle lui semble en effet inséparable de l'ironie romantique, mais il n'a pu l'intégrer de manière satisfaisante dans sa définition. On verra pour preuve de cette ambiguïté centrale une phrase comme celle-ci, particulièrement révélatrice : « Le jeu sur l'œuvre n'a pas toujours une profondeur significative et tourne vite au procédé²²⁸ »... Cette manière de tourner le dos à sa propre définition s'explique évidemment par l'importance de l'enjeu herméneutique. Qualifier un texte de « ludique » c'est souvent en effet lui refuser le label de « sérieux » voire tout simplement celui de « littérature » ; c'est souligner qu'au-delà de l'effet recherché, il ne veut rien dire.

²²⁷ René Bourgeois, *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 34.

²²⁸ *Ibid.*, p.157.

Pour se légitimer comme objet d'étude, l'ironie romantique doit donc nécessairement intégrer un élément solide et stable, quand bien même cette exigence serait contraire à son programme. Le problème ne s'arrête pas là : en effet, une grande partie des textes dans lesquels la critique s'accorde à reconnaître de l'ironie romantique sont des textes considérés comme mineurs. Ainsi, ce n'est pas le « grand » Musset qui est ironique, c'est le Musset des divertissements brillants ; quant à Gautier, il n'a jamais été considéré par l'Ecole comme l'égal d'un Hugo ou d'un Chateaubriand. Paradoxalement, le public lit aujourd'hui plus volontiers sans doute un Gautier qu'un Lamartine, pourtant réputé « supérieur »... Et si *Mademoiselle de Maupin* est lu davantage que *Jocelyn*, ne serait-ce pas précisément en raison de l'ironie qui imprègne cette oeuvre ?

On observe donc qu'à la différence de ce qui se passe ailleurs en Europe, l'ironie romantique en France ne dispose ni d'un noyau philosophique déterminé, ni d'un corpus historique de référence, ni d'une tradition critique. Le phénomène me semble dès lors demander une approche propre, qui s'appuie en premier lieu sur des caractéristiques partagées. Je crois que l'on peut trouver ce terrain de rencontre dans l'utilisation de certaines techniques, dont les principales sont la rupture de l'illusion et la distanciation critique. Le premier procédé rompt avec la conception traditionnelle de la mimésis, le second brise avec l'idée selon laquelle le sujet – le moi d'un auteur, d'un narrateur ou d'un personnage – serait une entité homogène, solide et immuable. Evidemment, ces techniques sont de toutes les époques, et on en trouve des exemples à partir de l'Antiquité, chez Aristophane en particulier. Elles sont présentes dans le *Quichotte*, chez Sterne ou chez Diderot, autant d'auteurs souvent cités dans ce contexte²²⁹. L'utilisation de ces techniques avant le XIX^e siècle explique pourquoi il est légitime de parler d'ironie romantique avant le Romantisme, ce que faisait d'ailleurs Friedrich Schlegel lui-même. De même, il est permis de parler d'ironie romantique bien après la fin du Romantisme. J'en prendrai un exemple outre-Atlantique et dans un art différent : le cinéma d'animation. Chaque

²²⁹ Cf. Raymond Immerwahr, "Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism", *German Quarterly*, 42, 1969, p. 655-685.

nouvelle forme d'expression artistique semble pouvoir jouir du privilège du nouveau : ignorant les acquis des autres arts, un mode artistique neuf possède la faculté enviable de redécouvrir ce qui était déjà connu. Lorsque aux Etats-Unis les créateurs de dessins animés ont exploré peu à peu les possibilités de l'animation, ce nouvel art qu'ils étaient en train d'inventer, ils sont passés d'une conception de la narration qu'on pourrait nommer traditionnelle ou réaliste à une conception plus fantaisiste. Evidemment, leur réalisme de départ doit se comprendre comme celui de la fable, où il est normal, par exemple, que les animaux parlent. Mais les premières réalisations étaient néanmoins marquées par une forme de naïveté.

Le tournant vers une conception plus ironique semble avoir été marqué par une découverte importante : la possibilité de faire crever l'écran aux personnages. C'est avec euphorie que les dessinateurs se sont jetés dans cette brèche et ils n'ont dès lors pas cessé de multiplier les jeux : réflexions de personnages sur leur sort, apartés avec le spectateur, ruptures brutales des lois physiques qui régissent le monde. Nous avons tous en mémoire telle scène où Daffy Duck prend un air songeur pendant qu'il se fait rouer de coups et médite le plus sérieusement du monde sur le triste sort qui est fait aux personnages souffre-douleur. L'image de Bugs Bunny se tournant vers la salle pour faire des clins d'oeils ou s'interrompant – de préférence en pleine course – pour commenter l'action à laquelle il prend part ne nous est pas moins familière. Quant au non respect des lois de la gravité, il n'est pas moins connu. On sait que tout personnage d'un dessin animé continue à courir dans le vide tant qu'il n'est pas conscient du vide qui s'étend sous ses pieds. Il chute par contre irrémédiablement dès lors qu'un regard vers le bas lui fait découvrir qu'il a quitté la terre ferme. Ce gag est si récurrent dans le dessin d'animation qu'on peut dire que le principe qu'il illustre est devenu une espèce de loi du genre. Les procédés à l'œuvre ici relèvent tous de l'ironie romantique.

Ce n'est toutefois pas la présence ponctuelle de tel ou tel procédé qui détermine si un texte particulier relève de l'ironie romantique. L'ironie romantique ne surgit que lorsque l'œuvre est saturée de ces techniques, lorsque les procédés n'apparaissent plus encadrés par des perspectives plus traditionnellement réalistes, mais lorsque la tonalité de base même du texte relève de la rupture. Rupture avec les conventions du réalisme et avec celles qui régissent la

conception psychologique traditionnelle du sujet. Les techniques de l'ironie romantique mettent le réalisme à mal, et dès lors aussi la sincérité, qui est une des bases de l'éthique occidentale. Alors que l'ironie rhétorique, qui loue pour blâmer, n'est qu'un détour dont se sert l'orateur afin de souligner son point de vue, l'ironie romantique s'efforce de brouiller les pistes et d'interdire toute affirmation définitive sur la manière dont le sujet adhère à ses paroles. L'ironiste romantique ne parle pas pour exprimer sa pensée, mais pour la dissimuler. Pas comme le menteur, souvent un vantard qui veut se faire passer pour ce qu'il n'est pas, mais comme quelqu'un qui entend affirmer son caractère fondamentalement multiple. L'insincérité est de règle dans l'ironie romantique parce que c'est la condition qui garantit au sujet la liberté la plus grande possible. C'est elle qui permet de dire une chose et son contraire : le poète n'est plus obligé de choisir, il est à la fois l'un et l'autre.

C'est qu'en effet l'ironie romantique déborde largement le domaine de la littérature : l'ironie doit imprégner la vie même de l'artiste. Jean Starobinski monte bien l'enjeu que l'ironie représente pour ces idéalistes que sont les romantiques allemands :

L'ironie, sous sa forme romantique, est donc devenue un acte réfléchi, un moment du devenir soi-même de l'esprit. Cette intériorisation, pour précieuse qu'elle soit, s'accompagne d'une désinsertion qui n'est pas seulement celle du moi à l'égard de lui-même, mais celle de l'écrivain à l'égard du monde environnant.²³⁰

C'est dans la vie en ironie que certains estiment réaliser le sommet de leur art. Le caractère ludique des techniques utilisées ne doit pas faire oublier que pour les romantiques allemands l'enjeu existentiel était fondamental. S'ils se montraient sous les jours les plus contrastés c'est par fidélité à leur conception multiple de la personnalité. Leur insincérité apparente est en réalité une manière de se conformer à une nature humaine conçue pourtant comme fondamentalement contradictoire. Le jeu avec la littérature, *auto-représentation de l'art* pour reprendre la célèbre formule de Ingrid Strohschneider-Kohrs, n'est qu'un moment : l'enjeu ontologique compte seul en fin de

²³⁰ Jean Starobinski, « Ironie et mélancolie, II : Hoffmann », *Critique*, 228, 1966, p. 454.

compte. L'art ludique a une fonction hiératique, d'où que l'on observe dans les fragments de Friedrich Schlegel un ton souvent grave et parfois même pédant. Alors que le mot « ironie » surgit à tout moment sous sa plume, on peut dire que les *Fragments* manquent singulièrement d'ironie, de même d'ailleurs que *Lucinde*, conçu comme l'illustration de sa conception de l'ironie romantique.

Mais l'enjeu ontologique ne semble guère présent avec la même force chez les écrivains qui, en dehors de l'Allemagne, se servent des techniques majeures de l'ironie romantique. Si l'on sait que malgré les implications philosophiques qui soutenaient sa conception de l'ironie romantique Friedrich Schlegel s'est vu reprocher, par Hegel en particulier, une forme de dilettantisme, on imagine aisément que ce reproche sera adressé plus facilement encore à ceux qui, comme Musset par exemple, s'en tiennent aux procédés de l'ironie romantique. Trop ironique, leur littérature se voit interdire la porte des Belles-Lettres.

L'ironie romantique en France apparaît aux yeux des contemporains, mais aussi à ceux des générations qui suivent, trop peu sincère pour mériter qu'on la prenne au sérieux. Pour les mêmes raisons de manque de sincérité, ce reproche de dilettantisme s'adresse également aujourd'hui à une ironie qualifiée, en particulier dans les pays anglo-saxons, de postmoderne. Quand Norris soutient que « *There is an obvious elective affinity between postmodernism and Romantic irony, in that both make a point of systematically subverting all those commonplace or normative ideas*²³¹ », il note une parenté importante. Il rapproche cependant l'ironie romantique et l'ironie postmoderne sur la base d'une caractéristique qui appartient en réalité à toute ironie, à commencer par l'ironie classique, à savoir son caractère négatif, critique. L'autoréflexivité, par contre, est une caractéristique que l'ironie romantique et l'ironie postmoderne partagent et qui appartient en propre aux deux modes. De manière plus générale on pourrait dire que si l'ironie « postmoderne » rappelle l'ironie romantique, c'est sans doute parce que toutes deux participent effectivement d'une rhétorique de l'excès. Mais les similitudes

²³¹ Christopher Norris, « *De Mann unfair to Kierkegaard ? : An Allegory of (Non)-Reading* », *(Dis)continuities : Essays on Paul de Man*, L. Herman, Kr. Humbeek, G. Lernhout édés, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 201.

s'arrêtent toutefois là : l'enjeu idéaliste qui caractérise l'ironie romantique, le désir de dépasser les oppositions afin de les unir dans un synthèse artistique, dynamique certes, mais toujours supérieure, est totalement étrangère aux auteurs de la fin du XX^e siècle. L'ironiste moderne acceptait l'ironie et observait les contradictions ; l'ironiste postmoderne se réjouit des contradictions. Chez les auteurs contemporains il n'existe aucune nostalgie du sens similaire à celle qui trouve à s'exprimer dans l'ironie romantique.

La question de la sincérité étant centrale dans l'ironie romantique, comme dans toute ironie d'ailleurs, je voudrais m'arrêter à un texte où cette problématique est thématifiée : *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1829) de Jules Janin. Ce texte, assez peu connu aujourd'hui en dehors des milieux de spécialistes, a connu un succès durable au XIX^e siècle, période pendant laquelle il sera réédité dix-sept fois. L'oeuvre retrace l'enchaînement de circonstances qui conduisent Henriette, une fraîche campagnarde, à la guillotine. Le titre déjà ne manque pas de surprendre : le rapprochement d'un âne et d'une femme par le truchement de l'idée de mort n'est en effet pas chose courante. L'étonnement persiste à la lecture de l'*incipit* du premier chapitre :

Vous parlez de l'âne de Sterne ; un temps fut où cette mort et cette touchante oraison funèbre faisaient répandre de douces larmes. J'écris, moi aussi, l'action d'un âne, mais soyez tranquilles, je ne m'en tiendrai pas à la touchante simplicité du *Voyage sentimental*, et cela pour de bonnes raisons. D'abord cette nature, qui est la nature de tout le monde, nous paraît fade aujourd'hui ; elle est d'un trop difficile accès pour qu'un écrivain qui sait son métier s'amuse à cette poursuite, avec la certitude de n'arriver, en dernier résultat, qu'au ridicule et à l'ennui. Parlez-moi, au contraire, d'une nature bien terrible, bien rembrunie, bien sanglante : voilà ce qui est facile à reproduire, voilà ce qui excite les transports ! Courage donc : le bordeaux ne vous grise plus, avalez-moi ce grand verre d'eau-de-vie. Nous avons même dépassé l'eau-de-vie, nous en sommes à l'esprit-de-vin ; il ne nous manque plus que d'avaler de l'éther

pur ; seulement, à force d'excès, prenons garde de donner dans l'opium.²³²

Dès la première phrase, le narrateur s'adresse à son lecteur. Imaginant les associations d'idées qui auraient pu naître à la lecture du titre, il entend marquer ses distances avec l'ouvrage de Laurence Sterne. Comme on sait, un des épisodes les plus touchants de cette oeuvre montre un pauvre vieillard pleurant son âne mort, une bête admirable qui l'avait accompagné pendant un pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle. Mais cette première page est aussi une prétérition : alors même qu'il prend ses distances avec le *Voyage sentimental*, Janin renforce l'association avec Sterne, volontiers souriant dans le *Voyage* et ouvertement ironique dans *Tristram Shandy* ! L'apostrophe au lecteur est suivie par un commentaire qui entend préciser l'ambition de l'ouvrage. Constatant la difficulté qui existe à écrire sincèrement, et le peu de succès sur lequel la simplicité peut compter auprès des lecteurs, le narrateur affirme avec cynisme qu'il va sacrifier à l'esprit du temps. Le goût de ses contemporains va au roman de terreur, aux oeuvres de Radcliffe et de Walpole : qu'à cela ne tienne. Le public demande du sang, il en répandra. La mise en garde finale, relative à l'opium, n'est à l'évidence qu'un conseil de faux moraliste et un vrai trait d'ironie. Le titre du premier chapitre, « La Barrière du combat » souligne d'ailleurs d'emblée le registre d'horreur dans lequel l'auteur entend situer son récit. Evoquant dans ce contexte les arènes romaines, le narrateur insiste sur le caractère théâtral de la mort : « Alors le héros de cette étrange fête arrange sa mort avec grâce, s'étudie à rendre harmonieux son dernier soupir, à mériter encore une

²³² Nous lisons dans l'édition de 1842 : Jules Janin, *L'Âne mort*, édition illustrée par T. Johannot, Paris, Boudin, 1842, p. 1, 2 (dorénavant *AM*). Celle-ci annonce une préface dans sa Table, mais ne la reproduit toutefois pas. Une réédition moderne consultée ne comporte aucune référence à la préface (Jules Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Genève, Famot, 1974, <Chefs-d'oeuvre du mystère et du fantastique>, dorénavant *AMFG*). C'est pourquoi les citations extraites de la *Préface* sont empruntées à la première édition de l'ouvrage disponible dans la base de données textuelles Frantexte.

Seule une étude philologique détaillée des différentes éditions de l'ouvrage permettrait d'établir avec précision la question de l'adjonction et de la suppression de la préface ainsi que les changements intervenus dans le texte. Ceux-ci sont multiples et semblent significatifs.

fois les applaudissements de cette foule satisfaite » (AM : 3). Des ironies toutes ponctuelles soulignent cette idée importante de l'ironie romantique, la mise en spectacle : « Hélas ! nous n'avons pas encore de cirque comme celui des Romains, mais nous avons la barrière du Combat » (AM : 3). Faute de candidats à la mort plus prestigieux, c'est au massacre d'un âne que le narrateur pourra assister en cet endroit. Il reconnaît en lui l'animal ayant appartenu à une femme pour laquelle il a éprouvé une véritable passion : « Deux héros bien différents, sans doute, mais pourtant deux héros inséparables dans mon souvenir et dans mes larmes » (AM : 10). L'ironie de situation, qui lie Charlot – l'âne – à Henriette, le symbole de la bêtise à celui de l'amour, renforce encore chez le lecteur, si besoin était, l'impression de lire une oeuvre délibérément paradoxale. On notera d'ailleurs qu'à la fin du roman deux nouvelles ironies de situation viennent répondre à la première. Le dernier mot de la condamnée sera « Charlot », le nom de l'âne que pendant toute sa vie de dépravée elle n'a plus voulu entendre, mais « Charlot, c'est ainsi que chez le peuple, et dans la langue des prisons, on appelle l'exécuteur des hautes-œuvres » (AM : 271). Le dernier chapitre du roman est tout entier écrit sur le mode du contrepoint :

Courage, dis-je au fossoyeur ; il nous faut dans ce trou beaucoup de terre ! Et pour mieux m'obéir, le brave homme se mit à danser sur la fosse, en reprenant sa chanson : J'aime mieux boire !... A peine pouvais-je retrouver quelques-unes de ces paroles consacrées à ceux qui ne sont plus : *de profundis clamavi ad te*, et le fossoyeur répondait en faux bourdon : *J'aime mieux boire !* (AM : 304)

L'insincérité est la règle dans *L'Âne mort*. Les exemples sont multiples, j'en retiendrai un, particulièrement révélateur. Le narrateur va rencontrer un vagabond qui lui déclare s'être libéré de tous ses besoins anciens, vin, argent, biens matériels en général : « A présent toutes ces passions me sont bien passées, ajouta-t-il en me volant mon mouchoir dans ma poche, pendant que je l'écoutais avec admiration » (AM : 75). L'être et le paraître, dont la coïncidence garantit l'authenticité de l'homme comme du personnage, sont l'objet de jeux permanents. Janin met à mal les clichés littéraires ; ainsi ceux du genre bucolique : « Qu'est-ce qu'une bergère *véritable* ? un gros morceau de chair mal taillé, qui a le visage roux, les mains rouges, les

cheveux gras, qui sent l'ail et le lait rance. Oui, certes, Théocrite et Virgile en ont menti » (AM : 27). Son narrateur rencontrera plus tard le long d'une route un « homme modèle », dépourvu d'apparence propre mais qui peut à la demande se transformer en Apollon, ou en « esclave romain qui va être fouetté pour avoir volé des figues. » Les métamorphoses auxquels le narrateur assiste lui inspirent une remarque qui souligne l'ambiguïté fondamentale de la personnalité humaine : il y a peu de différence entre un esclave et un dieu : « – Un ver ! – un dieu dit Bossuet » (AM : 109). L'homme lui-même est banal, ce n'est que son jeu de comédien qui le rend digne d'intérêt. Le spectacle de l'art une fois terminé, il ne subsiste que la banalité : « l'Apollon, l'esclave, le dieu, le ver, redevenus un homme vulgaire, n'avait plus à eux quatre pour me remercier qu'un niais sourire et une expression sans chaleur. – Un être si beau et si nul ! un si intelligent comédien, un si stupide mendiant ! » (AM : 110). L'art, qui seul permet à un homme d'incarner les contraires, est plus digne d'intérêt que la vie. Ne pouvant plus adhérer spontanément à la vision bucolique du monde, insensible aux beautés de la nature –symbolisées par la vision initiale d'une Henriette encore candide embrassant avec effusion son âne – le narrateur se désolé, ou fait mine de se désoler : « Pour moi, il m'est devenu impossible de voir autre chose qu'une nature contrefaite » (AM 35). La déchéance d'Henriette le contraint à changer de regard et dès lors le monde ne lui apparaît plus que comme à travers le truchement des « larges miroirs destinés à l'Observatoire royal » (AM : 35) qui déforment hideusement la réalité en la grossissant démesurément.

L'Âne mort est un roman frénétique qui propose un catalogue des horreurs les plus diverses. Le chapitre intitulé « Les mémoires d'un pendu » propose un véritable catalogue de morts violentes : un pendu, un empalé, un noyé prennent tour à tour la parole pour décrire leur supplice. Le pendu ne se résout à accepter son châtement que lorsqu'il constate que le cercueil réservé, qu'il estimait trop petit, est bien à sa taille. Dès lors qu'on lui a expliqué que son corps décapité y tiendra parfaitement, il s'est laissé convaincre et « monte en un clin d'œil [...] sur le haut de potence ». Ironiquement, c'est le bourreau, voyant son condamné se promener dangereusement sur la potence, qui devra le protéger contre lui-même : « Tu vas te tuer ! [...] attends-moi ! » (AM : 127). Plus tard, l'empalé, un certain Hassan condamné

pour avoir pénétré dans le harem – où, déçu, il n’a vu que des femmes qui « ressemblaient à toutes celles [qu’il avait] vues » (*AM* : 144), décrit complaisamment sa torture : « il s’agissait de me mettre à cheval sur ce pal, et, pour mieux me faire garder l’équilibre, on m’attachait à chaque pied deux boulets en fer. » L’inconfort de sa situation ne l’empêche toutefois pas de jouir du paysage de la ville et de la baie qui s’étale à ses yeux : « De la hauteur où j’étais placé, je compris que Constantinople était la reine des villes » (*AM* : 149). Le chapitre juxtapose horreur et facétie, « C’était à qui se souvenait d’être mort au moins une fois en sa vie » (*AM* : 154). Le comble de l’ironie est atteint lorsque après avoir écouté le récit insouciant de toutes ces morts atroces, un gros abbé se lève pour dire : « M’est avis, Messieurs, que vous agissez bien à votre aise ; si, comme moi, vous aviez manqué mourir d’une indigestion, vous parleriez de la mort avec plus de respect » (*AM* : 156). Ces morts annoncent évidemment l’exécution d’Henriette. La prostituée se fait meurtrière le jour où elle retrouve par hasard le séducteur qui l’avait arrachée à sa campagne bucolique. Elle tue celui qui est responsable de sa déchéance pour faire disparaître à jamais « ses derniers et amers souvenirs d’innocence » (*AM* : 120). Une fois de plus le chapitre se clôt sur un pirouette ironique : « Ce qu’on put faire de plus humain pour la malheureuse Henriette, ce fut de débattre pendant six heures cette condamnation à mort.²³³ » La condamnée acceptera de se laisser faire un enfant par son geôlier pour retarder de neuf mois le moment de l’exécution. Le narrateur est présent, dissimulé, lorsque le hideux geôlier vient rejoindre la condamnée. Le voyeurisme est à son comble :

Henriette étendue sur son lit ne dormait pas ! Elle attendait ! [...] je voulais m’enfuir, mes membres étaient glacés ; je voulus détourner la tête, elle était fixée là, attachée, clouée, invinciblement forcée de tout voir ; j’allais mourir, quand heureusement la lampe s’éteignit : tout disparut ; je ne vis plus rien, je n’imaginai plus rien. (*AM* : 229, 230)

²³³ *AM* : 215, cf. : « Ce qu’on put faire de plus humain fut de rester six heures avant de la condamner à mort » (*AMFG* : 120).

C'est bien malgré lui qu'en fin de compte le narrateur n'assiste pas à la scène. Mais il demeure que la curiosité de ce personnage pour l'immoral et le macabre est sans limites. Optant pour le point de vue du naïf, Janin nous le montre qui assiste à l'érection de la guillotine, qu'il ne reconnaît tout d'abord pas comme telle. Une fois de plus, c'est l'aspect théâtral, la mise en scène qui est soulignée :

Cette machine inconnue et d'un aspect si nouveau m'inquiétait malgré moi : que voulait dire ce théâtre, et à quoi bon ? Je serais resté fixé à la même place, tout le jour, sans pouvoir m'expliquer la chose.²³⁴

Le texte développe à cet endroit la scène qui pousse le mauvais goût vers des sommets. Laissant toujours son personnage dans l'ignorance de la véritable nature de la construction, Janin présente en effet le jeune charpentier convainquant sa maîtresse de prendre place sur l'estrade, « comme pour l'engager à jouer son rôle sur ce théâtre » (*AM* : 242) :

Il l'attacha sur la planche mobile, de sorte qu'une extrémité de ce bois funeste touchait à la poitrine, pendant que les pieds étaient fixés à l'autre extrémité ; je commençais à comprendre cet horrible mécanisme ! J'avais peur de comprendre, quand tout à coup la planche s'abaisse lentement entre les deux poutres ; tout à coup aussi et d'un seul bond, le jeune charpentier est par terre, ses deux mains entourent le cou de sa maîtresse ainsi garrottée ; lui cependant, jovial exécuteur de la sentence qu'il a portée, il passe sa tête et ses deux lèvres brûlantes sous cette tête ainsi penchée.²³⁵

²³⁴ *AM* : 241 ; cf. « Cette machine inconnue m'inquiétait, ces deux poutres élevées au plafond, cette espèce de théâtre ambulante qui paraissait attendre une toile, et, à son extrémité, ce large trou, propre à recevoir le souffleur, tout cet ensemble me paraissait si extraordinaire, que je serais resté fixé à la même place tout le jour avant de pouvoir l'expliquer. » (*AMFG* : 132).

²³⁵ *AM* : 243, 244 ; cf. « Il l'attacha sur la planche mobile, de sorte qu'une extrémité de la planche touchait à la poitrine, pendant que les pieds étaient fixés à l'autre extrémité ; je commençais à comprendre ; j'avais peur de comprendre, quand tout à coup la planche s'abaisse entre les deux poutres ; d'un seul bond, le jeune charpentier est par terre, ses deux mains entourent le cou de sa maîtresse, et profitant de sa position avantageuse, il passe sa tête sous cette tête ainsi penchée, et il l'embrasse. » (*AMFG* : 133)

Faut-il frissonner ou faut-il sourire ? Les deux sans doute. Quoi qu'il en soit, après avoir montré les préparatifs de l'exécution, le narrateur prendra connaissance par l'intermédiaire de son ami Sylvio d'un article de presse qui donne son titre au chapitre XXV : « Le dernier jour d'un condamné ». Il s'agit d'un texte rédigé à la première personne par un condamné à mort américain et qui retrace les dernières heures de sa vie. Après avoir écouté la lecture de ce récit riche de souffrances et de détails macabres, le narrateur observe :

L'histoire de ce condamné à mort fut pour moi un si grand soulagement, que je revins pour un instant à des idées littéraires qui étaient déjà si loin de moi.

« Mais, sais-tu bien, dis-je à Sylvio, qu'avec un pareil héros, un condamné à mort qui raconte lui-même l'histoire de son exécution à mort, on ferait un beau livre ?

– Mon ami, répondit Sylvio, ne touchons pas à cette histoire et n'en faisons pas un livre, car c'est là un livre tout fait. »

Je compris plus tard que Sylvio avait raison. (AM : 263, 264)

Ce passage est important en raison du jugement exprimé par le narrateur. On notera avec intérêt que sa réaction à ce qui se donne comme un document authentique relatant une exécution réelle ne le conduit pas à une réflexion sur la peine de mort. Ses préoccupations restent purement littéraires ! L'exécution retient son attention pour les possibilités artistiques qu'elle offre... hélas, doit-il convenir, le livre projeté existe déjà. Evidemment, il existe déjà parce que Jules Janin vient de l'écrire au chapitre XXV de son *Âne mort*, le jeu avec la fiction est évident ici. Mais au-delà, ce livre existe déjà parce que, précisément en 1829, Victor Hugo a publié *Le Dernier Jour d'un condamné*. Le titre du chapitre de Janin ne doit donc évidemment rien au hasard.

L'existence de l'œuvre de Hugo place le roman de Janin en général, et son ironie en particulier, dans un contexte plus riche encore en possibilités de sens : la perspective intertextuelle compte comme on sait parmi les plus intéressantes du champ de l'ironie. Pour prendre la mesure de l'enjeu, il faut se souvenir que Janin se défendait dans une *Préface* contre une Critique parfois malveillante. L'auteur prenait alors le lecteur à témoin :

Je lui ai juré sur mon âme et conscience que, malgré ce titre bizarre, il ne s'agissait rien moins que d'une parodie ; que le métier de loustic littéraire ne convenait nullement à mon caractère et à ma position ; que j'avais fait un livre sans vouloir nuire à personne ; que si mon livre était, par malheur, une parodie, c'était une parodie sérieuse, une parodie malgré moi, comme en font aujourd'hui tant de grands auteurs qui ne s'en doutent pas plus que moi. (« Préface à la première édition », p. 5)

L'ambiguïté de cette phrase n'est pas mince puisque l'auteur affirme ne pas avoir eu l'intention de faire une œuvre parodique... pas plus en tous cas – et pour traduire – qu'un Victor Hugo écrivant *Le Dernier Jour d'un condamné*. On observera en passant que la formule « parodie sérieuse » est précisément une de celles qui servent aujourd'hui à circonscrire l'ironie. L'association de parodie et de sérieux passait pour un paradoxe au XIX^e siècle ; dans le contexte des études de l'ironie, elle n'implique plus aujourd'hui une idée de contradiction. Cette *Préface*, qui ne figure pas dans toutes les éditions, mais dont la présence trahit la volonté de l'auteur de diriger la réception de son oeuvre, laisse planer le doute sur les intentions de l'ouvrage. Faisant mine de répondre aux détracteurs de son oeuvre, Janin termine d'ailleurs le plaidoyer en notant :

Voilà ce que je dis à la critique pour ma défense et pour me faire excuser tout ce qu'elle aurait pu appeler dans mon livre imitation, abandon, incertitude, plagiat ; elle m'écouta tant bien que mal, et quand j'eus tout dit, elle ajouta que j'étais terriblement obscur.
-C'est le beau d'une préface, lui répondis-je effrontément. (*Préface à la première édition*, p. 18)

A l'évidence, *L'Âne mort* n'entretient pas avec *Le dernier jour d'un condamné* le même rapport qui s'établit entre *L'Âne mort* et *Le Couteau de papier*, ce chapitre XXX ajouté par Balzac au roman de Janin et publié dans *Le Voleur* du 5 février 1830. Cet apocryphe imagine sur le même ton que l'original la dissection d'Henriette, dont le cadavre a été volé à la fin de *L'Âne mort*. Le narrateur recevra un tibia de la morte, dont il fera faire un coupe-papier orné d'une jeune fille et d'un âne mort... *L'Âne mort*, lui, ne se réduit ni à une parodie ni à un pastiche du *Dernier Jour d'un condamné*, son ironie va bien

au-delà. Il faut d'abord se souvenir que si l'ironie a été érigée par Friedrich Schlegel au rang de catégorie esthétique fondamentale, c'est aussi parce qu'elle contient une composante critique qui convenait parfaitement au jeune homme de 1799. De l'ironie socratique, il a retenu les potentialités éthiques et esthétiques, de l'ironie rhétorique la charge critique qui lui permet d'intégrer l'ancien tout en s'en démarquant. L'ironie revisite le passé en le plaçant à distance. L'ironie chez Janin comporte aussi ce moment négatif, ou critique si l'on préfère. Toute ironie vient *après* : après Leibniz, *Candide* ; après les utopies sérieuses, les anti-utopies ironiques. Le premier moment pose, le second – qui est celui de l'ironie – mine.

Le Dernier Jour d'un condamné entend dénoncer la peine de mort et pour cela donne la parole à un condamné qui relate les jours et les heures qui précèdent son exécution. Comme on sait, il s'agit d'un texte militant dont l'ambition avouée est de combattre le recours à la guillotine. Or, dans cette entreprise Hugo enrôle tout l'arsenal des passions, ne reculant ni devant le sensationnel, ni devant le sentimentalisme. La description de l'horreur sera la règle : « J'ai vu, ces jours passés, une chose hideuse²³⁶ » commente le condamné au sujet de l'enchaînement des forçats auquel il assiste. Exploitant à fond la veine sensible, le texte insiste de manière particulièrement forte sur la dernière rencontre entre le père et son enfant : « O ma pauvre petite fille ! encore six heures et je serai mort !²³⁷ »... Si le point de vue choisi, le récit à la première personne, rend la description de l'exécution elle-même impossible dans un texte qui se veut réaliste, les derniers moments sont rendus de manière particulièrement chargée d'émotion :

Le prêtre m'a soutenu. – Courage ! a-t-il murmuré. – Alors on a apporté une échelle à l'arrière de la charrette ; il m'a donné le bras ; je suis descendu, puis j'ai fait un pas, puis je me suis retourné pour en faire un autre, et je n'ai pu. Entre les deux lanternes du quai j'avais vu une chose sinistre. Oh ! C'était la réalité. Je me suis arrêté ; comme chancelant déjà du coup.²³⁸

²³⁶ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*, *Œuvres romanesques complètes I*, Livre Club Diderot, 1971, p. 596.

²³⁷ *Ibid.*, p. 622.

²³⁸ *Ibid.*, p. 648, 649.

Hugo met l'horreur en scène de manière détaillée, et ce choix d'écriture participe à ce qui fait le succès de son oeuvre. Tout le monde se souvient comment dans *Notre-Dame de Paris*, Gringoire manque de justesse de se faire pendre. Là encore, l'auteur n'hésite pas à exhiber par le détail les préparatifs macabres et son écriture verse délibérément dans le sensationnalisme :

Le mot *grâce* expira sur les lèvres de Gringoire. Il promena ses regards autour de lui ; mais aucun espoir, tous riaient. – Bellevigne de l'Etoile, dit le roi de Thunes à un énorme truand, qui sortit des rangs, grimpe sur la traverse ! Bellevigne de l'Etoile monta lestement sur la solive transversale, et au bout d'un instant Gringoire, en levant les yeux, le vit avec terreur accroupi sur la traverse au-dessus de sa tête. – Maintenant, reprit Clopin Trouillefou, dès que je frapperai des mains, Andry Le Rouge, tu jetteras l'escabelle à terre d'un coup de genou ; François Chanteprune, tu te pendras aux pieds du maraud ; et toi, Bellevigne, tu te jetteras sur ses épaules ; et tous trois à la fois, entendez-vous. Gringoire frissonna.²³⁹

Le lecteur frissonne aussi. Mais, contrairement à ce qui se passait lors de la lecture de Janin, il a moins tendance à sourire. Spectateur de la pendaison, il se fait voyeur à part entière : aucune ironie ne l'invite à prendre ses distances avec la scène décrite. Dans le *Dernier Jour d'un condamné* Hugo nous pousse d'ailleurs dans la même position de voyeur pour assister aux derniers instants du criminel anonyme. L'homme imagine d'abord, « Tout le peuple rira, battra des mains, applaudira²⁴⁰ », puis entend effectivement : « Oh ! l'horrible peuple avec ces cris d'hyène !²⁴¹ » L'ambiguïté du projet apparaît immédiatement. Hugo entend montrer, et de manière particulièrement émotionnelle, l'exécution du condamné afin que ses lecteurs prennent conscience de l'inhumanité de la peine capitale, mais il le fait en mettant les lecteurs dans la position de ce peuple méprisé, venu voir l'exécution. Comme lecteurs de Hugo notre situation est pire même que celle des spectateurs avides de spectacle puisque l'auteur nous fait

²³⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 747.

²⁴⁰ Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 642.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 649.

entrer dans l'intimité du condamné avant que celui-ci n'arrive sur le lieu du châtement. Nous assistons à l'horreur privée avant même de voir l'horreur publique.

On comprend mieux ainsi la *Préface* de Janin citée précédemment : la sincérité de Hugo ne change rien à la nature de son texte. Pour être involontairement ironique, *Le Dernier Jour d'un condamné* n'apparaît pas moins ironique que *L'Âne mort*. Ce n'est pas parce que l'horreur et la souffrance sont exploitées sincèrement et dans un but généreux qu'il n'y a pas exhibitionnisme de la part de l'auteur et voyeurisme chez le lecteur. En d'autres termes, ce n'est pas la sincérité de l'auteur, ou son intention, qui décide seule de l'ironie de l'œuvre, les lectures comptent pour beaucoup.

L'Âne mort nous apprend que dès lors qu'un roman s'inscrit dans le registre de l'hyperbole, lorsque l'auteur va, comme le romantique en général et le romantique français en particulier, *au-delà* de l'émotion, on est nécessairement dans l'insincère et donc – potentiellement au moins – dans l'ironique. *Le Dernier Jour d'un condamné* est involontairement ironique parce que *trop* d'horreur, *trop* de sentimentalisme sont entassés dans les pages. *L'Âne mort* est ironique parce que *beaucoup trop* d'atrocités se donnent à lire. Rien, ou guère, n'est en effet laissé à l'imagination du lecteur. Le narrateur détaille avec complaisance le cadavre :

Puis, je fis l'inventaire de la corbeille rouge, le valet l'ouvrit : il en sortit d'abord une tête blanche, les cheveux coupés et tranchés comme par un rasoir ; la bouche s'était contractée horriblement, la convulsion avait été si forte que les mâchoires n'étaient plus parallèles ; de sorte que cette bouche, jadis si gracieuse, était fermée d'un côté et horriblement ouverte de l'autre. (AM : 160)

A des degrés divers, l'un comme l'autre des romans abordés nous apprennent que quiconque dénonce en se servant de ce qui est dénoncé prend des risques. S'attaquer à la peine de mort en montrant une exécution ou les tourments intérieurs d'un condamné, c'est offrir une fois de plus un spectacle que la multitude demande avec avidité. S'attaquer aux excès littéraires du romantisme en se servant des procédés et des thèmes qui font le succès de cette littérature, c'est faire profiter une fois encore le public de ce qu'il demande...

Potentiellement *L'Âne mort et la femme guillotinée* est à la fois un roman macabre et un roman qui dénonce le genre macabre.

Les deux perspectives ne s'abolissent pas l'une l'autre ; les jeux sur les conventions de la fiction ne masquent pas les horreurs. Ainsi la découverte du cadavre mutilé d'Henriette n'est pas rendue plus supportable par le fait que le narrateur de Janin notait quelques pages plus tôt que le jour de l'exécution il avait rencontré en place de Grève « presque tous les personnages de [s]on livre, leur vie n'avait pas fait un seul pas ; ils avaient deux ans de plus, voila tout ; (...) » (AM 154).

Il semblerait que l'œuvre publiée en 1829 invite davantage à une lecture ironique que la réédition la plus célèbre, celle illustrée par Tony Johannot. Deux indices invitant à cette conclusion sont facilement vérifiables, deux autres sont plus fragiles et demanderaient des vérifications qui dépassent le cadre de cette analyse. On observera d'abord que le titre a été revu ; la juxtaposition incongrue de *L'Âne mort et de la femme guillotinée* a fait place à un *Âne mort* moins équivoque et plus sentimental. Il apparaît ensuite que les illustrations accentuent systématiquement la sincérité du texte : jamais elles ne suggèrent une quelconque distanciation ironique, ce qui n'aurait cependant pas été très difficile à obtenir par le jeu de la caricature. On pourrait peut-être se montrer attentif encore au fait que la suppression de la préface dans certaines éditions rend le texte moins paradoxal : son ton est en effet de nature à miner sensiblement la sincérité que le lecteur accorde à l'écrivain. Finalement, l'absence dans l'édition de 1842 des exergues ironiques qui précèdent chacun des chapitres dans la réédition moderne invite de même à une lecture qui privilégie davantage le premier degré. Lire le chapitre consacré au « Pal » avec ou sans une exergue tirée du *Pantagruel* de Rabelais, « Les paillardards Turcs m'avoient mis en Broche » (AMFG : 85), change à l'évidence sensiblement l'horizon d'attente. Ces interventions ont pu moduler l'ironie de l'œuvre au fil de son histoire : la part de la rupture de l'illusion aurait ainsi été réduite, de même qu'auraient été atténuées les contradictions constitutives de personnalité de l'auteur-narrateur premier. Le texte n'a cependant pas changé de manière fondamentale, même s'il faudrait ici aussi une étude philologique pour s'en assurer : la disparition des procédés les plus visibles ne lui a pas ôté sa charge

ironique potentielle. On pourrait même dire que, débarrassée de ses signaux d'ironie les plus visibles, l'oeuvre relève sous cette nouvelle forme d'une ironie d'autant plus authentique qu'elle se montre plus discrète. Il demeure évidemment que ce n'est pas dans cette perspective que l'oeuvre semble avoir été lue : c'est le caractère sentimental et frénétique de *L'Âne mort* qui semble en effet avoir assuré le succès du livre auprès du grand public. Peine de mort et peines de cœur garantissent la popularité. *L'Âne mort et la femme guillotinée* illustre parfaitement les ambiguïtés de l'ironie romantique. La stabilité de l'oeuvre n'est pas acquise : la perspective varie, le texte bascule du macabre au ludique, ou, plus exactement, il oscille en permanence entre le sérieux et l'ironique.

Du point de vue de l'ironie, il peut être intéressant en guise de conclusion de rapprocher *L'Âne mort* d'un autre roman qui met en scène les événements qui conduisent à une condamnation à mort, un roman en outre qui a été fréquemment mis en rapport avec *Le Dernier Jour d'un condamné* : *L'Étranger* d'Albert Camus. La comparaison peut en effet nous apporter quelques renseignements sur l'évolution de la notion d'ironie elle-même. Hugo, comme la majorité des grands romantiques français, accorde une place réduite à l'ironie, dont il disait d'ailleurs dans *Le Rhin* : « c'est le visage même du diable²⁴² ». Pour lui l'ironie c'est la duplicité, le manque de sincérité. Lorsque Hugo s'en prend à la peine de mort, c'est sans ironie aucune : *Le Dernier Jour d'un condamné* exhibe l'horreur de la mort en faisant appel aux passions. Mais le désir d'émouvoir pousse Hugo à se servir précisément de ce qu'il entend dénoncer ; en montrant à ses lecteurs la souffrance morale et physique du condamné, il s'adresse au voyeur avide de sensationnel qui vit en chacun de ses lecteurs. Pour être involontaire, l'ironie du *Dernier Jour d'un condamné* n'en est cependant pas moins effective aux yeux du lecteur qui n'adhère pas aux présupposés de l'écriture hugolienne.

Janin aussi cherche à émouvoir, mais pas sur le mode de la sincérité. *L'Âne mort et la femme guillotinée* est un texte beaucoup plus ambigu dans lequel l'ironie romantique réclame simultanément le

²⁴² Victor Hugo, « Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour », *Le Rhin*, Bruxelles, Jamar, 1842, t. 2, p. 60.

droit de jouer des passions et de les tenir à distance. L'horreur est contrebalancée par l'excès d'horreur de sorte que la lecture ironique dispute sa légitimité à la lecture frénétique. Il semble que ce soit la seconde qui ait fini par dominer auprès du grand public et qui ait assuré le succès de l'œuvre, poussant peut-être Janin à retrancher ce que son roman comportait de plus ouvertement ironique. Dès lors que, suite à l'évolution des normes esthétiques, le ton du roman ne semble plus être perçu comme relevant du mauvais goût, seul les lecteurs professionnels semblent s'être arrêtés à une lecture ironique.

Camus, lui, ne s'adresse pas aux passions et on s'étonne qu'on ait pu faire régulièrement le lien entre *Le Dernier Jour d'un condamné* et *L'Étranger*, jusqu'à suggérer même une forme de plagiat²⁴³. Malgré certaines ressemblances ponctuelles, dues pour l'essentiel aux circonstances liées à la thématique, rien n'est en effet plus éloigné de cette fameuse écriture dite « blanche » de Camus que l'écriture de Hugo, qui apparaît au lecteur d'aujourd'hui souvent comme à la limite de la sensiblerie. Mais l'ouvrage de Camus illustre bien une nouvelle conception de l'ironie qui se généralisera à partir du milieu du XX^e siècle.

Même si Camus était un adversaire militant de la peine de mort, *L'Étranger* n'est pas un manifeste contre la peine de mort. Pareil ouvrage existe, il a été écrit par l'écrivain en collaboration avec Arthur Koestler et Jean Bloch-Michel et s'intitule *Réflexion sur la peine capitale*. C'est un texte qui parle d'abord à la raison. Camus écrit qu'il ne convient pas d'attribuer sa conviction « à la seule sensiblerie » :

Je suis aussi éloigné que possible [...] de ce mol attendrissement où se complaisent les humanitaires et dans lequel les valeurs et les responsabilités se confondent, les crimes s'égalisent, l'innocence perd finalement ses droits.²⁴⁴

²⁴³ Roger Bodier écrit : « En lisant ce livre on songe plus d'une fois – on songe même trop, presque avec un sentiment de gêne – à *L'Étranger* de Camus. », *Avant-propos au Dernier jour d'un condamné, Œuvres romanesques complètes I*, Livre Club Diderot, 1971, p. 546.

²⁴⁴ Albert Camus & Arthur Koestler, Introduction et Etude de Jean Bloch-Michel, *Réflexions sur la peine capitale*, Paris, Calmann-Lévy, 1957, <Liberté de l'esprit>, p. 128.

Comme toute ironie moderne, l'ironie de Camus dans *L'Étranger* est une ironie de la litote, alors que celle des romantiques est une ironie de l'hyperbole. Loin de s'emporter contre les ironies qui dominent le monde comme le faisaient les romantiques et leurs personnages, le protagoniste de Camus les acceptera. A la veille de son exécution, Meursault s'ouvre au monde, le passage est célèbre :

[...] devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.²⁴⁵

L'oxymore « tendre indifférence du monde » est la formule qui résume l'ironie telle que la conçoit Camus. Loin des coups du sort brusques que le romantisme de Janin mettait en place au début et à la fin de son roman, la « tendre indifférence » renoue avec un des tous premiers textes de Camus. Il faut relire « L'ironie », le texte sur lequel s'ouvre *L'Envers et l'endroit* (1937), pour comprendre comment, avant *Le Mythe de Sisyphe* (1942) déjà, Camus imaginait l'homme heureux, malgré l'ironie de sa condition :

Tout cela ne se concilie pas ? La belle vérité. Une femme qu'on abandonne pour aller au cinéma, un vieil homme qu'on n'écoute plus, une mort qui ne rachète rien et puis, de l'autre côté, toute la lumière du monde. Qu'est-ce que ça fait, si on accepte tout ? Il s'agit de trois destins semblables et pourtant différents. La mort pour tous, mais à chacun sa mort. Après tout, le soleil nous chauffe quand même les os.²⁴⁶

Si l'ironiste romantique restait heurté par les contradictions du monde, et demandait à l'art de leur assigner une place, l'ironiste moderne les accepte sans états d'âme. L'« absurde » serait alors le terme retenu par Camus pour désigner ce qui aurait pu se nommer « ironie » si ce

²⁴⁵ Albert Camus, *L'Étranger, Théâtre, récits, nouvelles*, éd. de R. Quillot, Gallimard, « La Pléiade », 1962, p. 1211-2.

²⁴⁶ Albert Camus, *L'Envers et l'endroit, Essais*, éd. de R. Quillot, Gallimard, « La Pléiade », 1965, p. 22.

mot n'avait pas été chargé des connotations idéalistes venues du romantisme allemand.

Pierre Schontjes
Université de Gand

Enigme et ironie dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly

Dans son livre *Enigmaticité de la littérature*, Jean Bessière définit l'énigme ainsi : « formulation qui pose question et appelle réponse et qui porte en elle-même la solution²⁴⁷ ». L'énigme apparaît donc comme un chiffrement de la vérité, une forme de duplicité qui invite au dévoilement. Or l'ironie, dans sa conception rhétorique et socratique appelle, par la question, au surgissement de la vérité. C'est la maïeutique. Ainsi, on peut dire que si l'énigme montre qu'elle cache une vérité, l'ironie, quant à elle, cache qu'elle montre une vérité. L'appliquant à la littérature, Jean Bessière parle d'« énigmaticité », concept qui, selon lui, « traduit une récusation de la clarté manifeste, une dissimulation de cette clarté, et l'accès à quelque intelligence [Schlegel dirait « clairvoyance supérieure »] par le moyen même de l'obscurcissement.²⁴⁸ » On retrouve ici la démarche quelque peu diabolique et paradoxale de l'ironie socratique : diabolique puisqu'elle divise, mais aussi paradoxale puisqu'elle emprunte un détour. Or on peut dire du recueil de nouvelles *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, publié en 1874, qu'il s'agit d'une œuvre forte d'« énigmaticité » et d'ironie. La préface de la première édition donne elle-même le ton :

Les DIABOLIQUES ne sont pas des diableries : ce sont des diaboliques, – des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si divine, que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le Diable qui ait dicté !...²⁴⁹

²⁴⁷ Jean Bessière, *Enigmaticité de la littérature*, PUF, 1993, p. IX.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. XI.

²⁴⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Œuvres complètes II*, Gallimard, « La Pléiade », 1966, p.1291.

Doit-on voir en Barbey d'Aurevilly un scribe du diable ? Il semblerait plutôt qu'il soit possédé par le démon de l'ironie. Tout l'intérêt ici est d'essayer de mieux mesurer le rapport étroit qui unit ces deux formes de la duplicité que sont l'énigme et l'ironie. D'ailleurs, si Barbey se pose en maître de la duplicité par sa technique de récits en « tulle illusion », cette démarche ironique cache, semble-t-il, une conscience accrue de l'énigme du monde. Ainsi, il s'agira de suggérer l'idée selon laquelle la posture de Barbey d'Aurevilly est celle d'une ignorance assumée, sorte de gai non-savoir, à contre-courant de l'appétit de connaissances qui caractérise la génération positiviste de son époque.

Barbey commence sa nouvelle intitulée *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* par cette épigraphe :

Vous moquez-vous de nous, monsieur, avec une pareille histoire ?
– Est-ce qu'il n'y a pas, madame, une espèce de tulle qu'on appelle du tulle illusion ? [129]

On observe ici une double ironie. L'ironie première réside dans la réplique. Il s'agit d'une question oratoire qui répond, de manière allusive et biaisée, à une question dont elle imite la construction par symétrie, parallélisme d'ailleurs typiquement socratique. Ensuite, la réplique établit un lien inattendu entre le récit qui vient d'être fait et du tissu transparent dont se servent les femmes habiles en coquetterie. De manière indirecte, le narrateur renvoie l'interlocutrice à ses propres artifices pour mieux défendre et revendiquer les siens en matière de récit. L'ironie seconde, quant à elle, réside dans le fait que cette épigraphe censée annoncer le texte qui va suivre, paradoxalement l'achève et insiste sur le caractère déceptif du récit à sa réception. Si l'ironie première s'adresse à l'auditeur fictif, l'ironie seconde, qui contient aussi la première, s'adresse au lecteur. Il s'agit là d'un exemple magistral de l'ironie aurévillienne, une ironie éminemment esthétique, qui parcourt toute son œuvre. C'est bien une dialectique du voile et du dévoilement que revendique Barbey qui donne l'illusion de la révélation prochaine d'un secret alors que celui-ci restera toujours entier. En outre, on voit bien ici que l'ironie exige

une relation à l'autre, qu'elle est sociale et qu'elle doit être suffisamment visible pour être détectée ; ce qui suppose une mutuelle compréhension comme la connaissance du contexte, des mœurs ainsi que d'éventuelles références culturelles. C'est ce qu'on peut appeler, d'après Cicéron, l'urbanité de l'ironie, c'est-à-dire sa propension à s'épanouir dans la conversation et à s'établir dans des relations sociales²⁵⁰. Le recueil *Les Diaboliques* devait d'ailleurs initialement s'intituler *Ricochets de conversation*, titre qui revendique cette « socialité » et cette oralité nécessaires à l'ironie. Plus encore, toutes les nouvelles de ce recueil se présentent de manière similaire. Un narrateur intradiégétique se retrouve en situation de conversation, qu'il s'agisse d'une rencontre fortuite en ville ou d'un dîner mondain par exemple, ce qui va donner lieu au récit noyau de la nouvelle, assumé par un second narrateur, interlocuteur du premier.

On comprend dès lors que cette multiplicité de narrateurs permet la superposition ludique des masques de l'auteur, réfugié derrière un porte-parole auquel il prête des caractéristiques onomastiques, physiques et morales qui suggèrent fortement sa propre personne. Tous ces narrateurs sont dandys, vieux beaux, brillants causeurs, amateurs de femmes comme Jules Amédée Hector Ravila de Ravilès, le Don Juan du recueil, comme l'était Jules Amédée Barbey d'Aurevilly lui-même. Barbey maîtrise cet art du masque, c'est-à-dire l'art de se cacher tout en révélant sa présence, art de la duplicité narrative s'il en est. En bon ironiste, sa seule présence assumée se retrouve dans l'usage d'épigraphes elles-mêmes assez équivoques. On pense au « *REALLY* [11] » pour *Le Rideau cramoisi*, à traduire par « vraiment ». S'agit-il ici d'une invitation à la pleine adhésion du lecteur quant au contenu de l'histoire qui va être racontée ? On peut y lire, à l'inverse, la réplique ironique très courante en anglais qui sert à mettre en doute ce qu'on vient d'entendre. Le choix de l'idiome peut d'ailleurs favoriser cette hypothèse. Cette technique de narration démultipliée est censée asseoir la vraisemblance de ces récits-conversations, mais sert aussi à épaissir le secret non encore révélé, à l'éloigner en quelque sorte de la portée de l'auditeur premier, pour

²⁵⁰ Cicéron, *De Oratore* II, 67, 270. Voir l'évolution en diachronie du concept d'ironie de l'Antiquité à Schlegel chez Ernst Behler, *Ironie et modernité*, PUF, 1997.

mieux aiguïser la curiosité de ce dernier, attiser son désir de savoir. Pourtant il s'agit bien d'une feinte d'auteur, une dissimulation toute socratique.

C'est pourquoi on assiste à un vertige de la narration. Celle-ci devient instable car relayée sans cesse, dans une technique de mise en abyme. La communication indirecte, interrompue, après avoir permis l'épaississement du secret, en fragilise la révélation puisque celle-ci se trouve sans cesse différée, parfois même au-delà du texte lui-même. Il en résulte un flottement du sens, une équivoque sur laquelle s'achève la nouvelle. Barbey pratique l'offre de gascon, si l'on peut dire, en ne tenant pas ses promesses, et l'esthétique du non-dit, de la non-révélation, en maintenant le voile en tulle de ses récits. Pourtant, cela n'empêche pas une révélation au moins partielle. Ne fait-il pas dire au narrateur du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, par une question oratoire révélatrice :

Se voiler, n'est-ce pas même une manière de se trahir ? [153]

On retrouve dans ce recueil un ersatz de l'ironie socratique dans son rapport à la dissimulation, à cette duplicité faite de feinte ignorance qui vise le déniement. Toutefois, la relation socratique entre le dissimulateur qui détient le savoir et son interlocuteur ignorant est transposée à la relation entre l'auteur et le lecteur dans un jeu incessant sur le ou les sens possibles du récit. C'est le cas de la nouvelle *Le Bonheur dans le crime*, dans laquelle le Docteur Torty raconte le secret criminel de Hauteclair et de Serlon de Savigny sans pouvoir expliquer le bonheur de leur couple. Barbey choisit toujours des narrateurs mis en échec dans leur tâche de raconter et ne prend pas la peine de compléter leur récit. Il feint donc l'ignorance du sens de fictions qu'il a lui-même inventées. Que signifie cette duplicité récurrente de l'écriture aurévillienne ? De qui se moque Barbey d'Aurevilly et plus encore, pourquoi se moquer ? Après avoir joué à embrouiller le sens, par une écriture allusive et trompeuse, voici qu'il passe à l'offensive avec le trait d'esprit²⁵¹.

²⁵¹ Voir Michel Crouzet, « Barbey d'Aurevilly et "l'esprit" dans *Les Diaboliques* », *Barbey d'Aurevilly cent ans après*, Genève, Droz, 1990.

La fonction première de l'ironie est d'interroger, d'après l'étymon grec *eironeia* qui signifie interrogation. Il y a donc bien une quête de savoir qui la motive. Or, la quête de la vérité est essentielle chez Barbey. La pratique de la question et même des questions en cascade parcourt *Les Diaboliques*. À la fin du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, un personnage narrateur se perd en conjectures sur la relation qui unissait Karkoël, la comtesse de Stasseville et sa fille : « Lui, l'aimait-il ? Aimait-il la mère ? Les aimait-il toutes les deux ? Ne les aimait-il ni l'une ni l'autre ? Trouvait-il seulement la mère bonne pour entretenir sa mise au jeu ? ... Qui sait ? » Et plus loin le narrateur de reprendre comme la seule vérité de toute l'histoire : « Mais qui peut savoir cela ? [127] » Bien entendu, personne ne sait, peut-être pas même Barbey. L'omniprésence de questions qui servent de conclusions aux récits révèle cette recherche vaine du sens par l'observation des apparences.

Ainsi, dans sa quête, l'ironie remet en question les pseudo-vérités et sonde les apparences. Pour ce faire, pratiquer la réversibilité des valeurs permet d'en montrer l'arbitraire. C'est ce qu'affectionne particulièrement Barbey d'Aureville en attaquant d'un côté le bégueulisme littéraire de son époque et de l'autre un catholicisme devenu trop candide à ses yeux, ce qui lui a valu non seulement de faire scandale avec ses *Diaboliques*, mais, chose plus grave, d'avoir provoqué quelques contresens majeurs à l'encontre de son œuvre. En effet, de multiples exemples montrent le caractère sacrilège de ses traits d'esprit, notamment dans *Le Plus bel amour de Don Juan*, nouvelle qui évoque un « homme de race Juan éternelle, à qui Dieu n'a pas donné le monde, mais a permis au diable de le lui donner [61] », en l'honneur duquel douze anciennes maîtresses ont organisé un dernier souper, dans un boudoir « fleur de pêcher ou de ... péché (on n'a jamais bien su l'orthographe de la couleur de ce boudoir) [63] ». Il s'agit ici d'un exemple d'ironie destinée plutôt au lecteur susceptible de voir l'homonymie, l'emploi des points de suspension et des parenthèses. Mais dans cette nouvelle, on a aussi une variation parodique et sacrilège de la Cène où Jésus avant de mourir, comme Don Juan avant sa mort, se retrouve entouré des apôtres. Le texte va plus loin encore, faisant allusion non plus aux apôtres chrétiens mais aux anges bibliques : « douze beaux visages de femmes renflammés d'un sentiment aussi intense que les visages des chérubins devant le

trône de Dieu. » Et le narrateur d'ajouter : « est-ce que le sentiment de la curiosité chez les femmes n'est pas aussi intense que le sentiment de l'adoration chez les Anges ? [75] » Cette question ironique brise l'antithèse supposée entre « pécheresses » et « anges » pour n'en souligner que la ressemblance dans l'intensité de leur dévotion. La question ajoutée au renversement des valeurs fait donc surgir une vérité autre, inattendue mais légitime. Voilà, semble-t-il, le fonctionnement et le but de l'ironie aurévillienne. Ainsi tout est réversible grâce à une ironie proprement révolutionnaire. « L'enfer, c'est le ciel en creux [155] » écrit Barbey, qui s'amuse à ces effets de contraste qui ont dérangé les lecteurs. Dès lors, sous la plume de Barbey d'Aurevilly, la courtisane devient une prêtresse, l'athée Mesnilgrand qui préside au dîner comme un diable en bonnet de coton devient l'évêque mitré de la messe du sabbat... et dans l'église il fait souvent noir comme dans la gueule de l'enfer.

En fait, ce qui frappe c'est cette conscience très claire de la dualité des choses, exprimée par l'emploi systématique de ces antithèses et autres figures du paradoxe. Pourtant le manichéisme oratoire de Barbey d'Aurevilly n'est pas simpliste. Le trait d'esprit de Barbey n'a pas non plus pour unique but de montrer sa verve stylistique. C'est aussi pour révéler, indirectement, la dualité intrinsèque des choses et des êtres en particulier. La réalité apparaît alors comme en médaille, à l'image d'un *Janus bifrons*. C'est le cas de chacune des diaboliques, moins diaboliques par le péché qu'elles incarnent toutes à des degrés divers que par la déconcertante dualité qui les caractérise. La Rosalba qui associe par son nom la rougeur du plaisir qu'elle suscite et la candeur dont elle ne cesse de s'envelopper même dans l'abandon de son corps, est un personnage féminin diabolique au sens fort, c'est-à-dire, duel, antithétique et déconcertant. C'est la vierge catin allégorisée :

Elle commença de produire sur les hommes ces effets d'acharnement qui tenaient, sans doute, à la composition diabolique de son être, et qui faisait d'elle la plus enragée des courtisanes, avec la figure d'une des plus célestes madones de Raphaël. [213]

S'ajoute une obsession du mystère irréductible des êtres – comme en témoignent les nombreuses images de sphinx et de masques qui caractérisent les personnages féminins en particulier – qui fascine et tient en haleine. Ainsi la Rosalba est impénétrable comme le Sphinx, « un sphinx qui dévore le plaisir silencieusement et garde son secret [217] », la comtesse de Stasseville a des « griffes fabuleuses comme l'étonnante poésie des Anciens en attribuait à certains monstres au visage et au sein de femme. [154] » L'image du Sphinx associe la dualité monstrueuse et donc visible du corps mi-femme mi-lion et la duplicité cachée de l'énigme formulée par le Sphinx, énigme dont le propre est de contenir sa propre réponse... Comme chez le Sphinx qui fait énigme par sa parole et son corps, l'énigme de la dualité qui caractérise les personnages diaboliques de Barbey ne peut pas être levée. C'est le cas d'Albertine dont le prénom sera décidément voué à l'énigme, qui est à la fois la jeune fille qui sort du couvent et celle qui rejoint le narrateur dans sa chambre la nuit en traversant celle de ses parents. La fille que suit Tressignies avant de connaître son identité, montre un « souffletant contraste ». « Cette fille avait la taille de son métier ; elle n'en avait pas la figure [237] » écrit Barbey. Enfin, l'énigme du couple Hauteclair et Serlon de Savigny, qui allient le bonheur au crime qu'ils ont commis, ne sera pas non plus levée.

En somme, l'ironie présente dans l'écriture de Barbey sert à exprimer, par écho, l'ironie du monde, celle qui reste inexplicée mais pourtant bien visible, dans les êtres et les choses. C'est la nature humaine elle-même qui est ironique par sa dualité énigmatique comme le signale le docteur Torty au narrateur du *Bonheur dans le crime* :

Mais, fis-je, si c'est vrai ce que vous me contez là, docteur, c'est un effroyable désordre dans la création que le bonheur de ces gens-là. – C'est un désordre ou c'est un ordre, comme il vous plaira, répondit le docteur Torty [120]

Et plus loin, il avoue ironiquement son échec à répondre à l'énigme :

J'ai mis les deux pieds et les deux yeux aussi avant que j'ai pu dans la vie de ces deux êtres, pour voir s'il n'y avait pas à leur étonnant et révoltant bonheur un défaut, une cassure, si petite qu'elle fût, à quelque endroit caché ; mais je n'ai jamais rien trouvé qu'une félicité à faire envie, et qui serait une excellente et triomphante plaisanterie du diable contre Dieu, s'il y avait un dieu et un diable ! [120-1]

L'ironie est donc à la fois un symptôme de cette expérience ontologique de l'énigmatique dualité de l'être, et une réponse linguistique à l'énigmatique ironie du monde. Mais ce que sa présence constante révèle, c'est l'aporie des récits dans leur quête de la vérité; l'aporie étant cet embarras de la pensée acculée, destination ultime de l'ironie socratique où échouent les raisonnements sophistes. L'aporie, c'est l'absence de réponse à donner au Sphinx, mais c'est aussi, pour le Sphinx, la fin de l'énigme éternelle lorsqu'elle a été résolue par Oedipe, et l'autodestruction qui s'ensuit. L'aporie est donc promesse de mort. Face à cette évidence, une seule posture semble possible : l'ironie. En effet, ce que propose Barbey d'Aurevilly par l'entremise de ses nouvelles, c'est, paradoxalement, après l'avoir poursuivi, la renonciation au savoir. Mais cette dernière n'est pas associée au désespoir, à l'échec total. Chez Barbey, on renonce au savoir avec le sourire. Cette ignorance assumée s'apparente à une sorte de gai non-savoir. Revenons sur la dimension volontairement déceptive des récits aurévilliens où un narrateur ne fait que dire qu'il ne sait pas²⁵². La fin du *Rideau cramoisi* est caractéristique. Brassard achève son récit ainsi :

Je passais au galop sous la fenêtre de la funèbre chambre où j'avais laissé Alberte morte, et qui était éclairée comme elle l'est ce soir. Le vicomte de Brassard s'arrêta, sa forte voix un peu brisée [...] Et après ? lui dis-je. – Eh bien, voilà, répondit-il, il n'y a pas d'après ! C'est cela qui a bien longtemps tourmenté ma curiosité exaspérée [56]

Cet échec assumé, qui s'excuse, met en péril, voire annule, la démarche explicative qui avait été amorcée. Or, c'est le langage lui-

²⁵² À ce sujet, voir Arielle Meyer, *Le Spectacle du secret*, Genève, Droz, 2003.

même qui est mis en péril lorsque seul le silence est digne de répondre au mystère. Le narrateur du *Dessous de cartes* observe la réaction silencieuse de la comtesse de Damnaglia aux conjectures qui viennent d'être faites. Le dos de la comtesse est parcouru de « cette espèce de frémissement nerveux qu'on appelle quelquefois avec poésie la mort qui passe. Etait-ce alors la vérité qui passait ? [155] » Plus loin : « Il en est également de la musique et de la vie. Ce qui fait l'expression de l'une et de l'autre, ce sont les silences bien plus que les accords. [170] », axiome que Barbey a visiblement transposé à son écriture. Enfin, le silence porte le sens que la parole ne peut assumer. À la fin du *Dîner d'athées*, on lit : « Nulle réflexion ne fut risquée. Un silence plus expressif que toutes les réflexions leur pesait sur la bouche à tous. [228] » Les chutes elles-mêmes sont révélatrices de l'ironie finale voulue par Barbey. Elles sont autant de pirouettes ironiques qui mettent en échec les récits qui viennent d'être menés en leur refusant une totalité. D'ailleurs, Lukács affirme que l'ironie est « l'autocorrection de la fragilité²⁵³ » propre à la forme romanesque moderne, comme un sentiment de son infirmité. Mais cette infirmité face au mystère irréductible n'est pas sans plaisir. Il y a une véritable jouissance de l'énigme qui dépasse l'inquiétude première. À la fin du *Dessous des cartes*, une fois le récit achevé (ou plutôt inachevé), une auditrice admet : « C'est très vrai ce que vous disiez. A moitié montré, il fait plus d'impression que si l'on avait retourné toutes les cartes et qu'on eût vu tout ce qu'il y avait dans le jeu [170] ». Et ces dames de se taire dans une « horreur rêveuse... [171] ». Le rêve, qui nourrit l'imagination, a bien le mot de la fin dans cette expression. Les dénouements de Barbey semblent donc dire avec ironie : après tout est-ce si terrible de ne rien savoir ? Comme Tressignies qui sourit de l'ignorance finale du prêtre quant à l'absence de repentir de la duchesse d'Arcos à sa mort ; comme le docteur Torty qui clôt *Le Bonheur dans le crime* dans la plaisanterie :

Toute criminelle qu'elle soit, on s'intéresse à cette Hauteclair. Sans son crime, je comprendrais l'amour de Serlon. – Et peut-être même avec son crime ! », dit le docteur. « Et moi aussi ! » ajouta-t-il, le hardi bonhomme [128]

²⁵³ Georg Lukács, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968.

C'est bien la poésie du mystère que consacre et célèbre l'ironie aurévillienne²⁵⁴. Sa modernité consiste à écrire le vide, à dire l'énigme fondamentale du monde et des êtres, non pour angoisser (ce qui n'est qu'une première étape) mais pour en jouir. C'est d'ailleurs le plaisir qu'offre le tulle illusion, qui fait l'épaule féminine plus belle encore et plus désirable que si elle était nue, comme la duchesse d'Arcos au sortir de son cabinet de toilette, non pas nue mais vêtue en transparence pour exaspérer le désir de Tressignies. La dimension déceptive des textes participent d'une poétique du désir car elle l'exaspère. Ainsi ne vaut-il pas mieux désirer le savoir que le posséder ? Barbey admirait Poe pour qui c'est une hérésie de croire que le but de la poésie est la vérité. Car après tout, le vide de l'inachèvement permet toutes les libertés de l'imagination et du rêve, et même, il les exige. C'est le cas pour *Le Dessous de cartes* :

L'émotion prolongeait le silence, chacun restait dans sa pensée et complétait, avec le genre d'imagination qu'il avait, ce roman authentique dont on n'avait à juger que quelques détails dépareillés
[170]

Le « plaisir du texte » comme l'appelle Barthes réside dans cette générosité magnanime de l'auteur ironique vis-à-vis de son lecteur, dans la liberté d'interprétation éthique et esthétique qu'il a permise en maintenant une constante équivoque. Il y a une générosité de l'ironiste, par sa vertu didactique qui lui vient de Socrate, certes, mais aussi par sa vertu *poiétique*, celle qui fait participer le lecteur à la construction d'un sens pour étancher tout seul sa soif de savoir, celle qui laisse au lecteur le soin d'achever personnellement l'œuvre. Ainsi, doit-on penser que Barbey d'Aurevilly est possédé par le démon de l'ironie ? Barbey se défend d'être immoral et écrit dans sa préface que seuls le sont les impassibles et les ricaneurs [1290-1]. Et d'ajouter que lui ne rit pas. En effet. Mais l'auteur n'a cessé tout au long de son œuvre de sourire à son lecteur. D'ailleurs, l'ironie n'est pas spasmodique ; elle est chose sérieuse, mesurée. Et de ce fait, l'ironie

²⁵⁴ Sur cette importance du mystère, voir Philippe Berthier, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Genève, Droz, 1978.

est bien une question posée à une énigme en guise de réponse à celle-ci, comme si Œdipe avait répondu effrontément au Sphinx : « N'y a-t-il pas une multitude de réponses possibles ? » Est-ce à dire que la démarche ironique de Barbey d'Aurevilly est éthique, ce qui rejoindrait la vertu didactique de l'ironie socratique ? Pour Barbey, l'ironie n'est pas qu'une médecine visant à guérir des sophismes de son temps, c'est aussi le symptôme romantique et amer d'une conscience aiguë de la dualité du monde. L'ironie, tout comme l'énigme dans sa définition, contient sa propre guérison, non pas éthique mais esthétique. La modernité des *Diaboliques* tient peut-être à cet art de raconter l'inénarrable, art provocateur au sens fort du terme, art généreux dans son avarice même, qui pousse le lecteur à l'activité structuraliste, pour parachever, dans l'interprétation, le sens de l'œuvre. Là sans doute réside la maïeutique aurévillienne.

Emilie Mac Carty
Université de Provence

Redoublement et inversion de l'ironie romantique : Zarathoustra et Maldoror

Dante : ou l'hyène qui versifie sur les tombes.
Kant : ou le cant en tant que « caractère intelligible ».
Victor Hugo : ou le phare au bord de l'Océan de l'absurde.
Liszt : ou l'art de laisser courir son inspiration... après les femmes...
George Sand : ou la *lactea ubertas*, autrement dit, la vache laitière « au style élégant ».
Michelet : ou l'enthousiasme en bras de chemise.²⁵⁵

Chateaubriand, le Mohican-Mélancolique ;
Sénancourt, l'Homme-en-jupon ; Jean-Jacques
Rousseau, le Socialiste-grincheur ; Anne Radcliffe, le
Spectre-Toqué [...] George Sand, l'Hermaphrodite-
Circoncis ; Théophile Gautier, l'Incomparable-
Epicier ; Leconte, le Captif-du-Diable ; Goethe, le
Suicidé-pour-Pleurer ; Sainte-Beuve, Le Suicidé-
pour-Rire ; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante ;
Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit ; Victor Hugo, le
Funèbre-Echallas-Ver.²⁵⁶

Incipit parodia. La parodie à l'infini. A travers la reconduction de signes romantiques (*Bildungsroman*, épopée, pensée eschatologique) et leur parodie (extraction et inversion de la pensée des autorités en crédit/sans crédit), Lautréamont et Nietzsche jouent à nouveau la scène romantique où l'ironie est le concept opératoire qui permet de penser à la fois l'antinomie du rapport entre le moi et l'Un, le fragment et le Cosmos, et le dépassement nécessaire

²⁵⁵ Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles, Œuvres philosophiques complètes (OPC), VIII*, trad. de G. Deleuze, M. de Ganzillac et J.-C. Hémerly, Gallimard, 1974, p.108.

²⁵⁶ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies I*, NFR Poésie/Gallimard, 1973, p. 293.

de cette antinomie. L'ironie romantique est le mode même selon lequel la fusion entre le dedans et le dehors, Moi/Dieu etc. se réalise et se rate en même temps, dans la mesure où la co-naturalité postulée du moi et du monde ne recouvre pas une identité ontologique. L'ironie de Maldoror et de Zarathoustra inverse et nie la téléologie et l'ontologie romantiques ; elle sort du jeu et de la sphère légitimante de l'être : s'ouvrir à l'altérité, ce n'est plus fusionner dans le Tout mais mettre en lumière l'hétérogénéité radicale et inassimilable : être un requin ou un prophète, être poète et menteur, faire mentir les poètes comme les philosophes et les anciens dieux, c'est refuser d'être soi-même circonscrit par les lois de l'individuation (logique, morale, etc.) et d'être intégré dans la communauté (des parents, des amants, des métaphysiciens et des contempteurs du monde)²⁵⁷.

L'ironie romantique avait couvert diverses stratégies tentant, parallèlement aux expériences de la folie, de la diglossie, de la schizophrénie de classe, de penser l'homme, une fois ruiné le primat de la raison calculante avancé par les Lumières. Cette ironie définie par Schlegel, Novalis, Hegel, – qui est une vue *sub specie aeternati* : absolu, progrès, Dieu, etc. – tente de retrouver le lien (*religere*) entre l'humanité et la transcendance, alors qu'une ironie post-romantique, dont Nietzsche et Lautréamont sont les hérauts, expose l'humanité pour y voir un nœud rythmique et pulsionnel, un être tragique à dénuder et ruiner avec cette forme du nihilisme duel qui est, en un premier mouvement, un accompagnement de la dévalorisation des anciennes valeurs, et dans un second, le refus de la dévalorisation, ou autrement dit des mauvaises interprétations. Lautréamont et Nietzsche ne postulent pas un nihilisme négatif qui serait affirmation sans nuance de la nullité des valeurs, des essences, des lois, etc., mais ils esquissent au contraire un mouvement de transvaluation qui passe par un désordre nécessaire. L'ironie devient le principe critique qui doit toujours doubler la création des valeurs. La parodie infinie, inscrite

²⁵⁷ C'est ainsi, comme le signifie Klossowski, sortir de l'Histoire : « La refabulisation du monde signifie également que le monde sort du temps historique pour rentrer dans le temps du mythe », « Nietzsche, le polythéisme et la parodie », *Un si funeste désir*, L'imaginaire/Gallimard, 1963, p.182.

dans le dispositif généalogique, interprétatif, postule une parole éphectique²⁵⁸.

Novalis, en chantre romantique, annonce le lien qui lie essence du monde et statut de la communication :

Tout ce que nous apprenons par expérience est communication. Ainsi le monde est en fait une communication – une révélation de l'esprit. Le temps n'est plus où l'Esprit de Dieu était compréhensible. Nous avons perdu le sens du monde. Nous sommes restés à la lettre, nous avons perdu ce qui se manifeste au-delà du phénomène – l'essence de la formule.²⁵⁹

Pour Nietzsche comme par Lautréamont, la communication n'a jamais été perdue, car elle n'a jamais été révélée et elle n'existe ni comme origine ni comme mode d'enfantement à travers lequel le monde se présenterait à lui-même. Au contraire, le sens est à construire, incessamment. De même, le sens de l'œuvre critique ou littéraire doit rester dans une relative incommunicabilité afin d'engager le lecteur dans un acte de « ruminantion », de le forcer à entrer dans l'ère du soupçon. Quand Nietzsche demande avec tant d'insistance : « M'a-t-on bien compris ? », il postule que son texte résiste à la plate communication. Parce que nous n'avons pas accès à l'être, à la communication directe, à la transparence sémiologique. Parce que le poète comme le philosophe construisent un espace symbolique dont l'exigence vis-à-vis du lecteur est celle-la même qui lui tient lieu de légitimité : l'infinie critique, ou le déplacement des perspectives.

L'ironie romantique est double : elle est – *subjectivement* – la capacité de l'esprit qui tente de se jouer d'un cosmos qui l'extasie par sa puissance ainsi que par sa nature oxymorique : « L'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos », dit Friedrich Schlegel dans le fragment 69 des *Ideen*. Ainsi comprise, l'ironie est la tension d'une conscience qui tente de signifier et de circonscrire une nature divine dont les hommes, comme le disent

²⁵⁸ « Par philologie, il faut entendre ici, dans un sens très général, l'art de bien lire, - de savoir déchiffrer des faits sans les fausser par son interprétation, sans, par exigence de comprendre à tout prix, perdre toute prudence, toute patience, toute finesse. La philologie conçue comme *ephexis* dans l'interprétation. » Nietzsche, *O.C.*, VIII, *Op. cit.*, p. 217.

²⁵⁹ Novalis, *Fragments*, n° 2228, trad. de Gandillac, Minuit 1966, p.26-27.

Novalis, Nerval ou Hugo, ont perdu la formule. L'ironie est donc une rhétorique qui tente de mimer l'être du cosmos. Cette rhétorique, qui fut théorisée entre autres par les romantiques à travers le *Witz*, rencontre une autre forme d'ironie, plus fondamentale celle-ci : *objectivement*, le Cosmos est essentiellement ironique, éternelle agilité qui échappe à l'homme, synthèse des inconciliables. Les correspondances mystiques, les analogies, les harmonies entre les âmes, concert auquel se joignent les sympathies des *Stimmungen*, laissent cependant entendre une dissonance : l'homme n'accède pas à l'universalité que la Nature a versée en lui comme en toutes choses. Aussi l'agilité rhétorique, le *Witz*, etc. miment l'ironie en tant qu'essence du monde : ils en reconduisent la nature par un redoublement de formule, précisant cependant que la formule n'est pas la bonne. On comprend alors que l'ironie romantique soit l'expérience de la duplicité du moi, vécue comme doublure de l'essence du cosmos²⁶⁰ (ce que Schelling²⁶¹ et Germaine de Staël²⁶², en particulier, soulignent dans leurs systèmes respectifs), mais aussi

²⁶⁰ « Notre corps est une partie du monde, ou pour mieux dire, un membre. Il exprime déjà l'autonomie, l'analogie avec le tout – bref la notion de microcosme. Il faut que ce membre corresponde à l'ensemble. Il fait que le tout corresponde à ce membre. Autant de sens, autant de modalités de l'univers : l'univers qui est entièrement une analogie de l'être humain en corps, âme et esprit. Celui-ci est un raccourci, celui-là une extension de la même substance », Novalis, *Fragments*.

²⁶¹ « L'existence de cette nature en dehors de moi n'explique pas, loin de là, l'existence de moi [...] Ce que nous prétendons, ce n'est pas que la nature coïncide comme par hasard avec les lois de notre esprit [...] mais qu'elle exprime elle-même, nécessairement et primitivement, les lois de notre esprit et que non seulement elle les exprime, mais les réalise et qu'elle est et ne peut être appelée nature que pour autant qu'elle fait l'un et l'autre », *Idées pour une philosophie de la Nature*, 1797, repris dans les *Essais*, traduction de V. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1946, p. 86.

²⁶² « L'univers est fait sur le modèle de l'âme humaine ; [...] l'analogie de chaque partie de l'univers avec l'ensemble est telle que la même idée se réfléchit constamment du tout dans chaque partie, et de chaque partie dans le tout. C'est une belle idée que celle qui tend à trouver la ressemblance des lois de l'entendement humain avec celles de la nature [...] les analogies des divers éléments de la nature physique entre eux servent à constater la suprême loi de la création, la variété dans l'unité et l'unité dans la variété. » *De l'Allemagne*, Troisième partie, ch. X, Didot, p. 455-456.

comme hétérogénéité refusée par la sphère transcendantale ou refusant cette dernière. L'ironie post-romantique de Nietzsche et de Lautréamont se souvient de son aînée, mais elle en inverse la charge positive : la dissonance n'est plus l'exponentiel du désir de fusion au sein de l'Unité, mais bien la négation des certitudes, même flottantes, de l'univers romantique, ou le flottement était la manière même, souvent mystique, de se référer à l'autorité de la transcendance : l'ironie est devenue critique radicale, faisant de l'interrogation non pas le ressassement de consciences malheureuses, mais un grand éclat de rire. Dans l'épistémologie et l'imaginaire romantique, elle était encore légitimation (hésitante, interrogative, inquiète) de ce que l'homme pouvait intégrer par les voies de la subjectivité et de la raison. Pour Lautréamont et pour Nietzsche, l'ironie est le joyeux dissolvant du monolithisme (monothéisme) du monde.

Dans *Les Chants de Maldoror* et dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Lautréamont comme Nietzsche écrivent pour rendre impossible toute épopée, en ruinant, derrière les fondements épiques, les valeurs que celle-ci véhicule et qui constituent son fond de commerce, de l'assise réactionnaire et féodale définie au XIII^e siècle par Jean de Grouchy²⁶³ à l'ouverture métaphysique socialisante et philanthropique de la trilogie hugolienne (*La Légende des siècles – La Fin de Satan – Dieu*), – de la constitution d'un espace théo-politique (Hésiode, Homère) à la légitimation impériale chez Virgile. L'épopée devient entre leurs mains la négation de l'origine légitimante et légitimée soit par la révélation d'un Verbe soit par la pratique enthousiaste des Muses (*Bible, Théogonie...*) ; elle dévoile un champ de vision (car le poète épique est, selon Nietzsche, le visionnaire *par excellence*)²⁶⁴ qui, à coup de marteau, effectue une inversion du

²⁶³ « Nous appelons chanson de geste un chant dans lequel sont rapportées les actions des héros et les œuvres de nos ancêtres, de même que la vie et le martyre des saints ou les souffrances endurées par les grandes figures de l'Histoire pour la défense de la foi et de la vérité, comme par exemple la vie du bienheureux Etienne, le premier martyr, ou l'histoire du roi Charles. Il faut faire entendre ce genre de chanson aux personnes âgées, aux travailleurs et aux gens de condition modeste [...] afin qu'en apprenant les misères et les calamités des autres, ils supportent plus facilement les leurs. », Jean de Grouchy, *De Musica*, env. 1300, Ms. 2663 Hessische u. Hochschulbibl. Darmstadt, F° 56-59, XIV^e.

²⁶⁴ *Le Crépuscule des idoles, O.P.C., VIII, op. cit., p.114.*

fonctionnement discursif axiologique et renverse les valeurs à travers l'inversion du modèle héroïque. Entre leurs mains, l'épopée assume la négation de la structure épique à travers laquelle la linéarité, la téléologie, les causalités qui forment l'hypostase de l'Histoire, sont malmenées et révoquées. *Les Chants de Maldoror* et *Ainsi parlait Zarathoustra* chantent le refus de la pensée épique comme étant une pensée de l'Histoire, et la révocation de l'Histoire en tant que cristallisation idéologique du logos métaphysique occidental.

Lautréamont : épopée et phénoménologie de l'agression

Incipit tragoedia : la parodie infinie. *Les Chants de Maldoror* sont une tentative de reprise et de synthèse du discours ontologique et éthique tel que le XIX^e siècle en a hérité dans le long couloir métaphysique occidental (le « corridor » mallarméen). *Les Chants* sont une machine de guerre qui retourne les traits : elle reprend l'épopée pour signifier que le dix-neuvième siècle est malade de l'Histoire. En France, Quinet, Taine, Fustel de Coulanges, les travaux ethno-philologiques issus des Herder et Grimm, les créations institutionnelles (Ecole des Chartes, 1816 - Ecole d'Athènes, 1846 - Monuments historiques, 1837), le drame, le roman historique, les mémoires et l'épopée réinventée par Vigny, enfin, viennent dire l'histoire des pères vue par l'œil des fils (Hugo, *Marion de Lorme*), tentent l'explication du trauma fondateur que fut la Révolution française, et, dans son sillage, la décollation du monarque de droit divin.

Avec *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont entre dans une carrière épique où il y a du monde. Il y entre pour la dépeupler et faire de la forme épique, et plus généralement de la littérature, un désert. Traçons un rapide portrait des agressés – étant entendu que l'agression est universelle et que les cibles citées ci-dessous ne sont que les hérauts éponymes d'une parcelle de métaphysique occidentale moderne à ruiner : Chateaubriand cherche la vérité du temps présent à travers l'épopée du moi que sont les *Mémoires d'Outre-tombe* après avoir ouvert le siècle avec la *haute geste* du christianisme. Alfred de Vigny se pose en régénérateur d'une forme oubliée (*Poèmes antiques*

et modernes) dont la vertu est de parcourir « sous la forme épique » (Préface de 1837) l'histoire des consciences et des pensées philosophiques. Lui font écho l'épopée religieuse de l'humanité qu'est *Ahasvérus* d'Edgar Quinet, ainsi que l'œuvre des deux ennemis épiques que sont Hugo et Leconte de Lisle. De la légende écoutée à la porte de l'Histoire et qui mènera à la connaissance d'un dieu d'amour, à l'objectivité post-hégélienne des *Poèmes antiques* de 1852, des *Poèmes barbares* et *Poèmes tragiques*, qui imposent une conception de l'Histoire comme guerre des civilisations et des théogonies, l'épopée est toujours une pensée de l'homme dans son rapport avec l'Absolu ou, dit autrement, dans une visée métaphysique. *Les Chants de Maldoror* font le contraire, envisageant la malédiction qu'est l'Eternel, crachant à la face de l'Absolu, de l'Idéal, sans proposer de nouvelle vision totalisante en face de la ruine de l'absolu.

Le premier chant débute par un vol de grue, parodie du chant III de l'*Illiade*. Vectorisation du désir qui vole comme une flèche et nous donne une nouvelle direction. Lautréamont nous impose, dès l'*incipit*, de nous désolidariser d'avec les héros et guerriers grecs. Le chemin choisi est plus tumultueux : l'entrée dans le chant doit se faire en prenant le contre-pied du vol de la grue qui « prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr. » Si l'on suit la nouvelle vectorisation du désir (nouvelle *philo sophia*), on appareille vers des terres non réglées par l'espace géométrique euclidien ou par l'organisation logique aristotélicienne. L'ironie se construit comme un moderne tombeau des Danaïdes, où la parodie joue sans fin la mise en abyme qui la constitue. Ainsi du Chant VIII qui annonce les *Chants* comme duplication du *Don Quichotte* de Cervantès. L'épopée est devenue une anti-chanson de geste, parce que l'humanité est mauvaise :

Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue ; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes²⁶⁵.

Don Quichotte est devenu fou à force de lire des livres épiques, à force de lire les bons ouvrages, à force de croire aux bonnes valeurs. La folie épique du héros épique doit amener une conscience critique

²⁶⁵ Lautréamont, *op.cit.*, p.20.

chez le lecteur de Cervantès. Même mouvement chez Lautréamont. Revenons aux mathématiques. Après la géométrie, l'arithmétique. Maldoror veut crétiniser le lecteur. Mais quel est le lecteur visé ? Non pas celui qui est recherché par Lautréamont, celui qu'il éduque, mais au contraire le lecteur lourdaud, bourgeois, bon père de famille, un monsieur Prudhomme, un Biedermeier (son homologue allemand), un crétin. Crétiniser les crétins²⁶⁶, c'est bien, par la voie de l'agression, faire naître du sein de la bêtise un acte radical, ou du moins une réaction : c'est le rendre intelligent. Lautréamont sait bien que

[- x - = +]

Ce qui fait retour dans la parodie est moteur d'une sélection. Nous ne sommes pas loin de Nietzsche. Contre la comédie imbécile qu'est celle de Dante, et celle du grand célibataire débile du *Génie du christianisme*, l'agression offre cette possibilité de déstabiliser le socle culturel qui voile comme un fétiche le mode de production des œuvres d'art, de la pensée et de la morale. L'ironie est duplicité : elle fait revenir du différent²⁶⁷, non seulement en dégradant les références (retour d'un texte mis à mal, dévalorisé) mais aussi en imposant un nouvel acte critique : l'appréhension et l'interprétation que demande la dégradation impose au lecteur de devenir ce qu'il est en tant que conscience critique et de dépasser le lecteur crédule qu'il fut.

L'ironie est donc une cruauté – cruauté salutaire – puisqu'elle est une arme destructrice disloquant les anciennes idoles (elles-mêmes cruelles d'une cruauté beaucoup plus perverse, à l'image du Dieu vétérotestamentaire croisé d'un Cronos qui dévore les hommes). Nouvelle Béatrice, la destruction s'attaque non seulement aux références qui forment l'étayage métaphysique et moral occidental, mais aussi aux modes de représentation qui y président. L'ironie noie le ciel conceptuel qui éclaire la pensée de l'Histoire (et donc de la définition de l'homme) au XIX^e siècle. Evidement et retournement des

²⁶⁶ « Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. » *ibid.*, chant sixième, VIII, p. 261.

²⁶⁷ « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste », *Ibid.*, p.306.

concepts, mais aussi, à travers le jeu des métalepses narratives à partir desquelles Lautréamont met à mal le principe majeur de la logique occidentale, le principe de non-contradiction édicté par Aristote²⁶⁸, hypostase de la « vérité ». C'est à la transvaluation que Lautréamont offre toute sa puissance de frappe. Les antiphrases des *Poésies* viennent inverser les énoncés qui étayaient la culture occidentale et renversent le postulat des *Chants*, dans une dialectique sans dépassement où l'une et l'autre œuvre se reflètent ironiquement comme antiphrase dans un jeu de réciprocité/antagonisme sans fin. Car la signification ne naît pas chez Lautréamont dans la clôture du sens, mais bien dans le cheminement que l'auteur fait subir à celui-ci et que le lecteur à son tour doit parcourir à rebours. L'ouverture du sens est la dernière signification. La parodie infinie opte pour une hypermorale de la non fixation du sens, de l'homme, de la valeur. La visée du destructeur n'est pas de reconstruire, mais d'empêcher que l'on reconstruise, à partir des ruines, les enceintes morales d'une nouvelle cité adorant à nouveau de nouveaux dieux.

La parodie infinie est une proposition qui permet la liquidation de l'Histoire pensée comme enchaînement causal engagé dans une tension téléologique. Lautréamont énonce un refus radical : l'Histoire est toujours celle des autres, des ennemis, de ceux qui veulent piéger l'individu dans un réseau idéologique. Aussi l'Histoire parodiée devient-elle dans *Les Chants de Maldoror* l'illustration du mal fait par les pères, histoire qui ne devrait pas être reproduite.

Nietzsche : la grande communication, ou l'ironie sémiologique

On doit d'abord savoir exactement
– avant d'être en droit d'écrire – :
« comment je dirais cela et
comment je l'exposerais ». Il faut
qu'écrire soit une imitation.²⁶⁹

²⁶⁸ Que l'on se réfère à la métalepse du chant II qui relate le viol de la jeune fille avec le bouledogue.

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *O.P.C. IX, fragments posthumes*, p. 48.

Incipit parodia. La parodie à l'infini. De Novalis à Schlegel, le romantisme tente de re-poétiser le monde, afin de substituer à une vision analytique et critique de ce dernier une sédimentation de sens dans lequel le Cosmos puisse retrouver son épaisseur symbolique et sa profondeur transcendante. *Je poetischer, je wahrer.* Re-poétiser le monde (« le processus de dépoétisation a duré beaucoup trop longtemps ; voici maintenant le temps de poétiser à nouveau l'air, le feu, l'eau et la terre²⁷⁰ »), c'est le concevoir à travers la métaphore par laquelle l'individu peut l'appréhender et à travers laquelle il signifie la présence masquée et visible de Dieu. Pour Nietzsche, le processus de poétisation, à l'intérieur duquel il propulse le discours philosophique, n'a pas la même valeur : passée *La Naissance de la tragédie* où l'art n'était pas encore en totale inimitié avec la vérité, la poétisation du monde est pensée dans la perspective de la volonté de puissance : l'art en est la concrétisation la plus transparente et la plus visible. L'art n'a pas pour but ni pour fonction de révéler l'essence du Cosmos. Au contraire, il est intransitif : 1- sur le plan général, jaillissement par-delà bien et mal ; 2- face au discours ontologisant, affirmation d'une joie profonde (le Oui de Zarathoustra) qui se construit sur le monde de l'apparence ; 3- accomplissement de la grande communication et mise en place d'un système sélectif vis-à-vis des lecteurs. Chez Nietzsche, les poèmes (des chants introductifs du *Gai savoir* au recueil des *Dithyrambes dionysiaques*) sont pensés dans l'attraction du discours philosophique qu'ils dupliqueraient dans le cadre circonscrit de la parabole ; ils sont le fer de lance de la pensée, son acmé, puisqu'ils engagent l'expérience du oui dans l'assomption du corps (rythmé, dansant) en tant que motif et moteur du cheminement intellectuel. Or, Nietzsche pratique la poésie à l'intérieur d'une pensée critique. Dans *Also sprach Zarathoustra*, il se sert de la poésie (épique et lyrique) pour parodier mais aussi déstabiliser le logos philosophique (retour à Héraclite et aux présocratiques). Mais il l'instaure dans une négativité qui doit elle-même être comprise à l'intérieur du travail de transvaluation opéré : « Tous les poète mentent. » C'est au cœur du mensonge de la poésie que naît la possible reconnaissance de la valeur philologique (généalogique) et

²⁷⁰ W.-A. Schlegel, Lettre à Schleiermacher, juin 1800, citée par Gusdorf, *Le Romantisme*, Grande bibliothèque Payot, tome I, 1993, p. 257.

morale. Parallèlement aux *Poésies* de Mallarmé, Zarathoustra chante la « gloire du mensonge ». Et l'éternel retour lui-même, dans sa formule (ou plutôt dans sa constellation multiple) dévastatrice pour la dialectique et la métaphysique, s'inscrit dans une tentative de poétisation et dramatisation du monde qui sonde une exigence hypermorale. Le glorieux mensonge, à l'intérieur duquel s'inscrit en partie la stratégie ironique de la parodie (car il y a aussi des parodies non ironiques, mais jamais chez Nietzsche, semble-t-il) contient la plus grande vertu sémiologique : il précise l'élaboration de son contenu, dévoile les lois linguistiques et morales qui établissent la *vérité* en étalon auquel il se mesure et contre lequel il joue. Il est dévoilement du mécanisme des fausses causalités, des syncrétismes structurels de la langue et de la morale qui dirigent et organisent les « ciels conceptuels ». La poésie, par son évidence sémiologique (elle n'est plus participation mystique au Cosmos ni pensée des profondeurs, mais au contraire choix profond de la superficialité), offre à la fois la puissance conjuguée de chanter l'adhésion au monde et le refus des lois qui s'y sont imprimées.

L'ironie nietzschéenne relève de la rhétorique²⁷¹, de la stratégie, du grand art. Elle ne tend pas à restituer une quelconque vérité ontologique mais au contraire défait toute possibilité d'un retour et d'un recours à ce stigmate de la pensée métaphysique. L'ironie nietzschéenne se constitue dans une mise en abyme généralisée qui instaure une distance entre la parole du poète-philosophe-musicien et ses propres écrits, son chant, et surtout des textes qui organisent la métaphysique occidentale – une distance qui place le discours nietzschéen dans la continuité critique et non une continuation légitimante : seule méthode d'appréhension philologique dans le cadre de la généalogie. Cette distance se trouve entre autres dans la parodie ainsi que l'auto-parodie, dans le choix de la langue française (avec l'italique), de la citation et de l'autocitation. Prenons l'emploi généralisé des guillemets²⁷². Ils retournent le sens contre le texte,

²⁷¹ Voir l'essai d'Angèle Kremer-Marietti, *Nietzsche et la Rhétorique*, PUF, 1992.

²⁷² Le cadre de cette étude nous invite à la concision et en contraint les développements. Il aurait fallu mentionner et développer la distanciation opérée par les tirets dans la syntaxe nietzschéenne, qui est à la fois une mise en scène de la polonité fantasmée de Friedrich (l'emploi nietzschéen des tirets étant beaucoup plus courant dans la langue de Mickiewicz que celle de Goethe), ainsi qu'une

et, dans un mécanisme citationnel, marquent une prise en charge d'un discours tout en maintenant une distance. Ils exposent le travail de sédimentation à travers lequel la pensée s'est constituée : la citation assume le rôle de révélateur du fétichisme qui règne dans le domaine de la conceptualisation et du discours. Aussi la citation est-elle une machine à détruire l'origine : elle lui refuse un statut privilégié par rapport aux différentes strates de discours qui s'y sont superposées (c'est la Révolution française comme *Urtext* impossible à retrouver sous la trace des commentaires qui s'y sont adjoints) ; elle révèle un lieu d'application de l'interprétation au-delà duquel l'on ne peut et l'on sait pas remonter. L'emprunt, la citation (masquée ou non), l'auto-citation sont des outils généalogiques, et pour n'avoir pas vu l'ironie généalogique, le lecteur se trompe de lecture : car les concepts se sont transformés en hypothèses, qui ne sont garantes de rien. L'éternel retour est une hypothèse, comme le dit Nietzsche lui-même. Une hypothèse dont on doit chercher le fondement dans la « stratification signifiante²⁷³ », dans la stratégie à l'intérieur de laquelle jouent des références intertextuelles masquées de *L'Éternité par les astres* (Blanqui, 1872) – référence qui apparaît dans les fragments posthumes, mais non précisée dans le *Zarathoustra* –, ou encore de Stendhal avec la définition même de l'éternel retour signifié dans le retour, la parodie d'un trait psychologique de la Sanseverina²⁷⁴. Mise en abyme du désir : Nietzsche donne l'hypothèse de l'éternel retour à l'intérieur d'une stratégie qui débute par le désir la Sanseverina pour son neveu, redoublé par celui de Nietzsche pour Stendhal. Ainsi que le dit Jean-Michel Rey dans une proposition capitale,

suspension du propos, une mise en rythme de la phrase, une dramatisation (effet de chute) et un déplacement du propos par addition de proposition...

²⁷³ Je reprends ici l'expression de Jean-Michel Rey, *L'Enjeu des signes*, Seuil, 1971, p.18.

²⁷⁴ « *Die Frage bei allem, was du thun willst: „ist es so, dass ich es unzählige Male thun will?“ ist das grösste Schergericht* », *Sämtliche Werke, Nachgelassene Fragmente 1880-1880*, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988, Tome 9, p. 496. « Il y avait deux choses dans le caractère de la duchesse, elle voulait toujours ce qu'elle avait voulu une fois ; elle ne remettait jamais en délibération ce qui avait été une fois décidé. », Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Garnier-Flammarion, 1981, p. 386.

Tout concept, et tout jeu différentiel entre les concepts, relève d'une lecture qui marque la place du désir (c'est-à-dire la logique de ses détours et de ses remaniements).²⁷⁵

L'éternel retour n'est pas la permanence du même ni la demeure de l'identique. Dans l'éternel retour, il n'y a pas de retour de l'un mais le retour de ce qui diffère (Deleuze)²⁷⁶. La répétition et la parodie sont à lire dans cette perspective. Au lecteur d'interpréter et de chercher la généalogie. Citer un autre, c'est déjà se citer, parce que l'interprétation de l'*Urtext* offre à l'interprétant sa mise en jeu. Et c'est faire revenir sur le mode même de la volonté de puissance ce qui a été dit. Citer, c'est dire oui sur un mode non réactif, à l'opposé de la citation du Moyen-Âge, temps des autorités sans autre crédit que le bâcher qui les étayait ou les contraignait. Nietzsche introduit souvent une satire violente dans la citation de la parole d'autrui, citation à travers laquelle il fait saillir les stigmates les plus profonds et les plus cachés.

L'ironie est une cruauté, car elle est l'exercice analytique et le dissolvant de l'intelligence critique. Nietzsche refuse l'*Eironeiôn* socratique²⁷⁷, qui tend, à travers le jeu de la dialectique, à refouler l'interprétation au nom de vérités. Socrate dit ne rien savoir, mais cependant oriente le discours à partir de présupposés logiques et moraux sur lesquels il ne s'interroge jamais. Son interrogation, tentant de comprendre la sédimentation logique du parcours d'autrui, pourrait

²⁷⁵ Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁶ C'est pourquoi nous ne pouvons souscrire à la proposition de Klossowski selon laquelle l'éternel retour demande le retour des dieux eux-mêmes (ce qui reviendrait à faire de l'éternel retour une pensée métaphysique de l'Histoire) : « ainsi l'éternel retour de toutes choses veut aussi le retour des dieux. Quel autre sens, si ce n'est celui-là, attribuerait-on à l'extraordinaire parodie de la Cène où le meurtrier de Dieu est aussi celui qui offre le calice à l'âne – figure sacrilège du Dieu chrétien du temps de la création païenne, mais plus spécifiquement animal sacré des mythes antiques, l'âne d'or de l'initiation isiaque [...] digne donc d'incarner une antique divinité, Dionysos, le dieu de la vigne, ressuscité dans l'ivresse générale », *Un si funeste désir, op. cit.*, p. 212.

²⁷⁷ « L'ironie de Socrate est-elle l'expression d'une révolte ? D'un ressentiment plébéen ? [...] Eh quoi ? La dialectique ne serait-elle chez Socrate qu'une forme de la vengeance ? », *Le Crépuscule des idoles, op. cit.*, p.72.

bien être proche de la généalogie nietzschéenne, et Nietzsche sait que Socrate est la figure quasi-gémellaire avec laquelle il doit se battre. Cependant, l'interrogation socratique croit pouvoir prendre en piège les chemins logiques qui ne mènent nulle part, alors que la généalogie nietzschéenne pointe le piège : l'un cherchant le beau, le bien, l'autre demandant ce qui, en l'homme, pousse ce dernier à mettre au-dessus de lui des fantômes voilés. La parole énoncée par Zarathoustra introduit ce qui ruine les modèles : le rire et l'ironie, la co-présence d'une dualité intenable qui fait éclater les limites entre l'un et l'autre, le dedans et le dehors²⁷⁸ : la duplicité inscrit la dissolution, et l'ironie n'est plus interrogation, mais critique absolue, c'est-à-dire, à l'image de la parodie du couronnement de Napoléon par Zarathoustra²⁷⁹, un immense éclat de rire qui extasie jusqu'à ce que la critique pourrait avoir de sage, qui renie ce qui, en elle, pourrait encore s'attarder et s'attacher au ventre pudique de la vérité.

La bêtise consiste à conclure²⁸⁰

Ironie : vraie liberté – c'est toi qui me délivre de l'ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition et de l'adoration de moi-même.

²⁷⁸ « La parodie a le pouvoir redoutable d'affecter son modèle, de dénoncer dans l'essence l'apparence, de révéler dans le modèle la copie de telle sorte qu'au terme, il n'y a plus ni premier ni second, ni fondement ni fondé et que s'effacent ordre et hiérarchie dans un effondrement généralisé sous la domination unique de l'image et du simulacre. », François Warin, *Nietzsche et Bataille, la parodie infinie*, PUF, 1994, p. 17.

²⁷⁹ « Cette couronne du rieur, cette couronne de roses, je l'ai moi-même posée sur ma tête ; j'ai moi-même proclamé que mon rire était saint », *Zarathoustra*, « De l'homme supérieur », trad. fr Geneviève Blanqui, Aubier, 1992, p. 611.

²⁸⁰ Cette proposition de Flaubert aurait sans doute trouvé l'assentiment de Lautréamont et Nietzsche.

Proudhon

L'expérience de la répétition et de la parodie est essentielle chez Lautréamont et Nietzsche : elle leur permet de penser en dehors des catégories du moi (en tant que *subjectum*, en tant qu'identifié dans l'Histoire), et de penser la répétition dans un acte qui prend en charge le passé pour rompre avec le présent. Je suis une parodie à l'infini. Tu te jettes à la tête d'un cheval. Je suis Dionysos ou l'antéchrist... Il est un requin, l'ennemi de l'humanité, le violeur au bouledogue, l'enfant blessé. Nous sommes la voie vers l'hypermorale toute éployée²⁸¹... Dans ce travail parallèle de parodie infinie, Maldoror et Zarathoustra se rencontrent nécessairement, participant d'une communauté inavouée mais pourtant bien réelle, chantant tous deux la belle violence d'un désordre du sens²⁸².

Vincent Vivès

Université de Provence

²⁸¹ « J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école, dont Victor Hugo et quelques autres sont les seuls représentants qui soient encore vivants [...] Ainsi la morale de la fin n'est pas encore faite », Lautréamont, *op. cit.* p. 271.

²⁸² Gilles Deleuze le dit autrement à propos de Nietzsche, « le pluralisme est la manière de penser proprement philosophique, inventée par la philosophie : seul garant de la liberté dans l'esprit concret, seul principe d'un violent athéisme. », *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, p. 4.

Ironie et allégorie chez Zola

[...] le terme « naturalisme », dans son acception propre, désigne toute une série d'ouvrages de fiction qui, à la façon des romans policiers mais dans un sens différent, commence par renchérir sur la thématique de la geste mineure en s'efforçant de dépeindre la vie exactement comme elle est, et qui, entraînée par la logique même de cette tendance, va déboucher dans la pure ironie. Zola fut ainsi considéré comme un observateur froid et détaché de l'action des hommes parce qu'il se préoccupait sans cesse des techniques de l'ironie²⁸³.

Pierre Schoentjes, dans le chapitre qu'il consacre à l'ironie verbale, revient sur les relations entre l'allégorie et l'ironie et souligne, à la suite de Quintilien dans son *Institution oratoire*, que l'une et l'autre disent autre chose que ce qu'elles semblent dire, en jouant, pour l'une sur les harmonies, pour l'autre sur les contrastes²⁸⁴. C'est ainsi rappeler que l'allégorie est d'abord pensée comme une métaphore continuée et donc renvoie à l'analogie, partant à la ressemblance, tandis que l'ironie tend à signifier le contraire de ce que le texte littéral énonce. La parenté entre l'allégorie et l'ironie tiendrait alors uniquement dans leur pratique de la dissimulation. Elles se distingueraient en revanche dans leur mode d'expression (en sollicitant l'une la métaphore, l'autre l'antithèse) et dans leur finalité même.

²⁸³ N. Frye, *Anatomie de la critique*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969 (1957), p. 67.

²⁸⁴ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Le Seuil, « Points essais », 2001, p. 84.

Il faut à ce propos revenir très rapidement à Quintilien. Dans *L'Institution oratoire*, il écrit :

L'allégorie en latin *inversio* présente un sens autre que celui des mots, et même parfois contraire. Dans le premier cas, c'est surtout une suite continuée de métaphores : « Ô nef ! De nouveaux flots / Vont t'emporter encor / Sur la mer ! Que fais-tu ? / Rentre résolument au port » et ainsi de suite, dans tout le passage d'Horace, où le navire représente l'État, les flots, et les tempêtes les guerres civiles, le port la paix et la concorde.[...] Très fréquent est le type mixte : « Pour ma part, j'ai toujours pensé que Milon devait affronter toutes les autres bourrasques et tempêtes, je veux dire celles qui se déchaînent sur ces flots des assemblées du peuple ». S'il [Cicéron] n'avait pas ajouté : « Je veux dire des assemblées du peuple », c'était une allégorie pure, mais, en réalité, il en a fait une allégorie mixte. Dans ce type d'allégorie, la beauté vient des termes qu'on a cherchés loin et le sens des termes employés au propre. Mais, surtout, la grande beauté se trouve particulièrement dans un style qui unit le charme de trois figures : similitude, allégorie, métaphore²⁸⁵.

L'idée d'*inversio* confirme les relations étroites de l'allégorie et de l'ironie. Quintilien poursuit :

Mais l'allégorie, quand elle est un peu obscure, s'appelle « énigme », ce qui, selon moi du moins, est un défaut, s'il est vrai que la clarté distincte du langage est une qualité [...]. Dans ce genre d'allégorie, celle où l'on entend le contraire de ce que suggèrent les mots s'appelle *ironia* (en latin *illusio*) : ce qui la fait comprendre, c'est soit le ton de l'énonciation, soit la personne <qui s'en sert>, soit la nature du sujet ; car, s'il y a désaccord entre l'un de ces éléments et les mots, il est clair que l'orateur veut faire entendre autre chose que ce qu'il dit. [...] En outre, l'allégorie sert à exprimer grâce à un tour de bon ton les choses fâcheuses en termes atténués, ou à laisser entendre le contraire²⁸⁶.

La réflexion de Quintilien est complexe mais aussi fort plastique, ce qui explique pour partie son succès. En effet l'allégorie s'y trouve à la fois définie comme un rapport de similitude, ce qui la lie étroitement à la métaphore, et comme un procédé d'atténuation, voire d'ironie : dans

²⁸⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, Les Belles Lettres, « Guillaume Budé », 1978, trad. de J. Cousin, t. V, livre VIII, 44-51 (p. 116-118).

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 119-120 (livre VIII, 52-57).

ce dernier cas, l'allégorie, pour des raisons diverses, dit à côté – ce qui correspond à la parodie –, voire dit *le contraire*. Parce qu'il s'agit de parler d'autre chose que ce dont on parle, la figure peut tendre tout autant à désigner des éléments similaires sous couvert du voile qu'elle constitue de fait, que des objets radicalement allogènes ou opposés. Le rapport qu'elle établit est de concordance ou de discordance, et elle est par là-même source de possibles perturbations : le récepteur, Quintilien en a bien conscience, est sollicité, et l'allégorie, dont il valorise la clarté, peut aussi bien se tourner en énigme ou se charger de toute l'ambiguïté de l'ironie. L'allégorie, pour être chez les bons auteurs efficace et ornementale, n'en est pas moins aussi une figure génératrice d'incertitude.

Angus Fletcher l'a bien souligné, le fait que dans l'allégorie il soit question de dire *autre chose* implique un usage ironique du langage²⁸⁷ et suppose également que l'interprète aille au-delà du sens donné. C'est là que gît la grande faiblesse de l'allégorie, pour une partie de ses analystes. Dans *La Perte des mots*, Yves Delègue revient ainsi sur cette contradiction fondamentale que recèle l'image allégorique : « si, pour être comprise elle doit faire l'objet d'un acte de vision, il faut que dans le même temps cette visibilité soit refoulée et déniée pour qui doit accéder au sens, puisque celui-ci ne s'effectue que dans le passage et la mise à l'écart du signe-image.²⁸⁸ » Le sens littéral, celui de l'*historia* suivant l'ancienne allégorèse biblique, serait semblable à l'écorce qu'on jette pour manger le fruit²⁸⁹. C'est là encore un des points soulevés par les analystes de l'ironie que cette difficulté à maintenir ensemble les deux niveaux de sens²⁹⁰. L'allégorie et l'ironie ont donc en commun aussi ce processus de signification problématique qui implique que l'enveloppe soit presque inévitablement délaissée, une fois le sens caché découvert.

²⁸⁷ « *It is a fundamental process of encoding our speech* », note-t-il ainsi dans son ouvrage *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (New York, Cornell University Press, 1964, p. 2-3 et p. 229-230).

²⁸⁸ Y. Delègue, *La Perte des mots*, Presses de l'Université de Strasbourg, 1990, p. 25-26.

²⁸⁹ Voir la métaphore du fruit et du noyau, que développe W. Iser lorsqu'il reprend les reproches de James à l'égard de l'interprétation critique (*L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1976, p. 23).

²⁹⁰ Voir P. Schoentjes, *op. cit.*, p. 137 sq.

Le déplacement et le feuilletage qu'opère l'allégorie et l'inversion que suppose – parfois – l'ironie ne ressortissent cependant pas d'une même démarche signifiante. Il faut à ce propos rappeler, et la remarque nous conduit à Zola, que l'allégorie, dans la superposition de sens qu'elle donne à voir, se veut vectrice de clarté : si elle sollicite l'herméneute, c'est aux fins de le faire accéder le plus directement possible aux différentes strates de sens²⁹¹. La critique romantique de l'allégorie porta, on s'en souvient, sur sa convention et sur la transparence qui lui était associée : la figure y était condamnée parce qu'attendue, tandis que le symbole se voyait associer le particulier et le personnel²⁹². L'allégorie, claire, s'oppose à l'énigme, cette allégorie qui fonctionne mal. Il appert que si l'allégorie et l'ironie s'opposent, c'est bien dans l'objet qu'elles poursuivent : pour Zola, le recours à la composition allégorique tient à sa volonté d'assurer la meilleure transmission du (des) sens et s'insère dans une perspective tout à la fois épistémologique (l'œuvre comme ensemble de savoirs) et philosophique (inscrire dans le roman des idées, une vision du monde), ce que l'emploi de l'ironie vient *a priori* perturber, et au pire ruiner. C'est à travers *Nana* et surtout *Le Docteur Pascal* que je tenterai d'éclairer les perturbations que l'ironie introduit dans le dessein allégorique du romancier.

L'idéal de l'œuvre comme « maison de verre », formulé à plusieurs reprises par Zola²⁹³, semble trouver dans l'allégorie un de ses atouts, puisque le trope permet une communication raisonnée du sens, à détentes successives en quelque sorte : *Nana* obéit ainsi à une composition à quatre niveaux, puisque le roman relate le parcours d'une cocotte, fait du personnage une allégorie du second Empire,

²⁹¹ Sur le didactisme de l'allégorie, voir Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, 1991, p. 137. Sur la figure en général, voir l'excellente mise au point de J. Gardes Tamine et M.-A. Pellizza (« Pour une définition restreinte de l'allégorie ») et l'article de Françoise Douay (« L'allégorie comme trope dans la tradition rhétorique ») dans le volume *L'Allégorie corps et âme. Entre personnification et double sens*, éd. de J. Gardes Tamine, PUP, 2002.

²⁹² Goethe, *Essais sur la littérature*, 1822 ; cité par T. Todorov dans *Théories du symbole*, Le Seuil, « Poétique », 1977, p. 240-1. Pour un historique de la figure, voir l'Avant-propos de Régine Borderie dans *La Lecture littéraire*, Klincksieck, n° 4, février 2000, p. 18-9).

²⁹³ Notamment dans « À la jeunesse », *Œuvres complètes.*, Tchou, « Cercle du Livre précieux », t. XIV, p. 725.

dépeint une passion et ses ravages au sein d'une famille déjà minée, nous parle de la Chair (l'héroïne étant désignée dans les Dossiers préparatoires comme « la *chair* centrale »). L'œuvre s'adresse ainsi aussi bien à un public de lecteurs qu'à un cercle moins étendu de lecteurs, pour reprendre l'ancienne distinction de Thibaudet – et renvoyer à la réflexion d'un Dante²⁹⁴. Elle peut en effet être lue au premier niveau et le lecteur peut trouver son bonheur à la fable qui lui est retracée, mais elle ne prend véritablement toute sa puissance que si l'on tient compte également de sa dimension morale et philosophique. Le roman est ainsi conçu comme un feuilletage de sens hiérarchisés, celui de l'histoire – ce que la patristique désignait par les termes d'*historia* ou de *littera* –, celui de l'allégorie *stricto sensu*, celui de la morale, celui de la métaphysique – qui s'énonce bien souvent par la reprise et la création de mythes. Le mythe, par le jeu de reconnaissance qu'il permet d'établir, contribue également à l'efficace transmission du sens.

Ce bon fonctionnement de la machine romanesque semble encore favorisé par le jeu des personnages que j'ai désignés ailleurs comme des « porte-sens », personnages chargés d'assurer la communication du sens, personnages de porte-parole qui paraissent avoir l'aveu de l'auteur. Dans le cas de *Nana*, ce rôle est assumé par le journaliste Fauchery, auteur d'une chronique consacrée à l'actrice : « La Mouche d'or », que lisent et commentent différents personnages. Ces lecteurs, le coiffeur de Nana, le comte Muffat, constituent d'évidents relais pour le lecteur et Nana elle-même, toute contente qu'on parle d'elle dans *Le Figaro*. Or cette chronique, dans laquelle Zola se livre au pastiche d'un genre qu'il a abondamment pratiqué, s'avère éminemment ambiguë, à la fois dans son système énonciatif et dans la contribution qu'elle est censée apporter à l'élaboration du sens. Qui parle en effet ?

La chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d'Or*, était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les

²⁹⁴ Voir J. Pépin dans *Dante et la tradition de l'allégorie*, Vrin, 1970, p. 56-7.

gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres²⁹⁵.

Nana n'est qu'une fonction, elle n'a qu'un rôle, l'inoculation, ce que Zola avait rudement programmé dans l'Ébauche : « Elle dissout tout ce qu'elle touche, elle est le ferment, la nudité, le cul, qui amène la décomposition de notre société... Elle est la *chair* centrale.²⁹⁶ » De ces notes programmatiques sort l'argument de l'article du *Figaro* qui est donc chargé d'énoncer la pensée du romancier, de concentrer son idée, par ailleurs diffuse dans l'action même de l'œuvre : Fauchery est ici le délégué du sens²⁹⁷. À telle enseigne que la représentation de la femme destructrice ressurgit dans un morceau où le narrateur la reprend à son compte²⁹⁸.

Cette confusion des voix témoignerait pourtant de l'entrée en scène de l'ironie au royaume de la claire allégorie. Si la mise en abyme participe à l'entreprise de clarification, le romancier s'arrange en fait pour rétablir du flou et de l'incertain²⁹⁹. La réaction des lecteurs internes, Francis le coiffeur qui explique à Nana ce qu'elle n'a pas

²⁹⁵ *Nana*, Les Rougon-Macquart, Gallimard, « La Pléiade », 1960-1967, t. II, p. 1269-1270.

²⁹⁶ F° 212, cité par H. Mitterand (*Nana*, *op.cit.*, p. 1670).

²⁹⁷ C'est ce que L. Dällenbach nomme une « mise en abyme authenticatrice » dans laquelle le personnage occupe la position du narrateur en fonction auctoriale, et dont il voit le paradigme dans le héros éponyme du *Docteur Pascal* (*Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Le Seuil, « Poétique », 1977, p. 102 sq.).

²⁹⁸ « Son œuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l'ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné les hommes, rien qu'à se poser sur eux. C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés » (*Nana*, p. 1470).

²⁹⁹ Voir à ce propos l'étude de C. Kerbrat-Orecchioni : « Problèmes de l'ironie », *Linguistique et sémiologie*, 2, 1976, p. 11-46.

compris, Muffat qui voit Nana en monstre lubrique détruisant progressivement sa vie, est peu éclairante et ne saurait contraindre le lecteur à accepter un point de vue univoque. L'ironie perturbe le fonctionnement allégorique, par l'incertitude sur la position de la voix et l'absence d'une voix centrale et ordonnatrice³⁰⁰. S'entremêlent les voix de Francis, de Muffat, du narrateur, de Nana, sans que s'impose un sens clair. Et l'ironie tient à la fois dans ce brouillage – effectif – et dans cette volonté de confusion, comme si l'auteur s'était plu à entraîner le lecteur sur diverses pistes pour l'amener sans doute (car Zola est un écrivain sérieux, pas un écrivain joueur comme Balzac) à se faire sa propre opinion.

L'ironie zolienne interroge. Et en cela s'avère éminemment sérieuse. Courbet, qui en un sens invente l'allégorie moderne, cette allégorie dont la transparence se ternit et qui ne recourt plus aux conventions qu'avec désinvolture, produit sans doute avec *L'Atelier du peintre* un équivalent pictural de bien des œuvres de la période. « Ils s'en tireront comme ils pourront », ces mots que le peintre adresse à son ami Champfleury³⁰¹ valent pour une littérature qui, avec la même prétention au réalisme, choisit la voie d'un didactisme obscur, d'une pédagogie qui parierait sur l'intelligence du récepteur et lui laisserait le soin de conclure. Zola est en cela le digne héritier de Flaubert et le système contraint du naturalisme, le verrouillage auquel il procède n'empêche pas que le discours théorique zolien revienne constamment sur ce refus de la conclusion. Il prétend déjà dans *Différences entre Balzac et moi* ne pas vouloir « comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste³⁰² ». Et contrairement à Taine, il « pense qu'il n'y a rien d'absolu, [il] ne veu[t]

³⁰⁰ Il faut ici recourir à l'analyse de l'ironie citationnelle chez Zola menée par Marie-Ange Voisin-Fougère dans *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux* (Champion, 2001). C'est à propos de *Pot-Bouille* qu'elle étudie de manière très précise le fonctionnement de la mise en abyme, en reprenant la réflexion d'O. Ducrot (p. 115-119).

³⁰¹ Dans une lettre à Champfleury, Courbet déclare : « Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage, ils s'en tireront comme ils pourront » (lettre datée de novembre-décembre 1854, *Correspondance de Courbet*, Flammarion, 1992, p. 122).

³⁰² *Différences entre Balzac et moi*, Appendices aux *Rougon-Macquart*, « La Pléiade », t. V, p. 1737.

pas de lois fixes, [il] ne [s]e sen[t] pas le besoin de conclure.³⁰³» Si Zola n'est ni Stendhal, ni Mérimée, ni Flaubert, pour reprendre la liste de romanciers ironistes dressée par P. Schoentjes³⁰⁴, il ne doit pas être classé parmi les romanciers épiques ou lyriques. L'ironie interfère dans la démarche pédagogique de l'allégoriste et par là elle participe à l'élaboration de ce que je nommerais une allégorie moderne. Allégorie qui tend à parodier les anciens fonctionnements de l'allégorie, et notamment les personnifications morales auxquelles elle se plaît, et à élaborer ainsi un sens qui ne réfère plus à un langage et à des valeurs universels – c'étaient ceux de l'allégorie conventionnelle des classiques – mais à une vision purement subjective du monde, que le lecteur-spectateur est sommé de décrypter.

Cependant Zola a écrit *Le Docteur Pascal*, dernier roman de la série et qui en constitue la glose – car il n'a d'autre utilité, après *La Débâcle* qui décrit l'achèvement apocalyptique du Second Empire. *Le Docteur Pascal* n'est pourtant pas seulement la somme, ni la mise en abyme de l'ensemble. C'est plus exactement le mode de lecture de l'œuvre, qui va permettre au lecteur de comprendre ce qu'il n'avait pas compris ou d'établir les liens qui, jusqu'alors, lui restaient inapparents. Le personnage du savant, qui explique et déroule devant sa nièce le long volumen des *Rougon-Macquart*, constitue l'évident porte-sens de la totalité : il est le regard surplombant, l'homme de la synthèse, qui vient *in fine* délivrer les clefs. Ce personnage, bien identifié du lecteur – qui l'a maintes fois rencontré – lui inspire confiance et les jugements que le docteur a déjà portés au fil des volumes le prédisposent à accepter ceux qu'aux dernières pages, il énoncera. L'ascendant que le savant exerce sur sa nièce – qui le nomme « Maître » – impose au lecteur, là encore, une position de subordination qui tend à paralyser son sens critique.

Le processus de clarification qu'il met en place devrait donc *a priori* fonctionner à merveille. Du fait même de l'antagonisme des positions (Clotilde est devenue une dévote fanatisée et Pascal est en guerre contre les deux femmes qui l'entourent et veulent trahir sa pensée au nom de Dieu), *Le Docteur Pascal*, du moins dans son

³⁰³ Article paru dans *Le Salut public de Lyon*, 18 octobre 1866, *Livres d'aujourd'hui et de demain, Œuvres complètes, op. cit.*, t. X, p. 666.

³⁰⁴ *Op. cit.*, p. 259.

premier mouvement, peut faire songer à un roman à thèse, au sein duquel un camp l'emporte sur l'autre et qui invite le lecteur à le rejoindre³⁰⁵. La mauvaise allégorie pourrait bien ressembler à ce roman autoritaire, tel que Zola le pratiquera justement dans la dernière partie de sa production – qui n'en est d'ailleurs pas la plus inintéressante. En apparence, c'est la partie qui délaisse l'ironie pour opposer principalement deux visions du monde, l'une, dominée par la rationalité, l'autre en proie à toutes les fièvres de l'au-delà. Les passages discursifs attestent cette présence de thèses constamment formulées et explicitées, et cette écriture de la monstration et de la démonstration, caractéristique du roman à thèse, prend la forme de longs dialogues et de passages au discours indirect libre.

Ainsi, de l'abbé Mouret et de sa soeur Désirée :

« Lui est un saint homme, je n'ai jamais dit le contraire... On peut être un assassin et servir Dieu. »

Et il continua, disant les choses crues de l'existence, l'humanité exécrationnelle et noire, sans quitter son gai sourire. Il aimait la vie, il en montrait l'effort incessant avec une tranquille vaillance, malgré tout le mal, tout l'écoeurement qu'elle pouvait contenir. La vie avait beau paraître affreuse, elle devait être grande et bonne, puisqu'on mettait à la vivre une volonté si tenace, dans le but, sans doute, de cette volonté même et du grand travail ignoré qu'elle accomplissait³⁰⁶.

Cet éloge de la vie, récurrent dans le roman³⁰⁷, repose sur un oxymore tranquille (la vie est laide et belle, et c'est de cette unité qu'elle tire sa force), un oxymore qui, contrairement à l'oxymore ironique³⁰⁸, ne dérange rien et ne remet rien en cause. Ce n'est pas ici l'opposition entre l'idéal et le réel qui est pensée, mais le (très) simple constat que la vie est ainsi faite et que le bonheur gît dans l'acceptation. C'est un peu court, on en conviendra. Il est d'ailleurs question dans le passage précité d'une volonté » qui « sans doute » ... et d'un « grand travail ignoré » : c'est dire que dans ce roman des savoirs, fait défaut une

³⁰⁵ Je renvoie bien sûr au livre de Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, « Écriture », 1983.

³⁰⁶ *Le Docteur Pascal*, op. cit., t. V, p. 961.

³⁰⁷ Et déjà formulé dans *La Joie de vivre* ou dans *L'Argent*.

³⁰⁸ Distinct en cela de l'emploi qu'en fait l'ironiste à l'époque romantique. Voir René Bourgeois, *L'Ironie romantique* (PUG, 1974, p. 17, p. 31).

pièce du puzzle et qu'est renvoyé à un au-delà lointain et incertain le pourquoi. Première ironie notable que cet aveu réitéré d'ignorance, dans un roman qui pourtant explique et démonte la machine humaine, y compris dans ces cas d'hérédité un rien déconcertants que la famille des Rougon-Macquart donne à voir. Tout serait donc explicable et la science imposerait ce modèle de la causalité infinie, qui manifestement fascine tant l'écrivain. Il déclare en 1866 que « tout a une cause » et conçoit son roman suivant ce patron déterministe et explicatif. Or c'est bien la faillite de ce paradigme épistémologique qu'enregistre le dernier volume de la série, censé fournir pourtant la clef de l'édifice. L'ironie, plus profondément, tient dans ce désaveu intégré du modèle explicatif qui a présidé au projet.

La famille des Rougon-Macquart fonctionne comme la synecdoque de l'humanité entière³⁰⁹ et sert d'*exemplum* au discours du savant :

Pascal regardait toujours l'Arbre étalé devant lui. Il s'écria :

« Et pourtant est-ce complet, est-ce décisif, regarde donc !... Je te répète que tous les cas héréditaires s'y rencontrent. Je n'ai eu, pour fixer ma théorie, qu'à la baser sur l'ensemble de ces faits. [...] C'est l'hérédité, la vie même qui pond des imbéciles, des fous, des criminels et des grands hommes. Des cellules avortent, d'autres prennent leur place, et l'on a un coquin ou un fou furieux, à la place d'un homme de génie ou d'un simple honnête homme. Et l'humanité roule, charriant tout !³¹⁰ »

³⁰⁹ « Je t'ai donc épargné l'histoire de notre famille, qui est l'histoire de toutes, de l'humanité entière : beaucoup de mal et beaucoup de bien... » (*Le Docteur Pascal*, p. 1004). Et plus loin : « Oui, notre famille pourrait, aujourd'hui, suffire d'exemple à la science, dont l'espoir est de fixer un jour, mathématiquement, la loi des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent, à la suite d'une première lésion organique [...]. Et elle est aussi un document d'histoire, elle raconte le Second Empire, du coup d'État à Sedan, car les nôtres sont partis du peuple, se sont répandus parmi toute la société contemporaine, ont envahi toutes les situations, emportés par le débordement des appétits, par cette impulsion essentiellement moderne, ce coup de fouet qui jette aux jouissances les basses classes, en marche à travers le corps social... » (p. 1015). Ce second passage réécrit la Préface de *La Fortune des Rougon*, et confond donc plus nettement auteur et personnage, mais l'exemple de *Nana* et de la voix de Fauchery doit cependant nous inciter à la prudence.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1019.

Est-ce là un grand moment d'auto-congratulation métatextuelle ? Est-ce là, en abyme, la représentation de l'arbitraire romanesque – à l'un les atouts, à l'autre les fausses cartes ? L'œuvre serait alors l'*analogon* de la nature qui, par le jeu de l'hérédité, distribue à chacun son rôle biologique. Le rêve d'ailleurs d'un ensemble complet, sans « un trou », est révélateur : « Regarde donc, fillette ! Tu en sais assez long, tu as recopié assez de mes manuscrits, pour comprendre... N'est-ce pas beau, un pareil ensemble, un document si définitif et total, où il n'y a pas un trou ? On dirait une expérience de cabinet, un problème posé et résolu au tableau noir...³¹¹ » Réalisation fantasmagorique de l'œuvre totale et complète, microcosme qui reflète idéalement le macrocosme : cette allégorisation de l'œuvre et ce rêve d'une écriture qui bâtirait des machines aussi parfaites, la suite du roman s'emploie à les détruire.

Le ver de l'ironie est en effet dans le fruit allégorique. C'est tout d'abord l'action d'une ironie situationnelle : il se trouve que celui-là même qui clamait « n'en être pas³¹² » et prétendait avoir échappé à la tare originelle, est en fait atteint d'une hypertrophie qui témoigne que, si, il en est. C'est plus fondamentalement le modèle causal, dont il est le chantre, qui le rattrape. Nul n'échappe à la causalité, puisque telle est la loi de la nature, dont l'hérédité offre le paradigme. C'est ensuite le regard ironique, ce point de vue de la « blague supérieure » dont parle Flaubert, que le médecin porte sur les progrès de son mal.

Finalement, fait ici retour une réflexion sur la poétique de l'œuvre, conçue sur un patron déterministe et où le personnage est prisonnier d'une série de contraintes. C'est justement le vœu d'une autre poétique de l'œuvre romanesque qui s'inscrit, celle qui ferait la part belle à l'irruption de l'inattendu, celle qui tend à l'idéalisation (la maladie de cœur dont souffre Pascal est éminemment romanesque, comme en témoigne *Renée Mauperin*). Mais la loi biologique s'impose et la rationalité l'emporte. Pascal s'est cru exception, il se découvre fils de ses pères³¹³ et en meurt. Cette figure métatextuelle,

³¹¹ *Ibid.*, p. 1006.

³¹² *Ibid.*, p. 1021.

³¹³ « Pourquoi donc, autrefois, triomphait-il, exultant d'allégresse, à l'idée de n'être pas de sa famille, de se sentir différent, sans communauté aucune ? Rien n'était moins philosophique. Les monstres seuls poussaient à l'écart. Et être de sa famille, mon Dieu ! cela finissait par lui paraître aussi bon, aussi beau que d'être d'une

chargée du sens de l'œuvre, en devient donc pour le moins ambiguë³¹⁴. Et c'est là où toute l'œuvre vient se regarder que le sens se met à flotter, définitivement et sans espoir de fixation.

Ironie moderne sans nul doute, qui travaille cette allégorie de l'œuvre et du savoir que constitue le dernier volume de la série. Censée livrer les clefs de cet ensemble, conçu dès le premier roman, *Les Origines*, comme référent à la science et à ses certitudes, la conclusion, qui unit le pathétique (l'agonie du docteur) et l'espoir porté par la naissance de l'enfant, fait signe vers ce discours, maintes fois modulé dans le roman, qui affirme que la vie est à la fois bonne et mauvaise. La démonstration pourrait être exemplaire, l'idée se trouvant finalement illustrée par le récit même. C'est pourtant là encore que gît la perturbation ironique : l'œuvre disparaît, détruite par les ennemies de Pascal, et il n'en reste que des « débris » que recueille Clotilde pour les transmettre au docteur Ramond :

Quand elle eut sorti les débris un à un, elle constata, ce dont elle était déjà à peu près certaine, que pas une page entière de manuscrit ne restait, pas une note complète ayant un sens. Il n'existait que des fragments, des bouts de papier à demi brûlés et noircis, sans lien, sans suite. Mais, pour elle, à mesure qu'elle les examinait, un intérêt se levait de ces phrases incomplètes, de ces mots à moitié mangés par le feu, où tout autre n'aurait rien compris. Elle se souvenait de la nuit d'orage, les phrases se complétaient, un commencement de mot évoquait les personnages, les histoires.³¹⁵

Lectrice idéale que Clotilde, puisqu'elle sait et que sa coopération est parfaite, à laquelle ne peut que s'opposer le lecteur réel, celui qui est censé se confronter à ces « fragments ». Loin de moi l'envie de faire de Zola un romancier du fragment et du rien. Précisément le massif

autre, car toutes ne se ressemblaient-elles pas, l'humanité n'était-elle pas identique partout, avec la même somme de bien et de mal ? » (p. 1164).

³¹⁴ *Le Docteur Pascal* relèverait à ce titre de cette « ironie syntagmatique » que Philippe Hamon définit dans *L'Ironie littéraire* : elle « s'attaque [...] à la logique des déroulements et des enchaînements, aux dysfonctionnements des implications argumentatives comme à ceux des chaînes de causalités, [...] aux diverses formes du ratage et des mauvaises évaluations de moyens en fonction des fins » (Hachette, 1996, p. 70).

³¹⁵ *Le Docteur Pascal*, p. 1215.

des *Rougon-Macquart* a suffisamment montré au lecteur quelle somme et quelle masse le romancier avait cherché à embrasser et à mouvoir. Il y a cependant laissé des failles, à l'image de la fêlure originelle que Deleuze avait analysée dans une très belle réflexion³¹⁶, et incité le lecteur à chercher. Comme dans cette *Allégorie réelle* qui se veut un testament³¹⁷ et rassemble toute l'œuvre du peintre, ses toiles mais aussi ceux qui l'ont aidé et inspiré³¹⁸, et où le spectateur est invité à participer – il lui semble qu'il peut pénétrer de plain-pied et se joindre aux personnages du tableau, reproduits en grandeur naturelle – , *Le Docteur Pascal* offre au lecteur un ensemble à la fois cohérent (l'arbre généalogique et le fil héréditaire le lui rappellent régulièrement) et disparate, une réflexion sur l'art du roman en même temps que la réalisation d'un roman épistémologique qui met en doute et à l'épreuve ses propres processus de transmission du savoir. Ce roman-somme est donc aussi un essai de roman scientifique, ce qui implique le recours à une composition particulière, mais c'est aussi le récit et d'un échec de la science (elle ne peut tout expliquer) et d'une transmission ratée (l'œuvre de Pascal est détruite et seule Clotilde est capable de reconstituer ce qui figurait sur les fragments calcinés). L'œuvre s'abolit alors, suprême ironie sans nul doute, après ces milliers de pages.

Le tombeau de Pascal est aussi celui des *Rougon-Macquart*. La fondation Rougon, à l'*excipit* de l'œuvre, renvoie à la première fondation, celle relatée dans *La Fortune des Rougon* ; au cimetière abandonné de l'aire Saint-Mittre et à la question initiale « Comment sortir de l'impasse ? » répondent les cendres finales.

Éléonore REVERZY
Université Marc Bloch-Strasbourg II

³¹⁶ G. Deleuze, « Zola et la fêlure », *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 376, texte repris en introduction à *La Bête humaine* (Tchou, « Cercle du livre précieux », t. VI).

³¹⁷ Rappelons le sous-titre : *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*.

³¹⁸ Dans sa lettre à Champfleury, le peintre déclare : « C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi ».

Du pot dans l'art (méditation esthétique)

Je lis ceci chez Théophile Gautier, dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* :

Je préfère à certain vase qui me sert un vase chinois, semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout [...] ³¹⁹

Le passage est bien connu, il fait rire ; je suppose que c'était aussi le but de l'affaire. Gautier défend l'idée, qui lui vient de Kant, selon laquelle une chose « belle » n'est jamais « utile ». Ce qu'il cherche à illustrer ici à la manière facétieuse qu'on lui connaît : il existe, du point de vue esthétique, une différence, ou une série de différences, entre un vase chinois et un pot de chambre. Ne pas voir ces différences, ou refuser de les prendre en compte, alors qu'on les a vues, c'est se rendre coupable d'une faute de « goût ». Mais la faute n'est évidemment pas la même si elle est le résultat d'une simple étourderie, ou si quelqu'un la commet de façon *intentionnelle*. Il me paraît par ailleurs nécessaire, toujours dans le même ordre d'idées, de distinguer, en cas de quiproquo, entre le geste évidemment peu honorable qui consisterait à prendre un vase chinois pour pot de chambre et le cas inverse, à la fois moins évident et plus « créatif ». Imaginons qu'un esprit « libre » s'écrie sur la place publique : « Je préfère, pour des raisons d'agrément esthétique, un pot de chambre à un vase chinois ». Le propos certes nous étonnerait mais ne serait pas forcément *blâmable* vu que celui qui parle exprime un point de vue personnel. En d'autres mots encore : il convient de ne pas confondre, si l'on accepte d'entrer dans ce type de considérations, le *rustre*, ou le *gaffeur*, qui pêche par ignorance, avec le *pervers*, ou l'*original* dont l'astuce consiste à délibérément mettre les choses sens dessus dessous. Il me semble que dans ce que nous lisons le rustre ou le gaffeur, et le pervers ou l'original (je me contenterai provisoirement

³¹⁹ *Romans, contes et nouvelles*, éd. de Pierre Laubriet, Gallimard, « La Pléiade », t. I, 2002, p. 230.

de ces termes) sont présents à la fois, ce que j'interprète comme un signe d'ironie.

J'en perçois d'ailleurs un autre à la même page. Gautier, nous venons de le voir, s'inspire de Kant et du § 2 de la *Critique de la faculté de juger* ; pour lui, il n'est de plaisir esthétique que « désintéressé³²⁰. » Or le contraire du « désintéressement » est le « besoin » et le préfacier romantique, ici, prend en quelque sorte Kant à la lettre. Je cite d'abord celui-ci :

Ce n'est que quand le besoin est satisfait que l'on peut distinguer, parmi beaucoup de gens, qui a du goût et qui n'en a pas.³²¹

Ce que Gautier traduit en ces termes :

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.³²²

Le venin est dans la fin puisque les mêmes « latrines », ici présentées comme le *nec plus ultra* de l'anti-esthétique utilitariste, ont déjà été à l'honneur dans la première partie de la préface où Gautier polémique avec les journalistes, qui sont ses ennemis. Or, afin de taquiner l'ennemi, qui défend l'idéal d'une littérature moralisante et édifiante, il risque une autre plaisanterie vaguement scatologique :

Pour me conformer à leurs idées, j'ai composé depuis une tragédie antique en cinq actes, nommée *Héliogabale*, dont le héros se jette dans les latrines, situation extrêmement neuve et qui a l'avantage d'amener une décoration non encore vue au théâtre.³²³

³²⁰ « La satisfaction qui détermine le jugement de goût est indépendante de tout intérêt », « Analytique du beau », § 2, *Critique de la faculté de juger*, éd. de Ferdinand Alquié, Folio, « Essais », 1985, p. 130.

³²¹ *Op. cit.*, p. 138.

³²² *Ibid.* p. 230.

³²³ *Ibid.* p. 224

Héliogabale est une pièce imaginaire, introuvable dans la liste des œuvres complètes de Théophile Gautier. Mais cela n'a aucune importance pour ce que je cherche à montrer. L'important est l'idée suggérée, la trouvaille scénique que l'œuvre dramatique, si elle avait existé, eût eu pour but d'explorer. Si on peut montrer des latrines sur une scène de théâtre, les utilisant comme décor, ou comme « décoration » (terme qui signifie aussi « embellissement » et que Gautier n'a pas choisi par hasard), c'est que, de l'aveu même du préfacier de *Mademoiselle de Maupin*, le principe du « beau inutile » admet des exceptions, c'est-à-dire qu'on ne peut l'appliquer partout avec la même rigueur. Nous apprenons en somme que le rôle d'un objet varie en fonction du type d'attention que nous lui accordons et que, si l'attention change, nous changeons l'objet. Il n'est alors plus possible de distinguer de manière objective entre la chose « utile » et son contraire. Devient également fragile, pour les mêmes raisons, la notion d'un bel objet. En clair donc : dans son analyse de l'article hygiénique, Gautier soutient à la fois une chose et son contraire et sans doute le fait-il exprès.

Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant explique également que « sans le rapport au sentiment du sujet, la beauté n'est rien en elle-même³²⁴ », c'est-à-dire que le sujet crée l'objet et que la position kantienne est de ce point de vue perspectiviste, non essentialiste. Il ne me paraît pas impossible que le préfacier de *Mademoiselle de Maupin*, dont nous savons qu'il a été initié à la pensée allemande par son ami Henri Heine³²⁵, cherche également dans ce qu'il écrit à tacher de façon espiègle et subtile le grand homme de Koenigsberg : que le jugement esthétique soit « désintéressé » et nous mette à mille lieues de la sphère pratique va encore ; qu'il ait valeur « universelle », c'est possible ; mais qu'il puisse être à la fois « désintéressé, universel et subjectif », voilà qui va bien trop pour l'auteur de 1835 chez qui l'ironie est donc une forme de protestation anti-kantienne. Pour le dire d'une autre manière : la théorie du « beau inutile », d'inspiration kantienne, est aussi chez Gautier une façon de

³²⁴ « Analytique du beau », § 2.

³²⁵ Je prends cette information chez Georges Matoré dans son « Introduction » à *La Préface de Mademoiselle de Maupin*, édition critique, Librairie Droz, 1946, p. xl sq.

prendre ses distances avec Kant, pour dire les choses un peu brutalement : de l'envoyer promener, pour qu'une esthétique *autre* apparaisse et qui serait celle de la modernité.

Mais tout cela peut se formuler mieux... En novembre 1895, le jeune Marcel Proust, fils d'hygiéniste (ce point a évidemment son importance dans les circonstances données), envoie à Pierre Mainguet, directeur de la *Revue hebdomadaire*, une lettre où il est question « d'une petite étude de philosophie de l'art qu'il vient d'écrire » et où « il essaie de montrer comment les grands peintres nous initient à la naissance et à l'amour du monde extérieur, comment ils sont ceux "par qui nos yeux sont déclo" »³²⁶. » Nous connaissons ce texte que Pierre Clarac et Yves Sandre ont publié sous le titre « [Chardin et Rembrandt]³²⁷ » dans leur édition du *Contre Sainte-Beuve*. A vrai dire, il est surtout question de Chardin dans ce qu'écrit Proust, et Rembrandt fait figure de parent pauvre. Mais je préfère laisser cet aspect de côté ici. L'essentiel est la sorte de « thérapie par la peinture » imaginée par l'auteur de « [Chardin et Rembrandt] » et qui renoue d'une curieuse manière avec ce que nous avons pu lire déjà chez Gautier. Dans le texte de 1895, Proust met en scène un sosie :

Prenez un jeune homme de fortune modeste, de goûts artistes, assis dans la salle à manger au moment banal et triste où on vient de finir de déjeuner et où la table n'est pas encore complètement desservie. L'imagination pleine de la gloire des musées, des cathédrales, de la mer, des montagnes, c'est avec malaise et avec ennui, avec une sensation proche de l'écœurement, un sentiment voisin du spleen, qu'il voit un dernier couteau traîner sur la nappe à demi relevée qui pend jusqu'à terre, à côté d'un reste de côtelette saignante et fade.³²⁸

On voit le problème : le « jeune homme aux goûts artistes » dont Proust fait le portrait désire le « beau » alors qu'autour de lui tout est « laid ». Il lui faut donc trouver un moyen de se réconcilier avec la laideur ambiante. Or ce moyen existe, écrit Proust, et c'est la peinture de Chardin :

³²⁶ Cité dans *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. de Pierre Clarac avec la coll. d'Yves Sandre, Gallimard, « La Pléiade », p. 885.

³²⁷ Première publication dans *Le Figaro littéraire* en mars 1954.

³²⁸ *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 372.

Si je connaissais ce jeune homme, je ne le détournerais pas d'aller au Louvre et je l'y accompagnerais plutôt ; mais le menant dans la galerie Lacaze et dans la galerie des peintres français du XVIII^e siècle, ou dans telle autre galerie française, je l'arrêteraï devant les Chardin.

Quant à ce qui se passe ensuite, c'est une sorte de rééducation par l'image. Proust, en effet, rappelle une série de tableaux célèbres en indiquant la vertu thérapeutique qu'il leur attribue :

Et quand il serait ébloui de cette peinture opulente de ce qu'il appelait la médiocrité, de cette peinture savoureuse d'une vie qu'il trouvait insipide, de ce grand art d'une nature qu'il croyait mesquine, je lui dirais : Vous êtes heureux ? Pourtant qu'avez-vous vu là qu'une bourgeoise aisée montrant à sa fille les fautes qu'elle a faites dans sa tapisserie (*La Mère laborieuse*), une femme qui porte des pains (*La Pourvoyeuse*), un intérieur de cuisine où un chat vivant marche sur des huîtres, tandis qu'une raie morte pend aux murs, un buffet déjà à demi dégarni avec des couteaux traînant sur la nappe (*Fruits et Animaux*), moins encore, des objets de table ou de cuisine, non pas seulement ceux qui sont jolis, comme des chocolatières en porcelaine de Saxe (*Ustensiles variés*), mais ceux qui vous semblent les plus laids, un couvercle reluisant, des pots de toute forme et toute matière (la salière, l'écumoire), les spectacles qui vous répugnent, poissons morts qui traînent sur la table (dans le tableau de *La Raie*), et les spectacles qui vous écoeurent, des verres à demi vidés et trop de verres pleins (*Fruits et animaux*).

Il y aurait beaucoup à dire sur ce passage qui annonce assez clairement le personnage d'Elstir dans *La Recherche du temps perdu*³²⁹. Pour ne pas m'éloigner de mon sujet, et aller à l'essentiel en ce qui nous concerne, je ne relèverai qu'un seul « détail » : chez Proust, Chardin est, entre autres, le peintre des « pots de toute forme et de toute matière ». Cela ne peut pas ne pas rappeler, dans le contexte qui est le nôtre, la phrase dont nous avons fait notre point de départ. Proust connaît bien l'oeuvre de Gautier qu'il a lue de près. Libre à nous d'en déduire qu'en évoquant la peinture de Chardin, il

³²⁹ Lire à ce propos l'étude de Françoise Leriche sur *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : *L'Oeuvre d'art*, Belin, 1996, p. 76 sq.

cherche aussi à ajouter une sorte de correctif à la préface de son confrère romantique, disons plus exactement que son propos consiste à proclamer tout haut ce dont le préfacier de *Mademoiselle de Maupin* s'était pour sa part contenté de rêver tout bas : un pot de chambre, ou un pot de cuisine (nous verrons à la fin que la différence importe peu chez Proust), peut être un « bel objet », à condition que l'on choisisse la bonne référence, c'est-à-dire à condition que Chardin s'en mêle.

Mais nous étions à la recherche d'une esthétique *autre* dont Kant serait à la fois l'inspirateur et le bouc émissaire. En quoi Proust est-il le digne continuateur du préfacier de *Mademoiselle de Maupin* ? La réponse, à mon sens, se lit chez Anne Henry qui montre très bien dans son livre sur l'esthétique proustienne que Chardin est en réalité chez Proust une référence en trompe-l'œil et dont il convient de ne pas être dupe. L'auteur de « [Chardin et Rembrandt] », écrit Anne Henry, n'est pas un amoureux du XVII^e siècle, même s'il s'en donne les apparences. En réalité, Proust prend son bien au XIX^e siècle et notamment chez certains philosophes allemands. Cela nous ramène donc chez Gautier. Les références qui comptent vraiment dans le contexte donné, toujours selon Anne Henry, sont Schelling, Schopenhauer... et Kant. On s'en aperçoit, écrit l'auteur de *Théories pour une esthétique*, quand Proust en arrive, dans un raccourci audacieux, à mettre sur le même plan peinture et vision. Pour lui, le peintre est un « regardeur » et un « visionnaire » :

Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir.³³⁰

Ce que Anne Henry commente en ces termes :

La peinture, telle que la comprend Schopenhauer à la suite de Kant, est un regard sur le monde, et dans la tradition de la *Critique du jugement*, le geste qui actualise cette vision sous forme de tableau ne possède aucun statut ontologique, la qualité mentale seule est donnée comme assurant la prise esthétique³³¹.

³³⁰ « [Chardin et Rembrandt] », *op. cit.*, p. 373.

³³¹ Marcel Proust. *Théories pour une esthétique*, Klincksiek, 1981, p. 72.

La peinture, donc, est une « qualité mentale ». Schopenhauer l'a dit à la suite de Kant (et le Vinci, déjà, avait trouvé la formule juste : *cosa mentale*³³²). Proust le redira encore une fois à sa manière : là où passe le grand peintre, les choses du monde se transforment comme spontanément en autant de chefs-d'œuvre. Le tableau est le support d'une vision ; or c'est celle-ci qui compte et non pas le tableau. Anne Henry a raison : Proust est kantien, et il prend l'essentiel de son esthétique dans *Critique de la faculté de juger*. Mais on peut être à la fois l'ami de Kant et son ennemi ; et c'est la configuration paradoxale dans laquelle nous entrons ici. Si Gautier choisit l'arme de l'ironie, l'auteur de « [Chardin et Rembrandt] » cherche quant à lui à radicaliser la thèse kantienne, c'est-à-dire à l'exacerber pour qu'elle devienne méconnaissable. On se rappellera qu'au § 48 de l'« Analytique du sublime », Kant examine les rapports entre « le génie et le goût » : « Pour *juger* d'objets beaux en tant que tels, c'est le goût qui est nécessaire ; mais pour les beaux-arts eux-mêmes, c'est-à-dire pour *produire* de tels objets, il faut du génie³³³. » Or explique Kant, il arrive que le génie et le goût entrent en conflit l'un avec l'autre, c'est-à-dire qu'une œuvre « géniale » n'est pas forcément une œuvre « de goût ». L'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, on le sait, règle la question en tranchant *in fine* en faveur du goût : celui-ci, écrit-il, « comme la faculté de juger en général, est la discipline (ou le dressage) du génie, lui rogne sévèrement les ailes, le civilise et le polit³³⁴. » Mais ce n'est pas la seule réponse possible et Proust, qui est l'élève du romantisme, opte quant à lui pour une stratégie différente : l'idée de la suprématie du goût est donc abandonnée par lui (d'une certaine manière, Gautier suggère déjà de l'abandonner en plaisantant sur la mort d'Héliogabale) ; et la leçon est ici que le grand artiste se situe au-delà du goût, c'est-à-dire n'en fait qu'à sa tête. La chose « laide » peut devenir « belle », si Chardin porte sur elle son regard de magicien et de transfigurateur. Le réel vous ennuie, voir vous offusque ? Appelez Chardin et vous serez soulagés. Nous avons fait l'hypothèse en commençant, afin d'expliquer la boutade de Gautier sur les deux « vases », d'un personnage appelé le « pervers » ou

³³² Formule qui apparaît chez Proust.

³³³ *Op. cit.*, p. 265.

³³⁴ *Critique de la faculté de juger*, § 50, p. 276.

l'« l'original » et dont la particularité serait d'être ennemi de la pensée « esthétiquement correcte ». Je n'ai pas peur d'ajouter que Chardin (le Chardin romantique, très peu XVIII^e siècle) est chez Proust une autre incarnation du pervers ou de l'original. Mais ce nom, il est vrai, n'a plus cours. On l'appelle maintenant un « artiste ».

Pour revenir à Gautier, on ne contestera peut-être plus après ce qui précède qu'il a fort bien pu jouer un rôle de médiateur, ou de passeur, entre ce qui, chez Proust, est venu d'Allemagne et qui appartient à la tradition proprement « française ». Dans son livre, Anne Henry explique que le futur auteur de *La Recherche du temps perdu* a appris la philosophie allemande au lycée et que, dans les cours de philosophie esthétique, il a été un élève attentif et zélé³³⁵. Si cela est à n'en pas douter vrai, n'oublions pas la sorte de germanisme latent caractérisant les écrivains romantiques français et qui ont à leur façon contribué à la genèse d'une esthétique proprement proustienne. Nous avons fait un sort, dans ce qui précède, à la préface de *Mademoiselle de Maupin*, je signale aussi, pour ne rien oublier en cette matière, une contribution plus tardive de Gautier sur le même sujet. Cela s'appelle « Du beau dans l'art. Réflexion et menus propos d'un peintre genevois », publié dans la *Revue des deux mondes*, et qui se lit très bien, à mon sens, comme une suite à la préface de 1835. Gautier explique au public français ce qu'est la doctrine de « l'Art pour l'Art », refonte plus documentée sur le plan théorique et philosophique du principe romantique du « beau inutile ». Les questions sont donc demeurées *grosso modo* les mêmes. Mais il est vrai que Gautier a un peu plus tendance ici à se poser en sujet supposé savoir ; le ton est donc plus doctrinaire. Partons de ceci :

Le beau existe-t-il en lui-même ou relativement ? Une fleur est-elle belle par sa virtualité propre ou seulement parce qu'elle nous paraît ainsi ?³³⁶

Il ne serait pas trop difficile de paraphraser ce passage dans les termes du préfacier de *Mademoiselle de Maupin*, même s'il faut pour cela prendre un exemple appartenant au beau artistique, non naturel. Mais

³³⁵ *Théories pour une esthétique, op. cit.*, p. 74 sq.

³³⁶ « Du beau dans l'art », *Revue des deux mondes*, septembre 1847, p. 691. Le peintre genevois est M. Töppfer.

le titre est bien « du beau dans l'art. » Allons-y donc, et sans scrupules : un vase chinois est-il « beau par lui-même » ou seulement « parce qu'il nous paraît ainsi » ? Et si la seconde réponse est la bonne, ce qui est bel et bien le cas, comme l'auteur de 1847 s'empresse d'ailleurs de l'admettre, que devient le « vase qui sert » ? Pour clarifier la situation, Gautier appelle une fois de plus Kant à la rescousse. Peut-être l'a-t-il lu entre temps dans le texte, ce que suggère en effet le fragment suivant :

La qualité esthétique des choses, au point de vue du beau, est, selon Kant, toute subjective, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas réellement belles, mais qu'elles nous apparaissent belles en vertu des lois de notre esprit.³³⁷

Mais Kant est à la fois, comme nous l'avons pu constater à plusieurs reprises déjà, le secours et l'ennemi et il est donc inévitable et fatal que sa réponse soit jugée insatisfaisante. Dans la suite, l'auteur du « Beau dans l'art » change de stratégie. Si le beau, quel qu'il soit, artistique ou naturel, est difficile à définir, vu la part de subjectivité qu'il y a en lui, tournons-nous du côté du *sujet* et précisons aussi de *quel* sujet nous parlons. La question change alors de nature ; elle n'est plus « qu'est-ce que le beau ? » mais « qu'est-ce qu'un artiste ? » et « à quoi le reconnaît-on ? » Ce renversement de perspective est lourd de conséquences. Commence alors la partie du texte à laquelle Proust, me semble-t-il, a été fortement sensible. Gautier lui fournit en effet un « portrait psychologique du créateur » que nous retrouverons tel quel, ou presque, dans l'étude sur « [Chardin et Rembrandt] ».

Afin de définir l'artiste, Gautier procède en deux temps. D'abord, il s'agit de décrire ce qu'il a de spécifique, ce qui fait de lui un être hors pair. Or, explique Gautier, si l'artiste est différent du citoyen lambda, c'est qu'il sait « voir » des choses que ce dernier ne « voit » pas ; l'artiste a reçu à la naissance un « sixième sens » qui, malheureusement, ou fort heureusement – cela aussi dépend de la perspective que l'on adopte – fait défaut au *vulgum pecus*. Nous lisons ceci :

³³⁷ *Ibid.*, p. 695.

Plusieurs, très braves gens du reste, voient la nature comme l'arbre voit le ciel ou comme le mouton voit le pré ; d'autres, plus forts, ont la perception du bleu et du vert, mais sans en déduire aucune conséquence ; quelques-uns remarquent les différences et les rapports de ces tons, et il en résulte pour eux une sensation de beauté, une idée qui n'est ni dans le ciel ni dans la prairie. Ceux-là jouissent du sixième sens : ils ont la bosse, quoique non bossus, ils possèdent ce que Boileau appelait l'influence secrète.³³⁸

Passons sur la référence à Boileau, qui est là pour faire érudit³³⁹ ; l'important est la position ouvertement et radicalement *ségrégationniste* revendiquée par Gautier : le beau dans l'art appartient aux *happy few*, ne peut être vu et apprécié que par eux ; ce qui veut dire donc que si on est né sans le « sixième sens », on est condamné à une vie sans beauté. A moins (car c'est là la bonne nouvelle et que l'on retrouvera chez Proust), à moins donc que l'on accepte de croire l'artiste sur parole, aveuglement en quelque sorte : s'il nous dit qu'une chose est « belle », cela est ainsi et nous n'avons qu'à acquiescer, quelles que furent au départ nos impressions « propres ». En termes proustiens : vu par Tartempion, « un reste de côtelette saignante et fade » est un spectacle peu ragoûtant. Mais montrez le même morceau de viande à Chardin, il sera ravi. Et il importe évidemment de souligner ici que, étant donné qu'il doit ce ravissement au « sixième sens », la chose « belle » n'est pas une image, c'est-à-dire une représentation, mais quelque chose qui précède l'image et qui est purement mental. On voit très bien ici, je crois, pourquoi il a fallu introduire le mystérieux « facteur X » appelé « sixième sens » : cela élimine définitivement l'idée de la nécessité d'une norme collective, d'un critère de goût. Pourquoi avoir recours à une construction de ce genre si le seul individu capable de légiférer en matière de belles choses n'est pas l'homme de goût, l'*homo*

³³⁸ « Du beau dans l'art », p. 684.

³³⁹ L'inspirateur principal est peut-être Kant, s'intéressant lui aussi à la vision chromatique et à ses idiosyncrasies : « La couleur verte des prés est de l'ordre de la sensation *objective*, comme perception d'un objet des sens ; son caractère agréable appartient en revanche à la sensation *subjective*, par laquelle aucun objet n'est représenté, c'est-à-dire qu'elle est de l'ordre du sentiment, par lequel l'objet est considéré comme objet de satisfaction (laquelle n'est pas une connaissance de ce dernier) », « Analytique du beau », § 3, *op. cit.*, p. 133.

aestheticus, mais son concurrent et challengeur : l'artiste ? Gautier met sur pied une théorie esthétique remarquable justement *parce qu'il ne s'agit plus vraiment d'une théorie esthétique* : la conclusion est que l'*homo aestheticus* n'a qu'à déguerpir si l'on accepte, comme cela est démontré ici, que la beauté ne peut être perçue que par quelques *happy few* en qui le reste de l'humanité doit avoir une confiance aveugle³⁴⁰.

Cela m'amène au deuxième temps de l'analyse qui annonce très explicitement comme on va voir le portrait de Chardin par Proust. Si, en effet, on est artiste par naissance, et non parce que l'on a été dans une école ou dans un atelier, où l'on a appris une « technique », le geste qui matérialise la création n'a plus d'importance ; il est facultatif et secondaire. Un artiste sans création, vivant de manière radicalement et totalement *désœuvrée*, ne cesserait pas pour autant d'être artiste dans le type de logique que défend ici Gautier. Ce que montre bien le passage suivant :

Si vous n'avez pas la bosse, cherchez quelque honnête métier, quelque emploi lucratif ; mais, croyez m'en, ne passez jamais votre pouce dans le trou d'une palette, ne vous servez du papier que pour faire des factures ou des quittances, et gardez-vous de laisser tomber vos doigts sur l'ivoire d'un clavier, car vous n'êtes, ne fûtes et ne serez jamais que ce que les étudiants allemands appellent un *philistin* et les artistes français un *bourgeois*. Les arts ont cela d'admirable et de particulier, que l'esprit le plus lucide, le raisonnement le plus juste, joints à l'érudition la plus vaste et au travail le plus opiniâtre, ne servent à rien quand on n'a pas le sixième sens.³⁴¹

On arrive là à l'essentiel, c'est-à-dire à ce que l'esthétique gautierienne, dont le programme consiste à aller au-delà de l'esthétique, *vers l'art*, a de proprement et de résolument moderne. L'art n'est pas la chose de la « main », l'artisan est le contraire de l'artiste, on ne crée jamais avec les mains :

³⁴⁰ Sur la différence artistique/esthétique, qui est capitale, lire Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996, p. 12 *sq.* et Gérard Genette, *L'œuvre de l'art II : La Relation esthétique*, Seuil, 1997, notamment p. 194 *sq.*

³⁴¹ « Du beau dans l'art », *op. cit.*, p. 685.

J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, tous ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains ! — Je n'aurai jamais ma main.³⁴²

Rimbaud est dans les parages ; d'ailleurs nous l'attendions un peu au tournant. Or puisque l'homme du Harrar est là, le « voyant », le prophète, accueillons aussi son arrière-petit-neveu, qu'il faudrait peut-être appeler ici : le Gautier du XX^e siècle. Cela se passe en 1917. Marcel Duchamp, sous le pseudonyme de Richard Mutt, envoie un urinoir aux Indépendants de New York, en demandant qu'on l'expose. La demande est refusée et Duchamp, qui avait baptisé son œuvre *Fountain*, « fontaine », réagit avec un pamphlet qu'il distribue dans les rues de la ville, et où l'on peut lire ceci :

Que Richard Mutt ait fabriqué cette fontaine avec ses propres mains, cela n'a aucune importance. Il l'a choisie. Il a pris un article ordinaire de la vie, il la place de manière à ce que sa signification d'usage disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue, il a créé une nouvelle pensée pour cet objet.³⁴³

Un urinoir n'est pas un pot de chambre, mais c'est tout comme. Je rappelle par ailleurs qu'on appelle aussi « fontaine » en français un ustensile de cuisine que Chardin a fort joliment représenté dans un tableau peint en 1734³⁴⁴. Duchamp a vu ce tableau que Proust, évidemment, connaît aussi. Nous tournons depuis le début autour de la même fontaine, et du même « pot ». L'histoire de la modernité est à réécrire.

³⁴² « Mauvais sang », *Une Saison en enfer, Œuvres complètes*, édition de Antoine Adam, Gallimard, « La Pléiade », 1972, p. 96.

³⁴³ « The Richard Mutt Case », *The Blind Man*, New York, mai 1917. Sur ce texte, lire Thierry De Duve, « Etant donné Richard Mutt », *Résonances du ready-made*, Nîmes, Jaqueline Chambon, 1998, p. 2134 *sq.* Je me permets de signaler aussi mon étude « Marcel et Marcel », *Savoirs de Proust*, Montréal, Paragraphes, 2005.

³⁴⁴ *La Fontaine de cuivre*, au Louvre.

Ah oui, j'allais oublier ceci. A Combray, « un jeune homme de fortune modeste, de goûts artistes », tombe en extase devant une batterie de cuisine :

A cette heure où je descendais apprendre le menu, le dîner était déjà commencé, et Françoise, commandant aux forces de la nature devenues ses aides, comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers, frappait la houille, donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver et faisait finir à point par le feu les chef-d'oeuvres culinaires d'abord préparés dans des récipients de céramistes qui allaient des grandes cuves, marmites, chaudrons et poissonnières, aux terrines pour le gibier, moules à pâtisserie, et petits pots de crème en passant par une collection complète de casseroles de toutes dimensions³⁴⁵.

On sait ce qu'il y eut au menu ce jour-là : des asperges, légume « esthétique » car peint par Manet (et, chez Proust, dans les pages de *La Recherche*, par Elstir³⁴⁶) :

Mais mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outremer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied — encore souillé pourtant du sol de leur plant — par des irisations qui ne sont pas de la terre.

Que l'on ne s'y trompe pas cependant. Les asperges ne sont qu'un *intermezzo* chez Proust et nous revenons en guise de conclusion à la case départ. Un pot peut en cacher un autre, et c'est ce que Proust entend démontrer :

Il me semblait que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir [...] cette essence précieuse que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient, dans leur farces poétiques et grossières

³⁴⁵ *Du Côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « La Pléiade », t. I, p. 119.

³⁴⁶ « Il n'y avait que cela dans le tableau, une botte d'asperges précisément semblables à celles que vous êtes en train d'avaler. Mais moi, je me suis refusé à avaler les asperges de M. Elstir » (*Le Côté de Guermantes*, éd. citée, t. II, p. 791)

comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre
en un vase de parfum.

Shakespeare est une fausse piste, et les vraies sources sont ailleurs.
J'ai dit où ; je n'y reviens plus car Christine, et Vincent m'attendent...

Franc Schuerewegen

Université d'Anvers

III. MISCELLANEA

Socrate « ironique » : l'atopie, la feinte, l'échappée

Socrate et l'ironie, Socrate ironique, Socrate ironiste (ces deux mots sont attestés, l'un dès le XV^e siècle, le second au XVIII^e : nous sommes apparemment ici en terrain connu. Il s'agit, nous en convenons d'emblée, d'une référence culturelle quasi obligée, institutionnelle, c'est-à-dire aussi bien morte, plate, vaine, jamais interrogée en elle-même. Terrain connu : est-ce si sûr ? Au-delà de vagues notions surnageant à partir de vagues cours de vagues terminales dans de vagues lycées, que savons-nous au juste de Socrate ? De Socrate *lui-même* ? Mieux : que savons-nous au juste des Grecs ? Quel est aujourd'hui notre rapport aux Grecs et, au sein de ce rapport-là, qu'en est-il de notre *rapport* à ce Grec très particulier qu'est Socrate et, tout particulièrement, à l'ironie de ce particulier Socrate ? Particulier se dit en grec *idios* : ce qui appartient en propre à quelqu'un, à un « un » visé comme tel dans son irréductible différence à quelque autre », à quelque altérité, *allôtrios*. Où se joue déjà, vous le pressentez, quelque chose d'un espace de pensée fondamental capable de faire jouer la relation de l'un et du multiple, du même et de l'autre.

Cette question que je viens de poser, disons qu'elle constitue la toile de fond de ce que je vais essayer de dire non pas de l'ironie en général (car je ne crois pas qu'il existe quelque chose comme l'ironie en général), mais de ce qui s'est constitué dans la parole et la pensée des Grecs comme pensée d'une *singularité* qui aurait à voir avec l'ironie d'un homme du nom de Socrate. Occasion du même coup de vérifier en quoi nous sommes ou serions toujours Grecs même là où nous ne le savons pas. Puisque nous ne cessons par exemple de nous demander au prix de mille contorsions en quoi nous sommes encore et toujours *Européens*, je vois là une occasion d'apporter un élément de réponse qui n'est pas négligeable, qui est même probablement un peu plus sérieux que beaucoup d'autres : et si être Européens encore aujourd'hui c'était comprendre de quelle manière nous sommes encore et toujours « Grecs » dans la manière que nous avons d'être invités à penser, à penser qui nous sommes. Disant cela, je n'innove nullement, je manifeste seulement une évidente obstination : disons

que je m'obstine à prolonger encore aujourd'hui la question que par exemple, à l'aube de notre XX^e siècle, Nietzsche voulut poser à notre propos, à nous Européens, en nous invitant à interroger de nouveau, à nouveaux frais, la source grecque, un de nos commencements.

Le mot tout d'abord, *eirôneia*. Comme toujours, le substantif renvoie, notamment en grec, au verbe, à la dimension active du verbe puisque le grec, tout comme l'allemand par exemple, et à la différence du français, n'est pas une langue substantive mais une langue verbale. « *Eirôneia* », le substantif féminin, est ainsi la retombée substantialisée pour ainsi dire du verbe *eirôneuomai*, faire l'ignorant, le naïf. Et ce verbe à son tour est une dérivation (le langage est ici quasi fluvial, aquatique) du verbe important *eirô*, dire quelque chose à quelqu'un ou à propos de quelqu'un ; à la forme moyenne *eirômai*, demander, interroger. Quelques exemples et références :

– Platon, *Cratyle*, 384 a : « Mais sans rien expliquer, il me traite avec ironie (*eirôneuetai pros me*), affectant de nourrir quelque idée en son for intérieur et d'avoir sur ce sujet une connaissance qui me déterminerait s'il voulait le dire clairement (*saphôs eipeîn*) à lui donner mon approbation et à soutenir sa propre thèse. » Il s'agit de paroles d'Hermogène se plaignant de Cratyle devant Socrate.

– *Apologie de Socrate*, 37 e : « Si je vous dis que ce serait désobéir au dieu et que par conséquent je ne peux pas m'abstenir de discourir, vous ne me croirez pas et vous penserez que je parle ironiquement, *eirôneuomenô* »

– *République*, 337 a : « A ces mots, (Thrasymaque) fit un éclat de rire amer et s'écria : "par Heraklès, voilà bien l'ironie ordinaire de Socrate (*ê eiôthuia eirôneia Socratous*). Je le savais, moi, et j'avais prédit à la compagnie que tu refuserais de répondre, que tu singerais l'ignorance (*eirôneusoio*) et que tu ferais tout plutôt que de répondre si on te posait quelque question". »

– Enfin, *Banquet*, 216 d (Alcibiade parlant de Socrate) : « Il passe toute sa vie à faire l'ignorant et l'enfant, *eirôeumènos dé kai paidzôn*. »

Il s'agit donc bien avant tout de parole, mieux encore et plus précisément de cela que les Grecs nomment *logos* et que nous sommes bien en peine de traduire en notre langue dès lors que nos mots à nous demeurent singulièrement en deçà. Y compris lorsque

l'attitude savante (qui eût bien surpris les Grecs) se pare du titre prestigieux de « linguistique » (Lacan disait ironiquement « linguisterie », par écho à « cuistrerie »), science du langage, figurez-vous, en croyant mettre un terme à cela qui nous guide, nous précède et nous enserme de très haut, bien loin que nous puissions nous targuer de pouvoir en user librement comme d'un outil de « communication », un moyen à dire vrai de nous faire nous-mêmes les maîtres du monde. Un moyen de communication que nous pouvons voir tous les matins se matérialiser superbement par le moyen de la technique la plus moderne quand un voisin d'autobus se met à transmettre à un invisible interlocuteur cette information vitale « je suis dans le bus », en général suivie de cette autre, non moins vitale et même métaphysique, « j'arrive dans un quart d'heure ». Plus troublante évidemment serait la situation dans laquelle le même quidam qui aurait à persuader son invisible correspondant (ou correspondante) de la sincérité de son amour ou la supplier de demeurer avec lui. Car la question n'est plus de l'objectivité d'une information, mais celle de cette autre dimension proprement humaine et langagière qui se déploie dès lors qu'il s'agit de savoir si un parlant dit vrai sur lui-même auprès de cet autre parlant invisible et torturant qu'il est peut-être en train de perdre pour toujours et qui n'attendra peut-être pas qu'il soit là dans un quart d'heure pour la prendre dans ses bras.

Nous sommes d'autant plus loin de ce que les Grecs entendaient par *logos* qu'obsédés par ce que nous appelons, nous, « langage », conformément à cette essence de la technique qui nous régit inconsciemment, nous oublions complètement d'interroger le mode sur lequel pour les Grecs ne pouvait venir à la parole que ce qui d'abord venait à l'être, la parole n'étant en somme « que » ce qui vient donner à cet être patent la modulation de sa fréquence, sa tonalité propre, son degré et ses formes d'intensité et, en correspondance, les modes possibles pour l'être humain de l'accueillir. En bref : le *logos* pour les Grecs n'est nullement un attribut de l'homme comme pour le forgeron le marteau ou pour le cordonnier l'alêne, il est lui-même, en tant que moment de l'être, de l'être en son entier (*pantelôs on*) ce par quoi l'existence humaine se trouve marquée, frappée, convoquée à répondre de ce qui se présente à elle. Et qui a d'abord le caractère sidérant à la fois d'une énigme et

d'une merveille, le mot grec *thauma* servant à désigner les deux en même temps. La vertu de Platon est de nous inviter à méditer cette instance du *logos* (je ne traduis pas le mot pour l'instant) pour autant qu'elle est le don fait à l'homme depuis toujours pour qu'il y fasse l'épreuve de ce qu'il a à être, de ce qui peut venir donner mesure à sa relation constituante comme être à l'être entier. A cet égard, soyons assurés que le *genoï oios estin* de Pindare ne veut pas dire autre chose, quand Nietzsche, lui, n'imagine en retrouver la puissance qu'en la compromettant au fond avec ce qui malgré tout reste empreint de ce subjectivisme romantique ou post-romantique bien étranger au mode d'être et de penser grec. Sur cette question essentielle du *logos* selon Platon, qui continue autour de nous d'engendrer de sourdes polémiques, une chose est sûre : l'époque de Platon, c'est lui qui nous en assure dans la structure même de tant de ses dialogues, est celle qui voit le triomphe des sophistes, eux-mêmes se désignant ainsi depuis un bon moment et faisant étalage jusque dans leur appellation, de cette *sophia* dont ils assurent faire commerce. Une *sophia* qui est intrinsèquement liée à la dimension du langage, et plus précisément à une philosophie du langage dont les Grecs sont les inventeurs et qui s'appelle la rhétorique. L'orateur, *rhêtôr*, c'est à Athènes l'orateur public dans une assemblée. Là encore, un substantif dérivé d'un verbe, de l'action, que dit ce verbe *eirô*, parler. De sorte que vous commencez à pressentir la délimitation et la cohésion fortes qui président à notre champ d'interrogation : parler, parler publiquement, être orateur, être sophiste, feindre l'ignorance en parlant ou en interrogeant, toutes manifestations multiples, finies, qui ne se comprennent que référées à la puissance première, à cette puissance d'être première du *logos* compris d'une manière grecque.

Parler publiquement dans l'assemblée : c'est là le geste fondamental, quasi fondateur, du citoyen comme tel, de celui qui participe à l'élaboration, à la venue au jour de cette parole délibérante et collective qui est le cœur vif et battant de la cité d'alors. La parole est politique en un sens très profond, en un sens grec, et non pas en ce sens dégénéré de l'Europe présente comme grand marché de la production-consommation-communication. Elle est ce par quoi l'homme manifeste sa capacité de répondre d'une manière finie, actuelle, à ce qui lui est envoyé par les dieux pour, sous la protection

de ces dieux, faire œuvre de parole et œuvre de loi dans l'énoncé du destin commun.

Ce que Platon nous dit de lui-même, de sa propre venue à la *philosophia*, c'est qu'à la suite de Socrate il s'y trouve conduit de par le déploiement de la puissance des sophistes, du succès ravageur et périlleux des sophistes. Lutte politique certes, mais là encore en un sens fondamental, ontologique : il s'y agit de la possibilité même d'une parole vraie, donc du salut ou de l'effondrement d'une humanité vraie, de cette humanité qui peut advenir et se reconnaître dans le mot que Platon propose pour qualifier son effectif accomplissement : *dikaiôsune*, la justice, traduit-on en général faute de mieux. Disons : une existence à la fois véridique, harmonieuse et nombrée. La question de la cité est bien ici au centre (*polis* : politique), dans la mesure où c'est là que le rapport de l'homme à l'être et à son être se joue concrètement dans la dimension éclairante du *logos*.

C'est ici, et seulement ici, que nous pouvons prendre toute la mesure de Socrate, de la figure socratique, de la manière dont elle est centralement présente au propos de Platon. De sorte que si nous avons quelque chose à dire et à penser de l'« ironie socratique », c'est pour autant que cette dernière vient spécifier et actualiser ce que nous pouvons dire de ce personnage, de sa place centrale et de sa fonction déterminante : le personnage socratique comme condition de possibilité de la philosophie selon Platon, selon celui qui à côté des sophistes et contre eux invente le mot *philosophia* et le dispositif philosophique. Dispositif : quasiment un contre-pouvoir (nous sommes bien dans la politique) qui a ceci de singulier qu'à la fois il est une interrogation sur la nature du pouvoir et, pour l'essentiel, une récusation du pouvoir. Car le Socrate dont nous parlons, il faut bien que nous revenions à cette évidence stupéfiante, est à la fois le personnage vivant et parlant dans le texte de Platon, et, en arrière de celui-ci, l'homme mort dont la mort a rendu cette parole écrite possible. Je ne veux pas ici jouer des facilités rhétoriques qui permettraient d'entrelacer le parler et l'écrit, je veux seulement insister sur ceci qui n'est que trop rarement médité : si Socrate est un « personnage philosophique » hétérogène à presque tous les autres, c'est dans la mesure où il a fallu qu'un homme réel meure, dans des

conditions déterminées, pour que ce même homme revienne en tant que personnage dans l'œuvre écrite de celui qui se donne pour son disciple, le meilleur assurément, probablement le seul. Violence du texte de Platon : donner la parole dans le texte au mort que d'autres ont voulu faire taire philosophiquement. En somme, la mort de Socrate est la preuve de la vérité de sa parole et la condition pour que cette parole énonce qu'elle ne meurt pas : vous voyez ici, dans ce sidérant entrelacs entre plan de l'énoncé et plan de l'énonciation, entre vie et mort aussi bien, ce que veut dire pour un Platon la philosophie comme acte véridique d'une immortalité qui est d'emblée prouvée avant d'avoir à argumenter en une longue chaîne d'énoncés.

Socrate est le nom propre qui vient autoriser, signer, la parole philosophique de Platon, la parole écrite s'autorisant de la parole non écrite d'un mort qui va désormais vivre de sa vraie vie philosophique par delà toute mort. Ce qui, à bien relire le *Phédon*, voudrait dire que Platon est le seul qui aurait entendu la parole de Socrate comme parole de vérité et qui peut en témoigner. C'est là, et là seulement, que nous pouvons commencer, peut-être, à nous poser la question de ce qu'il en est de l'ironie de la parole de ce mort qui parle de façon si vivante, à vraie dire immortelle, dans la parole de Platon, ce qu'il en est de l'ironie de ce Socrate au temps où la cité d'Athènes est entrée dans le cycle terrible de la corruption et se trouve livrée au commerce sophistique et surplombée par l'ombre des dictatures.

L'ironie n'est pas un trait secondaire ou anecdotique en l'occurrence, puisque Platon à la fois la mentionne avec insistance et semble en faire un des ressorts essentiels de *l'intervention* socratique, de la modalité propre de cette parole telle qu'elle a intrigué, séduit ou troublé ses contemporains, et telle qu'en fin de compte elle lui a valu condamnation à mort. Cette ironie renvoie d'abord à l'indécision portant sur le *sujet de la parole*, à l'indécision quant à la question « qui parle ? » Cette question n'est pas propre à notre modernité. Il est en un sens consolant de voir que nous n'avons rien inventé, mais il est en revanche humiliant de constater que peut-être nous n'avons guère progressé, que même nous piétinons en regard de ce qui s'est dit et pensé un certain nombre de siècles avant la naissance du Christ. « Qui parle ? » semble bien être une des questions de fond de la philosophie, de la platonicienne en l'occurrence. Il ne faut entendre là,

en même temps, rien qui soit tragique, passionnellement subjectif : il s'agit d'une interrogation nécessaire portant sur l'essence de la parole dans la mesure où cette parole vient de plus loin que l'homme et comporte, comme tout don fait à l'homme par les dieux, un risque de catastrophe. Depuis très longtemps aussi bien le poème épique que le poème tragique l'avaient montré : la parole peut se retourner contre celui qui la profère et le conduire, sans qu'il l'ait voulu, à la pire des ruines. Cela s'appelle, par exemple, *atè* ou *moïra*, la parole qui a été envoyée dans les temps les plus reculés sur une famille, et qui va calciner le dernier rejeton de cette famille, celui sur lequel elle va condenser sa force de frappe.

Les sophistes sont gens rassurants : ils donnent l'illusion qu'il est possible d'apprivoiser le *logos* comme une réalité purement humaine dont le jeu serait pensable à l'intérieur du cadre politique sans qu'il y ait besoin de la moindre transcendance. La *sophia* du sophiste : celle qui tend à enfermer l'interlocuteur dans le piège immanent d'une séduction sans au-delà, d'une captation imaginaire à l'intérieur d'un commerce généralisé de la parole dont le pouvoir social est le véritable enjeu. Socrate, en revanche, *n'est pas rassurant* : il est exactement celui qui vient interroger ce jeu à la fois en le jouant apparemment et en vérité sans le jouer, en le dé-jouant. Le mot qui vient désigner cette face de l'ironie socratique, c'est le mot *atopia*, l'impossibilité d'assigner à quelque chose ou quelqu'un sa place (*topos*) à l'intérieur d'un espace qui est toujours en fin de compte espace de la parole et selon la parole. En bref : Socrate est celui qui manque à sa place, la convive inquiétant qui jamais ne se manifeste là où on l'attend, – il est, aurait dit Barthes, le déceptif par excellence.

Bien entendu, c'est l'aspect le plus connu et cent fois rappelé dans les dialogues de Platon. Encore faut-il y regarder de plus près, car cette *atopia*, qui serait donc la place inassignable du philosophe comme tel, n'est-elle pas aussi la place du mort ? Atopie : celle déjà de Socrate au commencement du récit du *Banquet*. On l'attend, il se fait attendre, il tarde, décidément il ne vient pas, on envoie un petit esclave le chercher, ce dernier revient, probablement avec de grands yeux, raconte qu'il est en arrêt dans le vestibule de la maison voisine, saisi d'une sorte de transe : atopie. A la fin du même récit, tout le monde, vous le savez, a roulé sous la table (l'écriture de Platon n'est

pas bégueule), Socrate, est-il précisé, est le seul qui ne soit pas ivre, il se relève et quitte la salle en silence : atopie. Une atopie soulignée peu de temps auparavant par Alcibiade lorsqu'il fait le portrait de son ami très cher, l'adorable et inaccessible Socrate : « il n'est pas du tout facile avec une nature déroutante comme la tienne, *tèn sèn atopian*, et quand on est dans l'état où je suis, de ne pas s'embrouiller et d'énumérer les choses avec suite. » (215-a)

Mêmes notations dans le *Phèdre*, alors qu'il s'agit pour le jeune Phèdre et pour Socrate de trouver un lieu propice (*topos*) pour écouter à l'aise la récitation du magnifique discours de Lysias (encore un sophiste) au sujet de l'amour. C'est Socrate, ici, qui parle de lui-même : « si j'étais comme les savants (*sophoi*) un incrédule, je ne serais pas un extravagant, *atopos* » (229-c). Atopie particulièrement subtile et délicate à saisir : Socrate est en train de dire qu'il n'est pas de ceux qui prennent les *muthoi*, les grands récits légendaires, pour des représentations grossières et imparfaites de vérités rationnelles, ni non plus de ceux qui se contentent de les répéter en les prenant pour argent comptant. Sa position est autre, elle est atopique, ce qui veut dire qu'il pense autrement que ce qui est reçu autour de lui pour vérité, que sa vérité à lui est hétérogène à celles qui sont établies, qu'il s'agisse de l'opinion des naïfs (qui toutefois n'est nullement à mépriser) ou de l'opinion autorisée des savants, disons des cuistres, qui sont de tous les âges et de toutes les époques. D'ailleurs un peu plus loin, c'est Phèdre qui va reprendre le terme et l'appliquer à son admirable ami, admirable mais aussi stupéfiant et déconcertant, *thaumasios* : « Mais toi, ô merveilleux ami, tu m'apparais comme tout à fait extraordinaire, *atopôtatos* » (230-d). Extravagant, extraordinaire : il y a là manifestement, ni positif ni négatif, ouvert à une virtualité aussi bien positive que négative, franchissement d'une ligne, d'une limite, d'une borne. Ce franchissement n'est-il pas le signe ou l'indice d'un danger ? (cf. « tu brûles ! ») Certainement. Mais ce que Platon dit en toutes lettres est que là où ce danger ne paraît pas, il n'y a pas philosophie. La philosophie est justement ce danger *accepté, affronté et surmonté* : fût-ce au prix de la mort, bien entendu.

Ironie : présence d'un inassignable dans la parole et le discours. Atopie : présence d'un inassignable dans l'espace défini comme espace du semblable, du semblant, de l'immanence pure. Disons mieux : l'ironie est ce qui indique l'atopie tout en la laissant voilée.

La preuve en est ce qu'on peut appeler une phénoménologie de la réaction du « jeune homme en colère » qu'est très souvent l'interlocuteur de Socrate. L'ironie le déstabilise : d'où ce mélange d'agacement, d'impatience, voire de colère contre celui qui semble passer son temps à vous renvoyer votre propre question au lieu de répondre, là précisément où l'on se réjouissait d'avance de le voir coincé, acculé comme un gibier. Il glisse entre les doigts comme une anguille. L'atopie, elle, un cran plus loin, provoque à la limite l'angoisse. En tout cas, elle ne laisse pas de bois : elle produit sur le partenaire ce qu'on peut bien appeler un massif effet de transfert en lequel amour déraisonnable et haine sourde font bon ménage. Parler d'effet de transfert c'est dire en toutes lettres cette fois, dans la belle langue des Grecs, que la position déstabilisante de Socrate est *érotique* entièrement, qu'elle touche en l'autre, le partenaire, la racine de ce qui s'appelle *érôs*, le dieu qui mène le monde, qui fait les uns et les autres se rechercher plus ou moins furieusement pour s'apparier et retrouver au-delà d'eux-mêmes cet Un qui leur fait tant défaut.

Il faut de ce point de vue laisser encore une fois la parole au *Banquet*. Bien sûr, Platon est ici le scripteur, l'énonciateur, le grand ordonnateur. Ce qui doit nous retenir, c'est avant tout deux choses et le lien de ces deux choses. Un : la place de Socrate à ce banquet est exorbitante, elle n'est pas homogène aux autres. Le fait qu'il semble parler « à son tour », après les autres, est une apparence : il est en effet le seul qui ne parle pas en son nom mais d'ailleurs, le seul qui crève la bulle de la grande foire narcissique, intra-masculine, pour laisser venir la voix d'un Autre, d'un Autre féminin, la prêtresse Diotime en l'occurrence. Une seconde fois Socrate va revenir non pas en tant que locuteur mais comme celui dont on parle, dont parle en l'occurrence Alcibiade pour dire que lui, Alcibiade, n'a pas réussi à s'attirer les faveurs de Socrate. *Thaumasios* : Socrate décidément est stupéfiant, il est celui qui semble n'occuper aucune position ni au jeu du discours ni au jeu du désir. Présence d'une non-présence : cette présence si forte, atopique, est la présence de celui *qui ne veut pas être le maître*, qui refuse toute position de maîtrise en tant qu'elle est imaginaire. De sorte qu'à son propos on pourrait presque détourner la maxime lacanienne destinée aux analystes : « le désir d'être le maître contredit le fait même du philosophe. » Présence d'une non-présence qui est la présence en réalité la plus forte : celle qui a pour fonction de mettre à

nu les stratégies de pouvoir et leur hétérogénéité à la dimension du vrai dont Diotime est là pour nous rappeler qu'elle est absolument transcendante au sens où l'être lui aussi est absolument transcendant

C'est en quoi nous pourrions conclure en conduisant jusqu'au bout, aussi loin en tout cas que possible, cette révélation (*epiphaneia*) sur la dimension du vrai selon Platon, où s'originent la philosophie elle-même et l'énigme qu'est Socrate, celui qui parle dans les écrits de Platon, un Socrate dont on parle au moins autant que lui-même prend la parole. C'est pourquoi j'ai proposé ces deux autres mots : la Feinte et l'Echappée. La feinte, pour bien faire entendre qu'il s'agit d'une joute, d'une haute lutte où le semblant (*pseudos*) n'est pas celui qu'on croit. L'échappée : pour faire entendre en quoi la dimension de la vérité ainsi comprise n'est pas une autre que celle de la liberté, du véritable être libre (*eleutheros*). Rappelons que c'est, pour qui sait lire, la conclusion à la fois du *Phèdre*, du *Banquet*, et de la *République*. Disons que la guerre (puisque c'est de guerre, *polemos*, qu'il s'agit) que mène Socrate contre les sophistes est une guerre contre cette usurpation de la puissance, de la splendeur du Vrai, que représente la croyance en une autorité qui serait celle du maître du discours, du sujet supposé savoir (qu'est en réalité le sophiste), se présentant comme celui à qui l'on peut venir demander la réponse. La réponse de Socrate en fin de compte (mais bien entendu les « jeunes gens en colère » ne peuvent pas l'entendre ainsi d'emblée : il faut le temps) c'est qu'il n'y a pas d'autre réponse que celle qui peut venir à chacun de l'intérieur de sa propre parole, de l'intérieur de son propre rapport à la parole et à la véracité de cette parole. Et pour y accéder, il faut bien sûr une ascèse. Toute l'œuvre socratique de Platon est la description concrète de cette ascèse dont la *paideia* de la *République* est l'exemple le plus connu. De l'ironie comme feinte : l'un des procédés les plus évidents (encore qu'énigmatique) de cette ascèse. Initiation au vrai, à un vrai qui n'est personne. Vous devinez que se joue là, au travers de l'ironie socratique, sa mort elle-même, l'imputation qui lui fut faite, suivie de la condamnation à mort, *de ne pas croire aux dieux de la cité*, une imputation dirions-nous d'« athéisme ».

C'est là contre que Platon se dresse, même si c'est sur un mode relativement énigmatique, en lui-même ironique et feinté, mais ironie

et feinte qui s'évanouissent devant ce qui est encore plus décisif et plus énigmatique encore, le *secret* de Socrate. Ce secret, Platon avec d'autres l'a situé comme le plus singulier de sa singularité, de son *idiotês* : à savoir la présence en lui de son *daimôn*, de son « démon » dit-on parfois fort mal, du dieu assurément qui le garde, devrait-on dire plus exactement. C'est le même *daimôn* en effet que celui qui s'entend dans la sentence d'Héraclite : « *êthos anthropô daimôn* », le séjour qui convient à l'homme est le dieu. De quel dieu ou de quel divin s'agit-il ? Je serais bien en peine de donner ici une réponse claire et simple, une réponse supposant que nous nous soyons au préalable entendus sur ce que les Grecs appelaient les dieux. Erôs par exemple est un dieu : si nous ne l'admettons pas, il est vain de lire le *Banquet*. Comment se manifeste ce dieu, cette puissance démoniaque, pour parler comme Karl Reinhardt ? D'une manière simple et frappante : elle divise l'homme d'avec lui-même, à la fois elle l'exalte (quand il s'agit de le transporter au-delà de la commune mesure) et elle l'interrompt, l'arrête et le suspend quand il est sur le point de se laisser aller à la parole qu'il ne faudrait pas et qui serait par exemple un « blasphème » contre Erôs, contre la puissance divine de l'amour. Le philosophe est un enthousiaste, un possédé par le dieu. S'il n'est pas un sujet supposé savoir, si en vérité aucun homme ne saurait venir occuper la position du maître de vérité, c'est par ce que l'homme n'est homme que de ne pas se suffire, de se diviser entre le Je qui parle, qui se laisse prendre aux pièges de l'apparence et de la maîtrise, et l'Autre en moi plus que moi qui parle depuis ailleurs. Disons : le *daimôn* de Socrate est la preuve vivante, physique, qu'en lui aussi ne cesse de se poursuivre l'ascèse qu'il enseigne aux autres, aux jeunes gens en colère.

Ainsi peut-on voir en Socrate non pas cette figure plébéienne qu'y voyait Nietzsche, annonçant la décadence d'Athènes et la fin de la morale aristocratique, mais celui qui joue une certaine relation, au divin, à ses yeux menacée au sein du cynisme généralisé et du prosaïsme sophistique de la cité de son temps. C'est dire en conclusion en quel sens la vérité vers laquelle conduit la ruse-feinte-ironie socratique dans son atonie essentielle est en vérité faite pour rendre libre celui qui se tourne vers elle. Pour entendre cela, il faudrait que nous fussions nous-mêmes capables d'entendre résonner à nos oreilles ce mot de liberté comme il résonnait à celles des Grecs du

temps de Platon. Cette liberté est un soleil qui brille de lui-même à la condition que nous le laissions paraître jusqu'à nous en nous mettant dans la position de nous laisser nourrir par lui. Ce soleil de la caverne, qu'est-ce d'autre en somme que ce grand soleil de l'être qui ne sombre ni ne se couche ? Que cette vérité soit divine est ce dont Socrate ne nous laisse pas douter : le nom de Diotime dans le *Banquet*, la métaphore solaire et royale de la *République* tout autant que l'éloge de la *mania*, du délire inspiré, au début du *Phèdre* en sont l'éloquente démonstration.

Pourquoi la ruse, la feinte et l'ironie ? Parce que ce sont les voies privilégiées de l'échappée, der la désincarcération, *eleutheria*. Les voies privilégiées en un temps où le soleil s'éloigne. Il faut donc prendre les jeunes Grecs par où cela se peut, par leur passion pour les beaux discours. C'est là le terrain sur lequel Platon se place et nous place à la suite de ce Socrate dont il a subi lui aussi les effets contradictoires, ensorcelants, déstabilisants mais du coup également émerveillants. La vérité n'est donc pas immanente au grand jeu du discours, elle n'est pas non plus de l'ordre de l'étant, elle est de l'ordre à la fois d'une « voix » et d'un « voir » supposant la déception réglée de toutes les identités imaginaires, de toutes les adhésions de la croyance, de toutes les fixités de l'idole. Il est étrange, le désir du philosophe, le désir de Socrate ? Pas plus, sans doute, que ne l'est la Grèce elle-même et la pensée de l'être qui s'y formula un beau jour. A dire vrai, c'est plutôt nous qui sommes étranges de nous en trouver désormais si loin, puisque si proches de l'idée folle selon laquelle la vérité se trouverait commandée par la disposition, le vouloir et les fantasmes du sujet humain. Quel est le désir de Socrate ? Réponse : ce désir, c'est le désir d'être entièrement libre pour la splendeur de l'être, pour cela qui se nomme encore chez Platon *kallistos bios*, la plus belle des vies, et encore *eudaimônia*, l'ouverture à la chance divine. C'est dans ce même sens que dans un texte de 1943 Heidegger peut dire que « le règne de la vérité est la liberté » dans la mesure où « la liberté est l'abandon au dévoilement de l'étant comme tel ». Ce que Platon envisageait comme *eudaimônia*, il arriva au même Heidegger, dans des textes assez secrets, de le nommer par exemple « *die Offenheit für das Geheimnis* », le fait de se laisser ouvrir au secret. Le secret accomplissement de la feinte, de l'ironie, de l'atopie : s'échapper afin d'être entièrement libre pour la splendeur de l'être.

Bernard Sichère
Université Denis Diderot – Paris VII

Ironie et *Noia* chez Leopardi

Je ne saurais, en l'espace de quelques pages, épuiser le sujet de la relation entre ironie et mélancolie chez Giacomo Leopardi : c'est pourquoi je me contenterai de quelques pistes de réflexion à propos du plus grand, du plus drôle, du plus pathétique, du plus ironique, du plus malheureux et du plus ardent des poètes italiens du XIX^e siècle. Dans le *Zibaldone* de Leopardi, le mot « ironie » n'apparaît pas : on dira donc qu'il n'en fit pas la théorie. Le rire, en revanche, fait l'objet de réflexions de la part du grand poète italien, l'ennui encore davantage. Dans ses œuvres, beaucoup de mélancolie, mais aussi un ton ironique fréquent, et une grande attention portée à la posture de celui qui rit de ce monde.

Leopardi, pour répondre au titre de ce colloque, est-il un exemple – italien cette fois – de l'ironie romantique ? Si on accepte l'idée que cette ironie permet de corriger un aspect subjectif de l'œuvre par des moments de réflexivité, alors, bien sûr, on fera entrer Leopardi dans le groupe des mélancoliques. De plus la dualité de son Moi ne fait aucun doute, de même que sa conscience aiguë de l'opposition entre réel et idéal. On peut alors examiner légitimement son œuvre de ce point de vue. Pour ma part, j'essaierai de montrer que Leopardi est à la fois du côté des romantiques allemands, pour parler un peu vite, et des ironistes classiques, des rhétoriciens. Toutes les formes d'ironie se trouvent dans son œuvre, ironie fondamentale, liée à la mélancolie de l'Être, ironie du penseur de la modernité, ironie de celui qui se sait « embarqué » et finit par sourire au moment du doux naufrage dans la mer célèbre de l'infini.

En Italie, au XIX^e siècle, la mode de la mélancolie se répand : Alfieri, par exemple, la décrit dans sa *Vita* et dans des sonnets dédiés à la mélancolie, douce et accompagnée d'un sourire, triste, « *una misurata tristezza* ». La vieille posture de l'homme de génie lui permet d'expliquer sa disposition à la grandeur et sa tendance dépressive, il se projette névrotiquement sur une situation historique

ressentie comme irréversible et terrible : en fait on assiste à une sorte de construction idéologique, une posture inventée par une classe en quête de nouvelles attitudes et de nouveaux signes distinctifs. En commun, une ironie, un « rire à moitié » dont Kierkegaard souligne l'analogie avec la mélancolie. Le jeune Leopardi a pourtant une plus ample fréquentation de la mélancolie vécue : le repli culturel et politique qui suivit le déchirement de la Révolution Française règne dans la petite bourgade où il est né. A Recanati – où la vie est amertume et ennui – dans son milieu de petite noblesse cléricale et légitimiste. Il souffre dans sa chair aussi : l'infirmité physique du jeune homme est bien connue, presque aveugle à dix-neuf ans, à cause de ses *folles études désespérées*, si fragile et plein d'inhibitions diverses. Très jeune, il constate le malheur du monde et du sujet dans le monde :

[...] La vie, ou plutôt le sentiment de cette existence partagée entre tous les êtres de l'univers, est par nature et en vertu de l'ordre extérieur et du mode d'être des choses, inséparable et pour ainsi dire identique au malheur et conduit au malheur, ce pourquoi vivre et être malheureux sont presque synonymes.³⁴⁷

ou encore :

Il me semble que l'ennui soit de la nature de l'air, qui remplit tous les espaces entre les objets matériels et tous les vides présents en chacun d'eux. Lorsqu'un corps se déplace sans qu'un autre occupe le reste vacant, l'air lui succède aussitôt. Il en est de même pour la vie humaine : les intervalles entre les plaisirs et les déplaisirs sont occupés par l'ennui.

Leopardi va dédier une partie de son œuvre à la restauration du sens originnaire de la mélancolie et du rire, car il est opposé au Romantisme, qu'il n'aime pas, et à la modernité. Comme Musset, dans les *Lettres de Dupuis et Cottonnet*, il raille les définitions du Romantisme. Il pense que la mélancolie est une pose, une technique de séduction, et que la vraie tristesse ne regarde que le Moi, pris dans sa réalité tragique, pour un sujet qui médite sur l'Être. Le rire, qui domine le monde, est considéré comme une arme, lorsque l'ironie est

³⁴⁷ *Zibaldone*, trad. de Bertrand Schefer, Allia, 2003, p. 4136.

dirigée contre les autres – « En société comme dans la vie, l'homme n'obtient d'estime et de fortune que dans la mesure où il sait rire.³⁴⁸ » – et comme l'expression de l'angoisse du rien, quand elle se tourne vers le sujet lui-même: « Notez que les fous les plus mélancoliques et les plus désespérés rient fréquemment et naturellement d'un rire stupide et creux qui ne franchit pas leurs lèvres³⁴⁹ », écrit-il dans son journal, et aussi : « Le rire de l'homme sensible et oppressé par une violente calamité est le signe d'un désespoir déjà mûr.³⁵⁰ » Quand on pleure, il y a encore quelque chose à sauver, quand on se rit de tout, tout se détruit, le sujet est dans une solitude totale. Le désenchantement est la perte de la foi en toute valeur, le présent est ruine du passé. L'ironie devient donc une manière d'opposer le réel et l'idéal, ce qu'on voudrait et ce qu'on constate. On en voudra pour preuve une petite œuvre, *Palinodie*, où il feint de faire amende honorable vis-à-vis du siècle. Pour lui, la modernité est décadente et risible :

C'est un siècle d'or, ô Gino, que déroulent à présent les fuseaux des Parques. Tous les journaux – et il y en a dans toutes les langues et de tous les formats – sur tous les rivages l'annoncent au monde à l'unisson. L'amour universel, les chemins de fer, l'extension du commerce, la vapeur, l'imprimerie et le choléra vont relier les peuples et les pays les plus éloignés les uns des autres et il ne faudra pas s'étonner si le pin ou le chêne viennent à produire du lait ou du miel ou même à danser à l'air d'une valse. Tant la puissance des alambics, des cornues et des machines rivales du ciel a grandi déjà, et tant elle grandira dans les temps à venir, car la postérité de Sem, Cham et de Japhet vole et volera toujours sans jamais s'arrêter de progrès en progrès.³⁵¹

Si on accepte la définition de l'ironie comme la forme du propos par lequel un orateur entend faire comprendre le contraire de ce qu'il dit, alors, le ton ironique de *Palinodie* n'échappe à personne. Et dans tout le reste du texte, il en va de même. Le lecteur est amené à construire un ensemble de valeurs selon l'idée qu'il se fait de l'*intention* de Leopardi : les signes de l'ironie, contradiction, mélange

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 3360-1.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 188.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 107.

³⁵¹ *Palinodie*, Alia, 1997.

de registres et de degrés (le choléra par exemple, succédant sans crier gare à l'extension du commerce et à l'imprimerie), les figures de rhétorique permettent au lecteur de penser, de décider que le raisonnement est une distorsion d'un raisonnement sur le réel. Il faut pour cela, comme toujours, connaître Leopardi, et remettre les choses en contexte. Et il rejoint le groupe des « antimodernes³⁵² » aussi par son style. Il vitupère, plein de véhémence, le siècle. Il s'adresse au monde sur le ton du prophète, mais en masquant son don de voyance, et fait l'éloge paradoxal des choses, pour provoquer le lecteur.

Chez le poète italien, le lien avec la mélancolie permet de saisir l'ironie plus directement. La dualité du Moi de Leopardi est certainement un trait de sa personnalité ironique autant que mélancolique. Il s'attache à montrer la fin de la grande illusion humaniste et des mythes anciens, sous les coups de la science et de la vie moderne. Mais Leopardi souffre de la perte du présent plus encore que de la nostalgie du passé. Le présent est une menace pour l'homme, le présent menace le moi parce qu'il est informe – comme dans la *Peau de chagrin*. Leopardi entretient des rapports agonistiques avec le monde moderne. L'homme, à ses yeux, y est avili, et l'offense qu'il subit est ontologique : l'homme perd la faculté d'imaginer, et la science prend le relais. Elle montre à l'homme le pire de sa condition, sa solitude dans l'univers. Plus la science augmente, plus le mystère de l'homme s'épaissit et plus l'homme est ridicule. Dans sa poésie comme dans sa prose, il y a une dimension de *desengaño*, par l'ironie très souvent. Il met à nu sans pitié l'homme et la volonté de savoir dans un obscur désir de pouvoir. Mais cela ne va jamais sans auto ironie, sans vision claire de lui-même et de ses désirs de poète. Il est certain qu'on a affaire à l'ironie romantique, qui est opposition entre réel et idéal, mais traitée de manière tout à fait singulière, par un « antimoderne ». L'artiste essaie bien de montrer « une réalité originale des choses en minant leur aspect conventionnel », pour reprendre les termes de P.Schoentjes³⁵³, mais il met aussi en lumière les aspects négatifs du monde réel au profit d'un monde idéal perdu.

Le passage de l'ironie rhétorique à l'ironie romantique se marque par le changement d'univers : l'ironie romantique étend au

³⁵² Voir Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, Gallimard, 2005.

³⁵³ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Le Seuil, « Points Essais », 2001.

domaine métaphysique la conscience de la contradiction qui était langagière. La dualité ironique pose la question de la possibilité d'une unité intérieure malgré la faille de l'Être, le sujet se définit par rapport au réel et le refuse, il se sent divisé. Pour le romantique, l'ironiste est le sujet lui-même, il est celui qui voit les limites et de soi et des autres, ce qui est bien le cas de Leopardi. Pour Hegel, l'ironie est liée au solipsisme et dans le cas du poète italien, on peut volontiers l'admettre. Le sujet se construit sur la mélancolie, refus de l'autre, défense contre la société, repliement sur soi. Autre versant de l'ironie, avers de la médaille : la conscience de la contradiction définit sa pensée et sa relation au monde. La solitude de l'individu est un cliché amplement illustré par Leopardi, pour qui il s'agissait bien d'une réalité. L'homme s'absente du monde pour faire naufrage dans son for intérieur brisé, dans la mer de l'infini. Il souffre de solitude, pas de camarades et pas de maîtres, il vit dans la fréquentation de la bibliothèque de son père et des Anciens, il se trace un chemin tout seul et passionnément, et écrit cette phrase terrible : « Je me livrai tout entier à la joie barbare et frémissante du désespoir.³⁵⁴ » La mélancolie devient une forme d'être au monde : « *ostinata, nera, orrenda, barbara malinconia che mi lima e mi devora e collo studio s'alimenta e senza lo studio cresce.*³⁵⁵ » Son for intérieur est une véritable citadelle, il se garde de l'altérité – tous les poèmes amoureux des *Canti* le montrent – mais cela le fait cruellement souffrir.

Le poème *Aspasie* des *Canti* raconte comment il a aimé une coquette et comment il s'est dégagé de cet amour désastreux : il exprime clairement que ce qu'il aimait en cette femme était une sorte d'idéal et que la réalité est tout autre. Alors, désabusé au sens philosophique du terme, il conclut :

Car si la vie/ privée d'attachements et de tendres erreurs/ Est une nuit sans étoiles au printemps/ Pour me venger de ce destin mortel/ Ce m'est assez d'être là, couché dans l'herbe/ Inerte et paresseux, et de sourire/ En contemplant la mer, et la terre et les cieux.

Leopardi oppose la chose et l'idée de la chose, *Aspasie*

³⁵⁴ *Zibaldone*, n° 107.

³⁵⁵ « Mélancolie obstinée, noire, horrible, barbare, qui me ronge et me dévore et s'alimente avec l'étude et sans l'étude augmente. »

appartient aux idées de l'esprit masculin ; il tente de se détacher intellectuellement de cette apparence trompeuse, et pourtant si charnelle. Le rapport réel aux femmes n'existe pas, c'est le jeu de l'imagination qui les crée et les fait exister, la Nature trompe l'homme dans la beauté féminine et Leopardi met à mort les illusions de l'amour : il faut démasquer l'idole, se détacher de la femme réelle, qui ne vaut pas son image, tout en se rendant compte qu'on ne se défait pas si facilement des pans de mémoire et des sensations charnelles : l'amour et l'illusion sont tout près, prêts à revenir. Pourquoi ce sourire du mélancolique ? Et de qui ou de quoi sourit-il ? En fait, il s'agit ici de survie, de la vision ironique de ses propres efforts, de soi-même, mais aussi une sorte de sérénité au moment du plus grand désespoir, parce qu'on *sait*.

Dans les *Operette morali* – Leopardi voulait s'y « venger du monde et de la vertu » – il développe toute une philosophie du rire, par l'ironie du style, dans l'intention de montrer l'inanité du monde : « La difficulté consiste à savoir rire des choses ordinaires. Il suffit d'y songer pour en trouver rapidement la raison... » Dans les *Detti memorabili di Federico Ottonieri*, ce dernier accompagne ses paradoxes d'un rire qui dit la vanité des choses, lié à une attitude conviviale, prenant du plaisir au paradoxe et à l'ironie. Sa philosophie de la vie quotidienne est plutôt amène, sans âpreté, son ironie est celle qu'il définit lui-même pour Socrate, ni aigre, ni dédaigneuse mais douce et sereine. Mais il suppose quand même que le monde devient une fable, une fiction. Ottonieri raconte cette fable et fait de l'ironie l'autre face de son oisiveté et de son inutilité. « Tout est folie si ce n'est une folle existence. Tout est dérisoire, si ce n'est rire de tout. Tout est vanité, si ce n'est les belles illusions et les douces frivolités³⁵⁶ », écrit Leopardi en 1823. Rire de tout, comme disait Burton, « *I laugh at all* », dans l'*Anatomie de la Mélancolie*. On sait qu'il comparera le rire des hommes et le chant des oiseaux qui chantent parce qu'ils sont insoucians et ignorants. Mais dans le « gai savoir » de Leopardi, il y a toujours un trouble, parce que le bonheur n'a jamais été vécu.

Et pourtant, il y a ce fameux sourire de la fin d'*Aspasie*. La mélancolie pouvait tourner au cynisme, mais pas chez le poète italien,

³⁵⁶ *Zibaldone* p.3990.

qui est bien au-dessus de cette position des *âmes basses*. Son âme de *fabrique fine*, souffrante, reste prête à se perdre avec douceur dans ce monde si cruel. L'ironie est une posture existentielle, objet elle-même d'une ironie supérieure, mais elle se transforme en sourire, alors que son personnage, Amelio, n'écrira pas l'histoire du rire, parce qu'il vaut mieux écouter les oiseaux.

Elisabeth Rallo Ditche
Université de Provence

Berlioz ironiste

Berlioz écrivain fut un très grand ironiste. Cela veut dire qu'il mania l'ironie, stylistiquement, certes, mais cela veut dire aussi et surtout qu'il se définit, qu'il se positionna, moralement et socialement, selon une posture critique à l'intérieur d'une position donnée. En effet, la posture est la *manière* singulière (subjective), individualisante *et* socialisante, d'occuper une position (objective) dans le champ artistique esthétique. Et l'ironie est une posture³⁵⁷. Donc un style, pensé comme une morale. Berlioz fut ironiste, comme on est moraliste³⁵⁸.

³⁵⁷ Voir P. Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2000.

³⁵⁸ Identification tout à fait conscience, et même quasi théorisée et développée pour devenir une poétique générale, une philosophie. Voir la lettre à Heine, l'ironiste par excellence, publiée dans le *Journal des débats* du 23 septembre 1843 (sixième lettre du *Voyage musical en Allemagne*), puis reprise dans les *Mémoires*, véritable *credo* romantique critique : « Assez ! n'entrons pas dans le champ épineux de l'ironie, où fleurissent l'absinthe et l'euphorbe à l'ombre des orties arborescentes, où vipères et crapauds sifflent et coassent, où l'eau des lacs bouillonne, où la terre tremble, où le vent du soir brûle, où les nuages du couchant dardent des éclairs silencieux ! car à quoi bon se mordre la lèvre, dérober sous des paupières mal closes de verdâtres prunelles, grincer tout doucement des dents, présenter à son interlocuteur un siège armé d'un dard perfide ou couvert d'un glutineux enduit, quand, loin d'avoir dans l'âme quelque chose d'amer, les riants souvenirs encombrant la pensée, quand on sent son cœur plein de reconnaissance et de naïve joie, quand on voudrait avoir cent renommées aux trompettes immenses pour dire à tout ce qui nous est cher : je fus heureux un jour. C'est un petit mouvement de vanité puérile qui m'avait porté à commencer ainsi ; je cherchais, sans m'en apercevoir, à vous imiter, vous l'inimitable ironiste. Cela ne m'arrivera plus. J'ai trop souvent regretté dans notre conversation, de ne pouvoir vous obliger au style sérieux, ni arrêter le mouvement convulsif de vos griffes dans les moments mêmes où vous croyez le mieux faire pattes de velours, chat-tigre que vous êtes, *leo quaerens quem devoret*. Et pourtant, que de sensibilité, que d'imagination sans fiel, répandues dans vos œuvres ! comme vous chantez quand il vous plaît, dans le mode majeur ! comme votre enthousiasme se précipite et coule à pleins bords quand l'admiration vous saisit à l'improviste et que vous vous oubliez ! quelle tendresse infinie respire dans un des plis secrets de votre cœur pour ce pays que vous avez tant raillé, pour cette terre féconde en poètes,

Presque tous les journalistes de talent, au XIX^e siècle, furent des polémistes ironistes. Or Berlioz écrivain est d'abord un journaliste, chroniqueur pendant quarante ans au *Journal des débats* ou à la *Revue et gazette musicale de Paris*, qui reprit certains de ses articles, contes ou récits en volumes, ainsi qu'un considérable épistolier – sans oublier, bien sûr, le legs, si précieux, des *Mémoires*³⁵⁹. Son trait de style dominant s'inscrit donc dans la scénographie journalistique de son temps : critiquer, en amusant, railler, en instruisant, telles sont les règles d'un métier qui doit combiner contestation et allégation, critiquer un pouvoir qui le fait vivre et dont il est un rouage important, caution de liberté. Le trait de style, ici authentique stylème conditionnant toute une périodisation historique et sociale, n'est pas simple équivalence langagière d'une philosophie qui lui serait extérieure : il est révélation d'une sincérité, d'une adéquation profonde de la parole à la manière, qui fait de l'intempestif sa vérité absolue. C'est pourquoi Vincent Vivès a raison d'expliquer que « l'ironie est une forme de mise en doute qui se superpose à l'appréhension d'une dualité du sens au cœur du monde³⁶⁰ ». Le sens est duel – ce qui ne veut pas dire qu'il soit double : il n'est accessible que dans et par une dynamique qui le confronte toujours à son contraire, à son renversement, à son retournement. L'énoncé ne peut se penser sans l'énonciation, dont la prise en compte risque fort de réinventer la transitivité des discours et leur pragmatique.

L'ironie de Berlioz est inséparable de sa pratique de l'humour³⁶¹. Son ironie est toujours une ironie humoresque,

pour la patrie des génies rêveurs, pour cette Allemagne enfin que vous appelez votre vieille grand-mère et qui vous aime tant malgré tout ! », Berlioz, *Critique musicale (CM)*, Buchet/Chastel, 1996 (cinq volumes parus), t. V, p. 317-8.

³⁵⁹ Pour une synthèse, voir B. Didier *et alii* (éd.), *Berlioz écrivain*, Publications du Ministère des affaires étrangères-adpf, 2001. Voir également P. Citron *et alii* (éd.), *Dictionnaire Berlioz*, Paris, Fayard, 2003.

³⁶⁰ V. Vivès, *La Beauté et sa part maudite*, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 221.

³⁶¹ « Comme son contemporain et ami Henri Heine, Berlioz écrivain est connu d'abord comme humoriste », K. Kolb, *Dictionnaire Berlioz, op. cit.*, p. 263. Sur les deux hommes, voir M.-M. Münch, « Berlioz et Heine », M. Brzoska *et alii* (éd.), *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, Laaber-Verlag, 2005, p. 165-174.

résolument³⁶². Le trait de style est ainsi organisé, du point de vue de la *valeur*, par une pragmatique comique qui vise au rire et au sourire, *captatio benevolentiae* plus ou moins bien intentionnée, plus ou moins sincère, et non dépourvue de malice. On a donc choisi de partir du régulateur du statut stylistique de l'énonciation ironique, l'humour, tel qu'il se manifeste à travers quelques faits de langue et quelques permanences poétiques, pour remonter vers la base même de l'esthétique berliozienne, où se trouve la vérité de son style d'écrivain.

Toute la production écrite de Berlioz est parcourue par des effets de style qui visent à l'humour. On en retrouve aussi bien dans ses nouvelles que dans ses mémoires ou dans ses lettres privées. Berlioz aime le néologisme qui invente des mots suggestifs pour dire une réalité hors du langage commun ; les exemples sont le plus souvent de niveau de langue et de registre fortement hyperboliques. Dire d'un de ses concerts qu'il eut un grand succès est insuffisant, il faut dire qu'il eut un « succès pyramidal³⁶³ » : « C'était colossal, Babylonien, Ninivite³⁶⁴ ». Ailleurs, les mœurs de l'Italie sont jugées « barbarescentes³⁶⁵ ». Mais ce sont là des inventions limitées à des unités lexicales, extrêmement mesurées, donc.

À partir de cette invention d'unités lexicales, plus ou moins osée, Berlioz aime également les jeux de mots, qui proposent des rapprochements inattendus, incongrus. On ne sera pas surpris de constater que le musicien-écrivain favorise presque toujours les ressources sonores de la paronomase pour obtenir ses effets : « Nous avons un soleil d'Austerlitz. Il paraît que chez vous, à Nancy, toute espérance est Meurthe de voir revenir le beau temps.³⁶⁶ »

³⁶² On reconnaît la catégorie décrite par V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, 1964, p. 160-178.

³⁶³ Lettre du 8 avril 1855 ; Berlioz, *Correspondance générale (CG)*, Flammarion, 1972-2003 (huit volumes), t. V, p. 50.

³⁶⁴ Lettre du 30 avril 1855 ; *CG, ibid.*, p. 77.

³⁶⁵ *Euphonia, ou la ville musicale*, nouvelle parue en huit feuilletons en février-juillet 1844 dans la *Revue et gazette musicale de Paris* ; *CM, op.cit.*, p. 427. Le texte de cette publication pré-originale présente des différences importantes avec celui qui fut publié dans le volume des *Soirées de l'orchestre* en 1852.

³⁶⁶ Lettre de fin mai 1856 ; *CG, op.cit.*, p. 310.

Les sonorités ne sont rien sans les rythmes, et Berlioz connaît bien toutes les ressources expressives des progressions thématiques de phrase à phrase. Ainsi, dans une lettre à Liszt, il propose la caricature suivante, qui, dans la mesure où elle a Rossini pour cible, peut s'entendre comme un pastiche des fameux *crescendos* du vieux maître, dans ce qu'ils ont de plus systématique et de bouffon :

Avant-hier Méry lui a été présenté. En voyant Rossini le poète Provençal s'est trouvé mal, noyé sous la marée montante de ses larmes, Rossini aussitôt de fondre en pleurs à son tour ; puis Mme Rossini d'imiter son époux, Escudier d'imiter dans l'escalier Mme Rossini, enfin le Portier de sangloter dans sa loge, ému par cette harmonie de sanglots. UNE ORGIE DE LARMES !!

Et Berlioz de conclure, filant la double métaphore, musicale et médicale : « Il n'y a que Méry de sincère. Le Rossinisme est chez lui une monomanie comme la passion du Plain-Chant chez d'Ortigue³⁶⁷ ». La suppression de verbes conjugués, au profit d'un enchaînement thématique par infinitifs narratifs accentue le côté mécanique et figé des successions, autorisées par une progression à thèmes évolutifs. Le tout produit cet effet saccadé et rapide qui sied parfaitement au ridicule décrit. L'ironie humoresque, enfin, est agrandie par le registre métaphorique, qui opère comme un cliché ornemental, usant d'une rhétorique intimidante, mais ici trivialisée par le décalage des tons et son inadéquation à l'objet pris en charge. En somme, le style propose une exemplification de la référence extra-textuelle, de ce qui est une thématique imaginable – et c'est en cela que l'écriture peut être dite « virtuose », par une analogie suggestive qui vient proposer une signification, une lisibilité à un énoncé qui réinvente son énonciation³⁶⁸.

Ce décalage, venu tout droit de l'esthétique romantique, Berlioz sait également le mobiliser pour produire des ruptures prosodiques cocasses. Ainsi, dans sa façon de commenter le cachet des chanteurs d'opéra, en proportion à la longueur de leur texte. Sa verve satiriste s'épanouit avec jubilation :

³⁶⁷ Lettre du 7 juin 1855 ; *CG, ibid.*, p. 100-101.

³⁶⁸ Voir É. Bordas, « *Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité* », *Romantisme*, 2005, n° 128, p. 109-128.

Le premier ténor, aux appointements de 100 000 fr., jouant à peu près sept fois par mois, et figurant en conséquence dans quatre-vingt-quatre représentations par an, et touche donc un peu plus de 1100 fr. par soirée. Maintenant, supposons un rôle composé de onze cents notes ou syllabes, ce sera 1 fr. par syllabe. Ainsi, dans *Guillaume Tell* : *Ma* (1 fr.) *présence* (3 fr.) *pour vous est peut-être un outrage* (9 fr.) / *Mathilde* (3 fr.), *mes pas indiscrets* (cent sous) / *Ont osé jusqu'à vous se frayer un passage!* (13 fr.) Total, 34 fr. — Vous parlez d'or monseigneur ! Étant donné une prima donna réduite aux misérables appointements de 40.000 fr., la réponse de Mathilde *revient nécessairement à meilleur compte* (style du commerce), chacune de ses syllabes *n'allant que dans les prix* de huit sous ; mais c'est encore assez joli. *On pardonne aisément* (2 fr. 40 c.) *des torts* (16 s.) *que l'on partage* (2 fr.) / *Arnold* (16 s.), *je* (8 s.) *vous attendais* (32 s.) Total, 8 fr.³⁶⁹

L'opposition entre le prosaïsme de la notation financière, hors discours, et la diction soutenue des vers de convention des librettistes de théâtre fait ressortir toute l'artificialité, la vulgarité profonde de la fausse poésie rossinienne et d'un certain « lyrisme » fort suspect. Citation et appréciation quantitative, dressées l'une contre l'autre, annulent tout développement émotif. Reste la piste stylistique du ridicule, proposition de lecture cohérente et réactive. Mais on apprécie la mauvaise foi de l'ironiste dans cette confrontation de deux discours qui ne parlent pas la même langue.

Ailleurs, Berlioz sollicite de façon plus simple la macrofigure romantique qu'est l'oxymore comme alliance des contraires. Devant rendre compte d'un concert du Conservatoire, « dans une petite salle malpropre, humide, où quelques lustres huileux rendent visibles les ténèbres, où l'on trouve des femmes pâles qui lèvent les yeux au ciel avec des poses soigneusement étudiées, des hommes rouges qui font des efforts pour ne pas dormir, [...] qui demandent à leurs voisins pourquoi cette symphonie est appelée héroïque puisqu'on n'y trouve pas la moindre bataille, la moindre fanfare », le feuilletoniste, tout à ses parodiques périodes, propose une fiction énonciative. Il rêve d'aller trouver « Méhéméd-Ali ou le sultan » et de lui acheter une île :

³⁶⁹ *Journal des débats*, 10 janvier 1841 ; *CM, op. cit.*, t. IV, p. 414.

« j'équiperais un vaisseau et j'y embarquerais un orchestre ainsi composé : soixante violons, trente altos et trente violoncelles français, vingt contrebasses anglaises, quatre flûtes, quatre hautbois de Paris, quatre clarinettes allemandes », *etc., etc.*³⁷⁰. Les déformations poétiques de l'énonciation narrative, avec ces énumérations interminables, tirent résolument le texte du côté du parodique.

Le style humoristique de Berlioz est celui de l'exagération, de l'outrance, sous toutes ses formes. Dans une lettre à Théodore Ritter, le compositeur-écrivain ose même une radicalisation absolue de l'énumération sous forme de liste, déclinaison paradigmatique d'une série d'items qui assument la fonction de complément d'objet, sur plus de trois pages ; en voici le début :

[...] depuis votre *départ*, j'ai eu très mauvais temps, force visites, force dîners, force trios de piano, correspondance dans le *Musical World* avec les choristes amateurs que je n'ai pas voulu laisser chanter dans *Roméo et Juliette*, déjeuner chez Beale, répétitions au piano chez Glover, émeutes à Regent's Park, cent hommes arrêtés, les workmen voulant délivrer leurs frêêres, plusieurs blessés, ma femme rentrant épouvantée, la migraine, lecture du *Samson* de Handel, recrudescence de la migraine, hier une effroyable répétition à Exeter Hall, la *Cantate* de Glover très piquante de style, mais difficile, qui m'a fait suer jusqu'à grossir le ruisseau de Strand, et le final d'*Harold*, et un féroce concerto de Henselt exécuté par M. Klindworth en style libre et qui m'a fait danser sur la corde lâche pendant une heure [...] ³⁷¹.

Tout cela se poursuit donc sur plusieurs dizaines de lignes. Le rapprochement incongru d'objets les plus divers dans la même fonction, joint à l'hyperbole de l'énumération qui semble pouvoir être infinie, sans autre logique qu'une mobilisation de repères, fait franchement basculer le texte du côté du grotesque. L'inventaire à la Prévert, autre manifestation d'une intention brillante, virtuose, s'ouvre sur la franchise du non-sens, en une cadence parodique, radicalisation rythmique d'un temps suspendu, et transformé en pur instant.

³⁷⁰ *Revue et gazette musicale de Paris*, 28 janvier 1841 ; *CM, ibid.*, p. 437.

³⁷¹ Lettre du 3 juillet 1855 ; *CG, op.cit.*, p. 124.

Parfois, au contraire, l'humour est obtenu par la concision, et par une objectivité feinte dans la notation qui ne laisse plus de place qu'au ridicule du fait rapporté. Même dans ce cas, forme de pastiche de l'écriture du compte rendu, Berlioz ne peut pas se priver des ressources du jeu de mots, par des oppositions d'emploi, ou du néologisme :

Vous avez appris sans doute les terribles événements auxquels la présence de Thalberg à Buenos-Ayres donne lieu. Les dames s'évanouissent à l'entendre... Je puis au moins vous rassurer sur le sort de Mme Ham qui a été, dit le correspondant transatlantique, emportée morte chez elle. Les derniers bulletins de sa santé annoncent qu'elle va mieux. On espère la sauver ; elle en reviendra. On ne dit pas si elle y reviendra. Vraiment on ne va plus oser voir son nom dans un journal, tant la réclame bombastique est devenue énorme. Ou bien il faudra renchérir, dire qu'à tel concert les hommes s'entretenaient, qu'on y a vu accoucher des femmes qui n'étaient pas enceintes [...]. Meyerbeer a fait annoncer pendant plusieurs semaines qu'il *avait mal aux dents* ! Voulez-vous que j'annonce que Liszt *n'a pas mal aux dents* ? cela fera réfléchir beaucoup de gens qui auront peur d'être mordus.

Et le facétieux épistolier conclut sa lettre à la princesse Caroline Sayn-Wittgenstein sur cet aveu : « Mille pardons, Princesse, je serai dans ma prochaine lettre doctoral, glacial, inexpressif et poncif.³⁷² » Encore une fois, c'est l'ironie qui, comme proposition de signification, programme poétique, disponibilité critique, vient assurer la lisibilité d'un sens en opposition avec la valeur de l'énonciation.

Il y a enfin un autre procédé humoristique très sollicité par Berlioz, c'est celui de l'ironie antiphrastique. Mais celui-ci pose quelques problèmes de décodage car il suscite des effets d'ambiguïté énonciative que seule une analyse contextuelle de contenu peut permettre de lever. Ainsi quand il est noté, à propos du règlement en vigueur à Euphonia, cette cité parfaite : « Il est inutile de dire qu'Euphonia est gouvernée militairement et soumise à un régime despotique. De là l'ordre parfait qui règne dans les études, et les

³⁷² Lettre du 16 décembre 1855, *CG, ibid.*, p. 212-213.

résultats merveilleux que l'art en a obtenus.³⁷³ » L'humour est ici moins univoque que dans les satires sociales et mondaines – mais nous sommes en régime narratif fictionnel, qui implique l'ambiguïté de la référence : admettre que le despotisme est ce qui rend possible la perfection d'Euphonia remet profondément en cause la qualité de cette perfection. L'ironie approfondit ce que l'esprit, la brillance du ton du chroniqueur pouvait avoir d'un peu facile.

Nous avons alors une écriture de référence clairement et classiquement satirique, dans la grande tradition française. Une écriture que Berlioz affectionne fort, dans sa correspondance, par exemple, pour parler de politique ou des révolutions : la tradition stylistique est une résonance attendue et harmonieuse pour commenter, pour railler, des phénomènes collectifs, socialisés. L'individualisation de la voix moraliste s'inscrit dans un héritage collectif, dans un système de valeurs³⁷⁴. Voir la lettre à sa sœur Nanci Pal, le 1^{er} juin 1849, qui ne laisse aucun doute sur la perspective de son appréhension (ironique) de la « dualité du sens » (Vivès), politique et historique :

À quelle ébouriffante comédie nous assistons ! [...] Avant-hier, nous avons eu une espèce d'émeute à la barrière Poissonnière. Il s'agissait d'un banquet socialiste, auquel une foule de frères non invités ont jugé à propos d'assister ; lesquels frères se sont enfuis *sans payer* quand ils ont eu le ventre plein. Ceci est du communisme pratique, ou il n'en fut jamais. Il nous est arrivé deux députés rouges du Haut Rhin en costume de 93, le bonnet en tête et le sabre au côté. Ces horribles niais s'imaginaient faire grande sensation à Paris. [...] Ah ! si on pouvait pousser encore un peu le socialisme dans cette voie, il serait bientôt mort sous le ridicule et tous les chiens de France et de Navarre lèveraient la cuisse devant lui !...³⁷⁵

Bien sûr, l'ironie humoresque ne résume pas toutes les qualités littéraires de Berlioz : disons simplement qu'il sollicite dans sa pratique stylistique et poétique toutes les caractéristiques que l'on

³⁷³ *Euphonia* ; *CM, op. cit.*, t. V, p. 474.

³⁷⁴ Voir H. Robert, « Hector Berlioz, la politique et les pouvoirs », *Ostinato rigore*, 2003, n° 21, p. 49-61.

³⁷⁵ *CG, op. cit.*, t. III, p. 637-638.

retrouve ailleurs. Par exemple dans le lyrisme de l'émerveillement. Les hyperboles ne sont pas toutes des caricatures à charge sous la plume de Berlioz. La découverte de Shakespeare, telle qu'elle est rapportée dans les *Mémoires*, mobilise métaphores et superlatifs, lexicaux et grammaticaux, modalisations de toutes sortes, pour rendre la force de l'événement bouleversant :

Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques. Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaire [...] et la pitoyable mesquinerie de votre vieille Poétique de pédagogues et de frères ignorants. Je vis... je compris... je sentis... que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher³⁷⁶.

La référence chrétienne n'est pas un cliché immotivé : il s'agit bien d'une naissance à l'émotion, mais aussi à l'énonciation esthétique. Pastiche de César *et* de Racine, les passés simples de verbes du troisième groupe en rythme ternaire ne semblent pas, ici, avoir une fonction démythifiante parodique, mais, au contraire, fonctionnent comme des opérateurs d'émotion ennoblissante. Et, dans le même contexte, la sollicitation de la période expressive, avec une inégalité absolue entre une protase qui semble devoir ne jamais finir, radicalisant la liste de l'énumération, et une apodose lapidaire dans son laconisme, prend une valeur particulièrement saisissante. Ainsi, toujours à propos de Shakespeare et des représentations à l'Odéon de 1827 :

Après la mélancolie, les navrantes douleurs, l'amour éploré, les ironies cruelles, les noires méditations, les brisements de cœur, la folie, les larmes, les deuils, les catastrophes, les sinistres, hasards d'Hamlet, après les sombres nuages, les vents glacés du Danemark, m'exposer à l'ardent soleil, aux nuits embaumées de l'Italie, assister au spectacle de cet amour prompt comme la pensée, brûlant comme la lave, impérieux, irrésistible, immense, et pur et beau comme le sourire des anges, à ces

³⁷⁶ Flammarion, 1991, p. 112.

scènes furieuses de vengeance, à ces étreintes éperdues, à ces luttes désespérées de l'amour et de la mort, c'était trop³⁷⁷.

Loin des modèles académiques de rythmes convenus, Berlioz invente une prose qui prend le risque du déséquilibre, de l'excès, pour atteindre à la vérité de l'émotion bouleversante.

Mais, précisément, le lyrisme de Berlioz écrivain – il faut mettre à part le cas des textes écrits pour la scène, dont le sens et la portée sont mis en perspective par le support musical, ce qui en oriente très différemment la pragmatique, limitant ou amplifiant, selon les cas, le sémantisme illustré par le style harmonique et mélodique³⁷⁸ – est souvent lié à une autre pratique de l'ironie, dont il est inséparable. En cela aussi, Berlioz est bien un écrivain romantique : il détestait la « poésie toussée » d'un Millevoye, par exemple, et son *Poète mourant*, mis en musique par Meyerbeer³⁷⁹, la poésie qui est dupe d'elle-même, dans sa vulgarité d'intention. Telle déclaration, dans des nouvelles, par des excès d'hyperboles et de réseaux métaphoriques, semble saturer la représentation esthétique pour ouvrir sur une mise en soupçon de ces mots trop faciles :

Nous souffrons tant, nous autres enfants de l'art aux ailes de flamme ; nous élevés sur son giron brûlant ; nous, dont les passions poétisées labourent impitoyablement le cœur et le cerveau pour y semer l'inspiration, cette âpre semence qui doit les déchirer encore quand ses germes se développeront !... Nous mourons tant de fois avant la dernière !³⁸⁰

Berlioz fait ici parler Xilef, personnage qui n'est pas sans présenter quelques traits d'analogie avec lui-même, mais dont la conduite dans l'action du récit n'est pas présentée comme un modèle parfait, tant s'en faut. Le lyrisme outré des métaphores ornementales clichés

³⁷⁷ *Mémoires, ibid.*, p. 114.

³⁷⁸ Voir R. Stricker, *Berlioz dramaturge*, Gallimard, 2003.

³⁷⁹ Voir *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 février 1838 ; *CM, op. cit.*, t. III, p. 389-390.

³⁸⁰ *Euphonia* ; *CM, ibid.*, t. V, p. 432.

marquerait-il la mise à distance d'un style suspect d'artificialité ? « Il y a des mots qu'il faut prononcer rarement, d'autres qu'on ne dit qu'une fois dans la vie : l'ironiste le sait, qui badine sur les valeurs, parce qu'il croit aux valeurs.³⁸¹ » En somme, l'ironie et sa facilité critique, sa réversibilité automatique et si commode, est elle-même ironisable : ironie de l'ironie. Peut-on encore prendre l'ironie au sérieux, et la prendre au sérieux, n'est-ce pas déjà la trahir³⁸² ?

Les choses ne sont pas simples, car bien des déclarations de Berlioz, par exemple dans ses *Mémoires*, se rapprochent de ce style raillé, avec des adjectifs et adverbess très appuyés, et l'ironie ne semble alors avoir aucune prise sur l'énoncé. Ainsi, à propos d'*Irlande* :

Ce morceau est immensément difficile à chanter et à accompagner ; il faut, pour le rendre dans son vrai sens, c'est-à-dire, pour faire renaître, plus ou moins affaibli, le désespoir sombre, fier et tendre, que Moore dut ressentir en écrivant ses vers, et que j'éprouvais en les inondant de ma musique, il faut deux habiles artistes, un chanteur surtout, doué d'une voix sympathique et d'une excessive sensibilité. L'entendre médiocrement interpréter serait pour moi une douleur inexprimable³⁸³.

L'hyperbole axiologique est la mesure d'une sincérité affirmée. Est-ce, véritablement, une contradiction ?

Aussi l'ironie est organisation et reconnaissance de deux antithèses, interrogation sur le sens de l'obstacle entre l'idéal et le réel : elle dit l'un et le contraire, tente de perdre les frontières de l'imperméabilité des deux mondes, et, dans sa soif d'unicité et de pureté, peut envisager paradoxalement son contraire puisqu'elle donne le bien et le mal, le haut et le bas, le grotesque et le sublime, la transparence et l'obstacle.³⁸⁴

³⁸¹ V. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 167.

³⁸² Voir É. Bordas, « Ironie de l'ironie », V. Jouve & A. Pagès (éd.), *Les Voies du réalisme. Études offertes à Philippe Hamon*, Paris, PSN & L'Improviste, 2005, p. 341-358.

³⁸³ *Mémoires*, *op. cit.*, p. 113.

³⁸⁴ V. Vivès, *op. cit.*, p. 223.

Même si Berlioz n'a pas dédaigné les effets du bon mot, héritage d'une écriture journalistique qui cultive l'effet immédiat et souvent facile, lequel relève plus du ton que du style, les qualités de sa prose sont immédiatement reconnaissables, et ce, d'abord, du fait de la sincérité de son usage de l'ironie romantique. Peu d'écrivains ont poussé aussi loin les ressources de l'incongru, jusqu'à l'absurde, la mise en soupçon des modèles poétiques de référence. Peu ont su proposer des variations rythmiques aussi nettes, par des oppositions de cadences, des relances ou des ruptures, des reprises, pour marquer l'expressivité d'une personnalité d'exception. Son cas témoigne de l'évidence de la proposition de Philippe Hamon, selon qui la prise en compte de l'ironie permet de reconnaître le vocogramme, ou le phraséogramme, de toute une époque, bien au-delà de la seule mesure d'une production écrite³⁸⁵. Berlioz ironiste, c'est un peu la (mauvaise) conscience du siècle de Victor Hugo.

Éric BORDAS
Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

³⁸⁵ P. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996, p. 132.

Géricault, à double sens

Parler de l'ironie d'une image plastique, d'une forme non littéraire, non discursive, pose un problème particulier que je ne prétends pas résoudre, mais à propos duquel je voudrais, au contraire, soulever des questions.

Je pars d'un peintre du 19^e siècle, Géricault, dont les tableaux sont marqués par le regard oblique dont Philippe Hamon fait une composante de l'ironie³⁸⁶ : l'obliquité dans le jeu des lignes de fuite en diagonales ou regard oblique des personnages. Je m'interroge sur cette obliquité en reprenant l'opposition de Jankélévitch entre l'obliquité de l'ironie et la vision frontale, tragique destinal, sérieux, face à face avec la mort³⁸⁷. L'ironie serait dans la tangente, la diagonale. Or ce peintre, par la brièveté de sa vie et le zèle de son biographe de l'époque, Clément, est devenu un artiste dont le mythe a déformé la vision qu'on peut avoir de son œuvre, dramatisée jusqu'au pathos, et de sa vie, tragédie de l'artiste romantique³⁸⁸. Ceci pose le problème de l'interprétation. Ce peintre, élève de Guérin, admirateur de Gros et de David, a eu un certain rapport à l'histoire, et son œuvre a suscité de la littérature : Michelet et Aragon. Ceci pose la question de la réception. Ce n'est donc pas tout à fait une image plastique que j'analyserai ici, mais une image traversée par du texte. Pas n'importe quel texte, celui de deux historiens ou romanciers, ou romanciers de l'histoire, qui ont donc eux-mêmes un certain rapport à l'histoire. Il y a donc une double ironie. Et cette posture ironique que je perçois dans l'art de la manière de Géricault, je l'envisagerai essentiellement à travers deux de ses tableaux, en posant les questions de leur

³⁸⁶ P. Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture ironique*, Hachette, coll. « Supérieur », 1996.

³⁸⁷ V. Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, « Champs », 1979.

³⁸⁸ C'est ce mythe qu'entreprenait d'interroger l'exposition Géricault de 1992, au Grand Palais. Voir la préface de Régis Michel, « Géricault, fin du mythe ? », *Géricault*, R.M.N., 1992.

conception et de leur réception : *Le Chasseur de la garde*, 1812 et *Le Cuirassier blessé, quittant le feu*, 1814.

L'ironie comme regard oblique par rapport à l'histoire

Le tableau, exposé par Géricault au Salon de 1812, est connu sous le titre *Le Chasseur de la garde*, alors que son titre complet est *Officier de chasseurs de la garde impériale, chargeant*. D'emblée, son titre le situe dans le genre historique, la peinture d'histoire, au moment des campagnes napoléoniennes. De la peinture d'histoire, il a d'ailleurs presque les dimensions : 3 mètres 490 ; 2 mètres 660. Si, comme le souligne le titre cet officier appartient à la garde impériale, nous constatons que l'armée de l'Empire, qui n'est pas représentée, est en pleine débâcle, que Géricault fasse allusion à la campagne de Russie, ou à la campagne de France, peu nous importe. On peut noter les signes d'une déroute : un incendie à droite, des armes brisées au premier plan, une charrette renversée, des cavalcades désordonnées. D'après le titre, cet officier, gradé, en uniforme, est en plein combat : il charge, bien que son regard soit tourné vers l'arrière, alors que son cheval se cabre et détourne les yeux du feu. L'ironie vient donc d'abord de la perversion du genre historique et du mythe napoléonien, moment crucial pour nous, où les guerres napoléoniennes vont entraîner une réflexion sur l'histoire, mais aussi une théorisation de l'ironie du sort. C'est un homme seul, en uniforme, certes, mais seul combattant, qui représente avec acharnement et détermination les armées de l'Empereur. C'est la partie pour le tout, une métonymie, en quelque sorte. On est loin des grandes peintures davidiennes, qui donnent au spectateur la vision panoramique du combat. On est loin surtout du célèbre tableau de David, « Bonaparte franchissant le Grand Saint-Bernard », où le héros, « calme sur un cheval fougueux, » pointe le doigt vers le sommet, dans un mouvement ascensionnel et directionnel qui est de bon augure, en cette année 1800. C'est cette subversion du genre que souligne Aragon dans un article sur le peintre, la « grandeur de Géricault » qui a eu le courage d'affronter seul, au-delà de la peinture académique officielle, une idéologie : « toute tradition d'école dès 23-24 ans farouchement brisée,

dénoncée. » « C'est chez cet admirateur de David et de Gros, le courage d'être lui-même contre le davidisme.³⁸⁹ »

La représentation de l'armée et de la bataille est mise à mal, par son absence de représentation, que souligne l'inadéquation de l'image et du texte : le chasseur de la garde supposé charger, résume la bataille et la déroute, tout simplement la guerre dont il est la métaphore. De la bataille, il n'y a aucune représentation. Le soldat porte l'uniforme de l'Empire, c'est tout. Loin du souffle épique et allégorique qui anime les grands tableaux d'histoire, Géricault transforme la peinture d'histoire en peinture de genre : le genre équestre, ou le genre militaire. Ce tableau de 1812, qui fut bien accueilli, est encore à la gloire de l'armée napoléonienne, certes, mais de l'histoire glorieuse de l'Empire, il ne reste que l'uniforme ; de l'armée, il ne reste rien, et de l'horizon, un ciel noir.

Plus noir encore est le tableau exposé face à celui-ci au Salon de 1814, intitulé *Le cuirassier blessé quittant le feu*. Les deux tableaux, exposés en diptyque et décriés par la critique, ont des points communs : même obliquité des regards, même jeu de diagonale, même mouvement contraire des regards du cheval et du cavalier, même direction vers la gauche, et cette fois dans une diagonale descendante, même absence de représentation de la bataille. La deuxième partie du titre, « quittant le feu », souligne ironiquement cette absence de représentation : de la bataille il n'est rien montré, le noir de la terre et du ciel, seulement. De la blessure non plus, et on n'est plus dans le registre de *L'assassinat de Marat*, où la blessure béante a valeur allégorique. Comme l'officier de la garde, ce soldat a encore tout le lustre de son uniforme et de ses armes, qui ne lui ont été d'aucun secours. L'armure est intacte et la désintégration du corps n'est pas montrée : la souffrance seulement, suggérée par le déséquilibre du corps et l'angoisse du regard. La défaite aussi, par la pesanteur et la noirceur du ciel : l'ironie vient donc d'un certain déficit ou implicite de l'image par rapport au titre. Le noir vaut pour la guerre, son histoire et sa représentation : il est métaphorique.

⁴ L. Aragon, *J'abats mon jeu*, Les Lettres françaises, Mercure de France, « Sur Géricault », 1992, p. 99.

Or cette noirceur du ciel et de la terre confondus, surtout dans le tableau de 1814, c'est ce que la critique a reproché à Géricault, considérant sa peinture comme une ébauche, une esquisse, une œuvre inachevée, non finie. On peut voir dans ce brouillage une forme de réserve, de suspens : lacune ou ellipse. De la réserve en peinture, (du blanc, mais le noir de Géricault me semble avoir la même fonction) François Cheng dit que c'est un suspens, une attente³⁹⁰. Là serait peut-être l'ironie, dans ce non-dit, non représenté, non représentable, cet inachèvement qui serait un art de l'esquive, mais qui a dérouté ses contemporains.

Une autre modalité de l'ironie apparaît dans la composition même de l'image qui bouleverse notre perception par sa violence. Le tableau de 1812 est traversé par le mouvement inverse du cheval et du cavalier. Cette diagonale et cette distorsion donnent une dynamique à l'image, certes, en même temps qu'elles produisent en elle une « déchirure » : le cheval fait irruption, saillie, surgit hors du cadre dans un élan qui produit une « inquiétude de l'image », au sens où l'entend Didi-Huberman³⁹¹.

Cette inquiétude de l'image vient d'abord de la lecture inversée qu'elle nous impose : Géricault désoriente son lecteur en troublant notre relation à la droite et à la gauche, au mouvement ascendant et descendant. Selon Germain Bazin, on peut y voir transgression d'un des archétypes les plus enracinés dans l'inconscient collectif, qui affecte la droite d'un signe positif et la gauche d'un signe négatif (cf. la science des présages)³⁹². La droite serait symbole de vie et la gauche symbole de mort, de même que le mouvement ascendant serait bénéfique. L'ironie est dans cette figure à contre-sens, dans ce mouvement violent qui fait se cabrer le cheval et se retourner le cavalier en un mouvement inverse : le mouvement du cheval est à rebours de l'issue fatale du combat, de même que la luminosité du ciel est en contraste avec la noirceur de l'horizon. Dans le tableau de 1814,

³⁹⁰ F. Cheng, Entretien, *Réserves : les suspens du dessin*, R.M.N., 1996, p.16-20.

³⁹¹ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Editions de Minuit, 1990, p. 171-269.

³⁹² G. Bazin, Théodore Géricault, *Etude critique, documents et catalogue raisonné*, t. III, *La Gloire de l'Empire et la première Restauration*, La Bibliothèque des arts, 1989, et pour cette analyse, t. VI, *Génie et folie. Le Radeau de la Méduse et les monomanes*, Wildenstein Institute, 1994, p. 52-53.

celui de la défaite, on a le mouvement inverse et la lumière est à gauche, lointaine, perdue.

Mais l'ironie vient aussi du regard du cavalier, et de cette obliquité dont Philippe Hamon fait une composante de l'ironie. Ce soldat au costume militaire impeccable et aux décorations resplendissantes ne regarde pas le combat. Son regard n'est pas au combat, mais ailleurs, vers la mort, peut-être, dans un au-delà du combat, dans une intériorité qu'a remarquée Michelet dans son cours de 1846 intitulé « L'école de la mort » : « Il se tourne vers nous et il pense.³⁹³ » Dans le cuirassier blessé, la diagonale du tableau est descendante, de droite à gauche, du haut au bas : le regard du cavalier blessé qui s'appuie sur son cheval et son épée est à demi tourné vers le spectateur, mais il reste encore attaché à l'horizon, à droite, sans espoir de retour, cependant. Pour paraphraser Michelet : Il se tourne vers nous, et il souffre. Les personnages de Géricault ont souvent ce regard oblique, plongé vers l'intérieur, un regard qui n'est pas destiné au spectateur, qui est ailleurs.

Dualité du portrait et unité de l'interprétation

Ceci nous amène à une autre réflexion sur le traitement ironique de cette peinture : le principal biographe de Géricault, Clément, raconte dans quelles conditions fut composé ce tableau du salon de 1812 qui ne trouva pas d'acquéreur : Géricault le peignit dans son atelier, en faisant venir chaque matin un cheval de fiacre qu'il louait pour la pose. Quant au cavalier, l'officier de chasseurs avec ses moustaches blondes, c'était une connaissance du peintre, appelé Dieudonné. Or selon Clément, le titre originel du tableau était « Portrait équestre de M.D. » (Dieudonné, lieutenant des guides de l'Empereur). Est-ce une peinture d'histoire, une peinture de genre, un portrait ? La notion même de genre se trouve perturbée : Géricault aurait fait un portrait, au titre et aux dimensions d'un tableau d'histoire. Mais Aragon prolonge ce paradoxe de la conception du tableau, en remarquant que le chasseur est un être composite, de nature hétéroclite, Dieudonné pour la tête et Marc-Antoine

³⁹³ Jules Michelet, *Cours au Collège de France*, Gallimard, NRF, 1995, t. II, 1845, p. 124.

d'Aubigny pour le corps, qui étaient en 1812 deux soldats de l'Empereur, rien de plus : « Ce n'est que deux ans plus tard qu'il avait eu le sentiment d'avoir fait un monstre hybride du Républicain et du grenadier de La Rochejaquelein... comme de ses contradictions propres.³⁹⁴ » Cette figure est double, corps et tête ; comme est double le couple du cheval et du cavalier. Double également, créature hybride, le couple du cheval et de la panthère, dont la tête aux yeux clos est posée sur la croupe du cheval. Dans un article sur Michelet et Géricault, Chakè Matossian a attiré l'attention sur la tête de panthère, sur la croupe du cavalier, figure d'Argus, tête ocellée sans regard, dont la fascination médusante signifierait l'impossibilité du retour³⁹⁵.

On pourrait décliner cette figure du double, inhérente au portrait, qui devient autoportrait chez Aragon : si le peintre Géricault est pour Aragon une manière d'autoportrait en artiste, le cuirassier blessé (Dieudonné) en est un pour Géricault (Théodore), dont Aragon souligne le désarroi « Il est ce cuirassier vaincu qu'il a peint, assis sur son cheval abattu qui agonise.³⁹⁶ » On pourrait même prolonger ce jeu de miroir, en mettant en regard un portrait d'Aragon en Géricault, comme en Matisse, de même qu'il y a un portrait de Michelet en Géricault. J'en retiens seulement le double sens qu'on peut prêter au regard, dans les portraits de Géricault. Car du chasseur de la garde aux portraits de fous (dits les monomanes), on retrouve la même obliquité, par exemple chez le fou soldat, qui tourne en dérision le pouvoir et l'uniforme. Or ces portraits auraient été demandés à Géricault par le docteur Georget, élève d'Esquirol, qui voulait classer les maladies mentales pour les réduire à une monomanie et prouver l'irresponsabilité des malades, en insistant sur le clivage entre une partie saine et une partie malade, folie et raison. Ironie de l'histoire, ces documents nosographiques, comme la plupart des œuvres de Géricault dont ni les acheteurs, ni les musées ne voulurent, furent conservés par les médecins puis oubliés dans des cartons. Or ces portraits d'anonymes, dont il ne reste que les quatre monomanes,

³⁹⁴ L. Aragon, *La Semaine sainte*, Gallimard, NRF, 1958, p. 45.

³⁹⁵ Chakè Matossian, « Géricault : l'œil et l'ocelle », *Fils d'Arachné. Les tableaux de Michelet*, Bruxelles, Editions La Part de l'œil, 1998, p. 203.

³⁹⁶ L. Aragon, *op. cit.* p. 86.

dispersés dans différents musées, sont maintenant considérés comme des chefs d'œuvre du genre.

Le regard oblique des fous rend visible cette coexistence des contraires qui est à l'œuvre dans l'ironie. Loin d'être monologique ou monosémique, la peinture de Géricault donne à voir une « autre scène ». Reprenant à propos de l'image, l'analyse que Freud donnait du rêve, Georges Didi-Huberman propose une définition qui peut nous retenir, dans la mesure où il insiste sur le jeu, le travail du négatif qui donne à l'image « son efficacité "sombre", qui creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification³⁹⁷). C'est cette coprésence des contraires dans le symptôme hystérique qu'il analyse à propos des photographies d'Augustine³⁹⁸. Dans ces images, comme dans le symptôme ou dans le rêve, le temps et la logique sont mis à mal. Or dans l'ironie, les contraires coexistent, en un rapport de contrariété ou d'inversion. Géricault donne à tous ses portraits cette même ambivalence, particulièrement dans les portraits d'enfants, dont le visage est disproportionné par rapport au corps, et dont le regard plonge dans une intériorité grave qu'on prête rarement aux enfants, sauf peut-être chez Baudelaire, à cette époque. Comme l'officier de la garde, ils pensent.

Pour mieux cerner la nature de cette ironie, on peut alors s'interroger sur la dramatisation de l'œuvre de Géricault, et les interprétations qu'elle a suscitées et qui ont désamorcé sa lecture ironique. L'une vient de Michelet, l'autre d'Aragon. Dans son roman *La Semaine sainte*, Aragon joue lui-même ironiquement avec les classifications génériques, en proclamant en épigraphe, au nom des « droits imprescriptibles de l'imagination » : « Ceci n'est pas un roman historique. » Il y a dans ce roman tout un jeu ironique avec l'histoire, qui transforme les personnages historiques en personnages secondaires, et inversement. Le peintre Géricault est le personnage principal du roman, du moins celui par qui, le plus souvent, les choses sont vues. Or Aragon en fait un être plein de doutes sur les événements comme sur son art, tandis qu'il prête à Augustin Thierry,

³⁹⁷ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit. p 174.

³⁹⁸ G. Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Ed. Macula, 1982.

jeune historien, des propos enflammés sur la valeur symbolique de *L'officier de la garde*, pour toute une génération qui a fait du peintre une figure de légende : « Vous étiez Cassandre, à contre-courant, l'oiseau de malheur.³⁹⁹ » En fait, c'est sans doute l'exposition des deux tableaux en diptyque, au Salon de 1814, qui suscita l'interprétation, parce qu'elle donne du sens, dramatise l'histoire de la chute de l'Empire, que Géricault discrètement, violemment, démythifie.

Dans cette perspective unifiante, les deux tableaux envoyés au Salon seraient l'image pathétique du peuple qui marche vers le néant, comme l'a affirmé Michelet qui a construit une image dramatique de Géricault, héros tragique, inconscient du message qu'il apportait au peuple. En 1846 et en 1848, il évoque le destin de l'artiste et de son œuvre dans ses cours professés au Collège de France, pour en faire le premier peintre social. De fait, l'historien lit et interprète les deux tableaux de 1812 et 1814, à la lumière du *Radeau de la Méduse* (1819), dans lequel il lit le naufrage du peuple, mais aussi sa résurrection, puisque les naufragés voient un espoir à l'horizon. Selon Michelet qui tente d'ordonner, pour lui donner sens, l'œuvre épars du peintre, malgré son héroïsme, Géricault s'est laissé mourir, comme les naufragés, pour n'avoir pas compris ce qu'il portait en lui et exprimait artistiquement. Je cite longuement le texte de Michelet, précisément parce que son éloquence est à rebours d'un discours ironique :

Il est mort, vous le savez, cette année 1824, l'année même où mourut Byron : à deux mois de distance, deux grands poètes de la mort. Byron dit celle de l'Angleterre, qui se croyait victorieuse ; Géricault peint le naufrage de la France, ce radeau sans espoir, où elle flottait, faisant signe aux vagues, au vide, ne voyant nul secours. .. Et Géricault aussi n'a vu rien venir, et il s'est laissé glisser du radeau.

Ce génie, extraordinairement ferme et sévère, du premier coup peignit l'Empire et le jugea ; du moins, l'Empire en 1812 : la guerre, et nulle idée. C'est l'officier des guides, le terrible cavalier que tout le monde a vu, le brillant capitaine, séché, tanné, bronzé.

Mais la chute, mais la déroute, mais le soldat, le peuple touchèrent bien autrement son cœur. Il fit comme l'épithète du soldat de 1814.

³⁹⁹ Aragon, *La Semaine sainte*, op. cit. p. 182.

C'est le cavalier démonté, le cuirassier, ce bon géant, si pâle, géant de taille, et pourtant si homme, et si touchant ! Un soldat, mais un homme encore ; la guerre, on le sent bien, ne l'a pas endurci. Il se raidit en vain pour retenir son coursier colossal sur la descente rapide, glissante... Il n'échappera pas. Derrière plane un noir tourbillon d'hiver et de Russie, l'ombre du soir et de la mort ; il n'y aura pas de matin. Et pourtant, tout le reste semble un paysage de France, la terre de la patrie. Il revient, après le tour du globe, il rentre... pour mourir.⁴⁰⁰

Aragon, reprend en partie cette interprétation des tableaux de 1812 et 1814, qui représentent pour lui, ou plutôt pour son personnage d'Augustin Thierry, le « terrible diptyque de la gloire et du désastre.⁴⁰¹ » Dans cette perspective, Géricault est un être désespéré, que le romancier saisit à un moment de doute absolu quant à ses choix politiques et esthétiques : la noirceur de ses tableaux est ainsi justifiée par son sens tragique de l'histoire : « Jamais pour Théodore un tableau n'est assez noir, la vie est comme un crime surpris, dont il rêve de donner l'image ». « Son cuirassier pour lui n'est pas un symbole. Mais un homme. L'homme. Le destin tragique de l'homme. Au bout du compte n'y a que la défaite (...). Oh ! c'est qu'il tourne ce soir vers l'avenir.⁴⁰² » Jean Arrouye, s'intéressant à ce personnage de *La Semaine sainte* qu'Aragon décrit, « les yeux pleins de bitume », a montré comment cette dramatisation de la technique du peintre et cette exagération quant à la noirceur de ses tableaux, son parti pris de caravagisme avaient une fonction dans l'économie du roman et illustraient la thèse d'Aragon sur le réalisme et le rôle de l'art⁴⁰³. On voit ainsi que la recherche du sens ou le désir d'interprétation peuvent désamorcer l'ironie s'ils le font dans une perspective unifiance, totalisante.

De fait, le tableau du cuirassier blessé prend un tout autre sens si on l'expose en diptyque avec l'enseigne du maréchal ferrant qui date de la même année, 1814. Géricault, peintre de la ville, curieux de la

⁴⁰⁰ J. Michelet, *Cours au Collège de France*, op. cit., p. 323-324.

⁴⁰¹ L. Aragon, *La Semaine sainte*, op. cit. p. 95.

⁴⁰² *Ibid.* p. 83.

⁴⁰³ Jean Arrouye, « Des yeux pleins de bitume », *Histoire/roman*, « *La Semaine sainte* », Actes du colloque d'Aix-en-Provence, coordonné par le Centre Aixois de Recherches sur Aragon, Presses de l'Université de Provence, 1988.

vie, des faits divers, des scènes de la rue, grand admirateur du peintre Hogarth, est avant l'heure un peintre de la vie moderne, et son maréchal ferrant peut être considéré comme une réplique ironique du cuirassier blessé. Nouveau héros de la vie moderne, le forgeron de Rouen est, selon Aragon, un « Titan alsacien à moustaches », « un Donatello sauvage avec une gueule de Michel-Ange.⁴⁰⁴ » Je m'étonne toujours des trois allusions rapides que Baudelaire fait à Géricault, alors que Delacroix était un de ses modèles pour les naufragés du radeau. Aragon, qui a magnifiquement su parler des tableaux de Géricault, non seulement dans *La Semaine sainte*, mais dans un long article chapitre de *J'abats mon jeu*, le considère, pour sa part, comme le peintre de la vie moderne : « L'une des données essentielles de cet art, c'est la volonté délibérée, sans précédent avant lui dans la peinture, de peindre l'actualité.⁴⁰⁵ » Et c'est en parodiant ironiquement Baudelaire que, comme Michelet, il proclame cet héroïsme du premier peintre social :

Il y a bien des façons de témoigner de son temps. Le tout est de le faire avec génie. O Géricault, ô Stendhal, est-ce que votre exemple désespère ou exalte les créateurs ? [...] Car vous nous donnez le goût et l'ardeur de mieux voir autour de nous les choses telles qu'elles sont, les spectacles jamais décrits, toujours nouveaux, qui naissent au pas des hommes et des chevaux, dans le sillage de nos voitures modernes, et la courbe de l'homme atteignant les espaces sidéraux.⁴⁰⁶

Par le biais d'une allusion ironique à Baudelaire, Aragon associe le nom de Géricault à celui de Stendhal, dont l'ironie est bien connue.

Je terminerai en soulignant la dualité de l'art de Géricault, ce qui est encore une façon de poser la question de l'ironie. Je rejoins ainsi les analyses de Pierre Schoentjes, sur l'ironie comme lieu du paradoxe : « Le paradoxe et l'antithèse permettent en effet de maintenir constamment en mouvement la dialectique de l'ironie : celle-ci ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini sou mouvement de va-et-vient entre les opposés.⁴⁰⁷ » Peintre

⁴⁰⁴ Aragon, *La Semaine sainte*, op. cit. p. 198.

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 99.

⁴⁰⁶ Aragon « Sur Géricault », *J'abats mon jeu*, op. cit., p. 105.

⁴⁰⁷ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Le Seuil, Points, 2001, p. 106.

de la vie moderne, Géricault est aussi un classique dont la critique, très schématiquement a souligné l'ambivalence entre néoclassicisme et modernité, alors qu'il me semble que cette double référence peut s'analyser comme une posture ironique.

Par l'allusion et la citation, il se réfère à des modèles tout en les transformant. Géricault a beaucoup copié, pas seulement Caravage, comme le dit trop Aragon, mais Raphaël, Michel Ange, mais aussi Vernet, Gros, David, etc. : des tableaux d'histoire, des peintures mythologiques, religieuses. C'est ce qu'on pourrait appeler son classicisme ou sa référence à l'antique, ou encore son respect des traditions. Mais comme le soulignait une exposition du Louvre, copier c'est créer⁴⁰⁸. Or en copiant, l'élève de Guérin dont le directeur du Louvre avait demandé l'expulsion du musée pour indiscipline, choisit, déforme, transforme, insistant sur les cadavres dans les descentes de croix, ou les viols et violences physiques dans les scènes mythologiques : sa copie focalise, déplace, condense, au point d'être souvent iconoclaste. Il en va de même de son utilisation des modèles dans ses propres compositions. Certes il y a des citations dans les tableaux de Géricault, dont on pourrait multiplier les exemples : dans une esquisse, il a donné au cuirassier l'attitude du penseur de Michel Ange. L'officier de la garde a la torsion du buste de l'Apollon du Belvédère. On peut trouver des allusions au *Déluge* de Michel-Ange dans *Les Pestiférés de Jaffa* par Gros, des citations du *Laocoon* dans *Le Radeau de la Méduse*. Mais comme le remarque Antoine Compagnon dans *La Seconde main*, « la citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer.⁴⁰⁹ » Elle produit dans le texte une « subversion généralisée » qui peut aller jusqu'à une « écriture de l'affolement comme dégradation de textes⁴¹⁰ ».

On a beaucoup parlé, à la suite de Michelet, de la Terreur esthétique qu'exerçait David – son néoclassicisme (et le mythe

⁴⁰⁸ Copier, créer, R.M.N., 1997.

⁴⁰⁹ A. Compagnon, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Le Seuil, 1979, p. 38.

⁴¹⁰ *Ibid.*

napoléonien) – sur ses élèves et contemporains⁴¹¹, et nous avons remarqué que l’officier et le cuirassier étaient beaux, mais aussi intègres, sans aucun signe des souffrances de la guerre, sans aucune apparence de blessure, ni physique ni morale. Bien plus, les corps des naufragés, dont certains modèles furent les compagnons de Géricault, Delacroix notamment, sont beaux, conformes aux canons de beauté, indemnes de toute trace de blessure, de souffrance, de famine, de cannibalisme, de noyade, d’effroi. Un effroi que soulignent seulement la noirceur du tableau et son mouvement tourmenté. De même que le cuirassier blessé n’exhibe aucune blessure, de même les naufragés de la Méduse ne montrent aucun signe de décomposition.

Or, contrairement à ce qu’on dit, ce n’est pas par respect du néoclassicisme que Géricault les peint ainsi, ni par autocensure censure. J’y vois un effet de l’ironie. Géricault, contrairement à ses maîtres, affronte le corps et la mort. On a vu comment la composition du cuirassier blessé était une forme hybride, à partir de plusieurs modèles. Géricault a dessiné et peint de nombreux fragments anatomiques, surtout dans sa préparation des naufragés de la Méduse. Les têtes coupées, dites suppliciées, copiées sur des guillotins de Bicêtre, les morceaux de membres, pieds, mains, empruntés aux cadavres de la Salpêtrière, autant de *dissecta membra* qui ne sont pas de simples esquisses, des travaux préparatoires : ce sont des œuvres à part entière. On peut y voir du Goya, ou, plus proche de nous, du Zoran Music. Ces fragments, dans leur inachèvement même, sont des œuvres à part entière et non de simples travaux d’atelier. Le paradoxe esthétique vient du fait que, lorsque Géricault peint un corps intègre dans une situation qui récuse cette intégrité (blessure, guerre, naufrage), il fait coexister deux réalités : celle qu’il représente et celle qu’il ne représente pas, le passé et le présent, le classique et le moderne. Mais aussi la guerre et l’ellipse de la guerre par la réserve noire, le corps indemne et la blessure, le visible et le latent, en une dialectique de l’image que Didi-Huberman a analysée chez Walter Benjamin : c’est « l’image malice », le régime dédoublé de l’image qui « démonte l’histoire » (comme montage) : « la visuelle malice du

⁴¹¹ Voir Michelet, « Enfin, voilà la Révolution. Le peuple arrive. Apparemment il aura son artiste ? Nullement » ; David « C’est la Terre en peinture. Nul respect de l’individualité », *Cours au collège de France, op. cit.* p. 123.

temps dans l'histoire. Elle apparaît, elle rend visible. En même temps elle désagrège, elle disperse aux quatre vents. En même temps elle reconstruit, elle se cristallise en œuvres et en effets de connaissance.⁴¹² »

Telle est la posture esthétique de Géricault, du dandy, de l'artiste au tragique destin. Ironie comme style, style de vie, une posture ironique. Partie de la notion d'obliquité par rapport à un genre et à l'histoire même, j'ai tenté de cerner les composantes de cette ironie, et ses procédés rhétoriques : double sens, métaphore, métonymie, citation, allusion. Il y aurait de l'ironie en peinture à condition de parler de langage pictural, de grammaire des styles, de lecture d'une œuvre, de figures de rhétorique. Posture ironique du peintre, mais aussi du spectateur qui prend suffisamment de distance par rapport à l'œuvre pour accepter le paradoxe et interroger sans relâche une réalité dont le sens est double. Or le public, amateur ou critique, préfère souvent l'immédiateté, la vision frontale, la réduction à l'unité.

Je terminerai ironiquement par une réflexion dépourvue d'ironie, un regard sans obliquité sur le tableau d'un peintre : celui de Chateaubriand, qui donna une résonance pathétique au portrait que fit de lui Girodet en 1810 : « Il le fit noir comme j'étais alors.⁴¹³ »

Agnès Verlet
Université de Provence

⁴¹² G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Editions de Minuit, 2000, p. 119-120.

⁴¹³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. de J.C. Berchet, Bordas, classique Garnier, t. II, p 249. Et pour démentir l'idée que Chateaubriand, plus encore que ses contemporains, ne pratiquerait pas l'ironie, je renvoie à l'article de Philippe Berthier, « Mémoires pour rire », *Chateaubriand mémorialiste*, Genève, Droz, 2000, pp. 149-167.

L'ironie, mode d'emploi

Ah ! ah ! mon garçon ! C'est donc cela que tu dis ? Tu es là, mon grave ? Venez, vous entendez le bonhomme à la cave ? [...]
Bien dit, vieille taupe. Comment peux-tu avancer si vite, sous la terre ? Fameux speur !⁴¹⁴.

C'est ainsi que Hamlet invective le roi défunt dont le spectre lui est apparu et a fait le récit de son infortune. Pour les compagnons du prince, tenus à l'écart de ce fantastique entretien, « ce n'est là qu'un tourbillon de paroles inconséquentes⁴¹⁵ » ainsi que l'affirme Horatio, ce ne sont que sarcasmes et bouffonnerie. Mais pour le spectateur qui a assisté l'étrange rencontre et a été témoin de la tendre et douloureuse compassion que ce fils manifesta pour son père, ces apostrophes sonnent tout autrement : ils sont dans une telle contradiction avec les sentiments qu'éprouve Hamlet que c'est leur teneur ironique qui s'impose à l'entendement. Une ironie grinçante qui déchire l'oreille.

L'ironie, comme le montre Du Marsais dans son *Traité des tropes*, est une figure par laquelle on fait volontairement entendre le contraire de ce qu'on dit, davantage par le ton de la voix ou la connaissance de la manière de penser de celui qui s'exprime que par les mots employés. Ainsi la connaissance acquise par le spectateur de l'âme d'Hamlet lui donne à penser que, loin de railler le roi, ces propos visent une tout autre fin. Ils relèvent sans aucun doute de l'énonciation, ils sont apparemment adressés à celui-ci, ils appartiennent de plein droit au « champ du discours » et, cependant leur usage ne s'inscrit pas dans la communication à autrui. C'est à lui-même que Hamlet s'adresse, non pour s'énoncer un quelconque mépris que lui inspirerait l'ambivalence de son « complexe paternel »,

⁴¹⁴ W. Shakespeare, *Hamlet*, acte I, sc. 5, trad. d'Yves Bonnefoy, in *Hamlet, Le Roi Lear*, Gallimard, « Folio », 1978, p. 66-7.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

mais pour parer au danger où l'a exposé cette expérience fantastique, à l'évidence hallucinatoire, de l'apparition d'un fantôme.

Telle est la contribution que la psychanalyse peut apporter à cette figure si énigmatique de l'ironie : l'ironie est un acte de parole, à usage strictement interne, qui vise à restaurer, face à un péril immense, à un péril mortel, l'équilibre psychique de celui qui la produit. En intitulant, parodiquement, mon exposé « L'ironie, mode d'emploi », je voulais mettre l'accent sur la fonction « utilitaire », vitale et tragique que sert, pour le psychologue que je suis, le recours à cette figure mixte, relevant à la fois du discours et de l'action psychique, qu'est l'ironie.

Nul ne doute plus que, chez l'écrivain qu'est Shakespeare, la puissance poétique de l'évocation équivaut l'audace de la pénétration de l'âme humaine. « L'histoire tragique d'Hamlet » nous ouvre les portes d'une connaissance sans pareille de la fonction et des mécanismes de l'ironie. Le héros ne se résigne pas à la réalité de la mort de son père, quelque chose en lui inhibe son engagement dans un travail de deuil, la voie qui s'impose à lui est plutôt celle d'un refus « mélancolique » de cette perte, il veut demeurer en sa présence, en recourant aux ressources que lui offrent les ruses de l'inconscient.

La première de ces ruses est le suicide que la pensée mélancolique identifie moins à la violence d'un acte meurtrier qu'à la tentation d'échapper aux misères de la vie. L'un des ressorts dramatiques de cette tragédie consiste à mettre en scène le conflit où est jeté l'endeuillé entre obéissance à la loi morale de vivre et sa transgression passionnelle consistant à mourir par amour pour l'objet perdu. La loi l'emporte dans un premier temps, Hamlet résiste à la tentation mélancolique : « Ô souillures, souillures de la chair ! Si elle pouvait fondre / Et se dissoudre et se perdre en vapeurs ! / Ou encore, si l'Eternel n'avait pas voulu / Que l'on ne se tue par soi-même ! Ô Dieu, ô Dieu, / Qu'épuisant et vicié, insipide, stérile / Me semble le cours du monde !⁴¹⁶ »

La seconde consiste à renier la perception du monde tel qu'il se donne à voir, à rompre la relation que la réalité impose au sujet. La folie que, tout au long de la pièce, Hamlet feindra, ironiquement, de

⁴¹⁶ Acte I, sc. 2, p. 41.

simuler est bel et bien l'apanage auquel il recourra pour échapper au diktat du sinistre préjudice. La rencontre avec le spectre en représente l'acmé. Par une intuition profonde l'auteur met en scène toutes les facettes, toutes les complexités et les complicités que prend pour l'halluciné sa vision : sa réalité est indéniable, tout l'en convainc, ses sens, les témoins qu'à travers Horatio, Marcellus et Bernardo il s'est fabriqués, l'exigence de vengeance qui fonde en logique l'apparition. Seule l'ironie perceptible par le spectateur dans les sarcasmes adressés au spectre viendra témoigner après-coup du recul qu'a conservé l'esprit d'Hamlet face à l'illusion de ses sens, de la critique qu'il a pu encore opposer à l'accomplissement de son désir.

Car loin d'être le « coup de théâtre » en quoi la dramaturgie déguise, par une magnifique subtilité, la misère subjective de l'hallucination, cette apparition faisait bien avant sa réalisation l'objet d'un désir inconscient, elle était comme ordonnée depuis une nécessité interne impérieuse. La lecture du texte shakespearien ne laisse, sur ce point, aucun doute, même si dans son déploiement théâtral, le fragment que je vais citer échappe à l'écoute consciente du spectateur, se saisit de lui plus qu'il ne le saisit, demeure comme un motif obscur, imperceptible directement, et qui n'opère qu'une mise en abyme du motif principal. Hamlet a retrouvé Horatio, son compagnon de Wittenberg. Ils parlent du roi dont les funérailles expliquent la présence de celui-ci à Elsenour. Hamlet épanche sa douleur. Il faut extraire ce court dialogue du texte pour nous donner les moyens de l'entendre :

Hamlet. – [...] J'aurais mieux aimé rencontrer mon pire ennemi au Ciel, Horation, que de vivre un pareil jour... Mon père, il me semble que je vois mon père.

Horatio. – Où, Monseigneur ?

Hamlet. – Avec les yeux de l'âme, Horatio.

Horatio. – Je l'ai vu une fois. C'était un vrai souverain.

Hamlet. – C'était un homme, voilà le vrai, jamais je ne reverrai son pareil.

Horatio. – Monseigneur, je crois bien que l'avoir vu cette nuit.

Hamlet. – Vu ? qui ?

Horatio. – Le roi votre père, monseigneur.

Hamlet. – Le roi mon père ?⁴¹⁷

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 43-4.

Seulement entre le « désir » de l'hallucination et son accomplissement demeure, pour la vie psychique, un écart considérable dont Hamlet fera, dans l'effroi, l'expérience. La vision tant attendue, à laquelle le héros s'affronte si vaillamment, l'installe, une fois qu'il a repris ses esprits, dans une panique dont témoigne la posture bouffonne qu'il adopte alors. Il faut, pour parachever notre réflexion et comprendre la place que va occuper, là, l'ironie, s'interroger sur l'origine de cette panique. L'étrangeté que suscitent les revenants, le retour des morts chéris, est bien connue et compréhensible. Il arrive souvent que nous en faisons, dans nos rêves ou nos cauchemars, l'expérience. Elle témoigne de la tendance à la conservation qui caractérise la vie de l'âme. Nous ne nous séparons pas aisément de ce que nous avons aimé ce dont la pensée rationnelle s'offusque.

A cela s'ajoute l'aversion que le moi, reconstitué, développe, après-coup, contre toute production de l'inconscient qu'une certaine régression psychique lui a imposé. On peut se représenter, à la démesure près, l'hallucination comme l'équivalent dans la vie éveillée du rêve dans la vie nocturne. Une motion de désir inconscient, pour reprendre ce concept freudien, maintenu à l'écart de la conscience par le refoulement profite d'une défaillance ponctuelle du moi, neutralise son activité, et occupe tout l'espace psychique de ses figures fantastiques et de ses affects monstrueux. La dépersonnalisation est la compagne obligée de l'hallucination. Avec leur résolution, le moi prend la mesure du danger qu'il a traversé et de la menace qui a pesé sur son unité. Il y réagit toujours, l'expérience clinique est ici formelle, en s'imposant de garder un secret absolu sur cet événement psychique, un secret tout à fait analogue à celui que Hamlet exige par serment de la part de ses compagnons et que le spectre vient souterrainement redoubler, *swear, swear, swear...* Dans son génie de l'art théâtral, Shakespeare accorde, au plan manifeste, à ce secret la valeur d'une stratégie politique – il serait l'outil de la vengeance à venir – alors qu'il est pour Hamlet face à l'hallucination, la condition même de sa survie psychique. Comme « le théâtre dans le théâtre », le « secret dans le secret » tire le spectateur vers sa participation inconsciente au ressort le plus dramatique de cette tragédie : l'ébranlement psychique induit chez un fils par la mort d'un père.

Pour contrecarrer la tentation de suicide éveillée par la mort de

son père, Hamlet aura donc recouru à l'hallucination qui lui rend sa présence. Mais celle-ci, paradoxalement, y reconduit par un détour sur lequel je veux attirer votre attention, d'une part parce qu'il dévoile l'origine la plus essentielle de la panique qui l'assaille, d'autre part parce que c'est en ce point que prend corps, entre péril et salut, entre acte psychique et acte de parole, la figure de l'ironie. Les ethnologues nous ont appris que, pour l'âme primitive, les morts demeuraient longtemps menaçants parce qu'ils refusaient de partir du monde des vivants, de partir en tout cas seuls et tentaient par des pouvoirs magiques d'entraîner leurs proches avec eux. Ceci est un fait. L'âme primitive ne disparaît jamais, elle se retire dans les tréfonds de l'espace psychique, elle demeure le soubassement phylogénétique de l'esprit civilisé. La régression qu'exige l'hallucination en réactive les modes de penser et les figures.

[...]Ô toi, corps mort
Et de nouveau debout dans l'acier, que veut dire
Que tu viennes revoir les lueurs de la lune,
Et faire affreuse la nuit, et nous, les dupes de Natures,
Si durement nous ébranler dans tout notre être
Par des pensées que l'âme ne peut atteindre ?
Pourquoi cela, pourquoi ? Dis, que veux-tu de nous ?⁴¹⁸

Ainsi Hamlet s'adresse-t-il à sa vision, avant que, par un signe de la main, le spectre ne l'engage à s'écarter avec lui, et lui délivre son message. Avant que l'hallucination visuelle ne se complète d'une hallucination auditive. Par une alchimie qui nous demeure en partie obscure, l'objet du désir de l'hallucination devient un sujet suspect lui-même de désir. L'appelé se retourne en appelant, le désiré en désirant. Aussitôt après cette harangue, Horatio reformule et précise le doute qui a envahi Hamlet :

Et s'il vous attirait vers les flots, monseigneur,
Ou le sommet affreux de cette falaise
Qui avance au-dessus des rives sur la mer,
Pour prendre là quelque autre horrible forme
Qui détrônât en vous toute raison
Et qui vous précipitât dans la folie ?⁴¹⁹

⁴¹⁸ Acte I, sc. 4, p. 56.

On ne peut pas dire qu'on a tort de penser le suicide en terme d'intention de mourir, de meurtre de soi. Pour l'être ordinaire que le réel nourrit de ses beautés et de ses ressources, la mort n'est que la mort, l'horrible faucheuse comme dit Victor Hugo. Mais pour celui qui a perdu l'objet de sa passion, dont l'économie psychique s'est orientée exclusivement vers la retrouvaille du défunt – comme on le voit si clairement dans le journal qu'écrivit Novalis après la mort de Sophie von Kuhn – pour qui le monde est désormais déshabité, alors pour celui-ci la mort apparaît comme l'ultime séduction. C'est peut-être cette portée séductrice de la mort qui inverse le courant du désir ; celui que j'appelle à moi devient celui qui m'appelle à lui.

Dans le poème sans doute le plus connu du monde, et qui doit à cette intuition sa célébrité, Goethe a admirablement inscrit dans les figures du discours poétique cet appel des morts aux vivants qui hante, comme des voix, la psyché de l'enfant mélancolique :

Cher enfant, viens donc avec moi !
Je jouerai à de très beaux jeux avec toi ;
Il y a sur la rive plein de fleurs de toutes les couleurs ;
Et ma mère a beaucoup de vêtements de toutes les couleurs
[...]
Mes filles mèneront toute la nuit la ronde,
Elles vont te bercer, danser, chanter et t'endormir⁴²⁰.

Le roi des aulnes que l'enfant voit, en une véritable hallucination, dans « le banc de brouillard » et « le murmure du vent dans le feuillage sec », attire l'enfant à lui par des paroles enjôleuses puis se fait plus menaçant et, si l'on veut bien entendre la portée des mots de Goethe, plus érotique :

*Je t'aime et ta beauté m'excite et me ravit ;
Si tu ne veux pas, je te prendrai de force⁴²¹.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴²⁰ Goethe, *Le Roi des Aulnes, Anthologie bilingue de la poésie allemande*, éd. de J.-P. Lefebvre, Gallimard, « La Pléiade », 1993, p. 401.

⁴²¹ Nous soulignons. *Ibid.*

L'alliance qui, dans l'esprit mélancolique, s'instaure entre amour et mort érige celle-ci en une figure violemment sexuelle, aussi attractive que fautive. La mort qui a enlevé l'objet aimé devient, par métonymie et condensation, son représentant. Cette opération « confond » la conscience du sujet pour qui le suicide équivaut à un acte d'amour. L'opinion ne s'y trompe pas qui discerne dans ce geste une forme particulièrement maligne de « perversion » et jette sur lui sa malédiction. A l'opposé de la mort noble héroïque, la mort par suicide est, pour elle, la « mort ignominieuse ». Ce renversement des valeurs morales arrache, dès avant son acte, le suicidant à sa communauté. La mélancolie pourrait être le paradigme absolu de la solitude.

Mais on comprend aussi la difficulté qu'éprouve le sujet à y résister quand certaines circonstances ont éveillé en lui ce désir. Il n'y a pas l'ombre d'une ironie dans *Le Roi des aulnes* où tout concourt à porter le discours poétique au degré du tragique absolu, son rythme calqué sur le galop inexorable du cavalier, l'incessant répons des *mein Vater, mein Sohn*, la couleur uniformément sombre des images évoquées. Au contraire de Hamlet où traits d'esprit, pointes, bons mots, sentences à double sens ou à double fond fusent librement et intensément de la bouche du personnage... Jusqu'à ce que le recours à cet outil lui soit à son tour ôté et que la pièce bascule dans la noirceur et l'horreur.

Aussi longtemps que Hamlet est ironique, il reste vivant. Il contient par cet usage de la parole l'orientation mortifère que lui dicte la mort de son père. Dans l'exemple que j'ai donné au début de cet exposé, nous observons une version formellement minimaliste de l'ironie : elle n'a pas le caractère brillant que nous aimons en elle, elle n'est pas spirituelle, elle est une figure presque grossière du discours, frisant l'insulte, mais qui n'est grossière que d'être tragique. Elle ne conserve de l'ironie que le fait de laisser entendre le contraire de ce qu'on dit et fait apparaître au mieux sa portée utilitaire, secourante. « Vieille taupe », « farceur », « gaillard », « copain ». La question n'est pas de savoir ce que Hamlet dit par ces mots mais ce qu'ils lui font : ils sont l'acte d'énonciation par lequel il refoule l'effroi de l'expérience hallucinatoire et par lequel il dénie la fascination qu'a exercée sur lui l'apparition du spectre. Ils inversent la valeur érotique de l'échange, substituent à l'amour le mépris, à l'attraction, l'aversion. L'ironie, opération de discours, inverse les valeurs devant

être accordées à la réalité et à sa perception. Au point que c'est pour moi ce trait qui serait son essence et rassemblerait les multiples tournures qu'elle est susceptible d'adopter.

L'énonciation dans l'ironie se double donc de l'acte psychique par lequel le sujet, son moi, se soustrait à la fascination de la mort, se détache des dangereux désirs inconscients réanimés par la situation traumatique. En ce sens elle concourt à asseoir la posture revendiquée par Hamlet et dont Bonnefoy a relevé toute l'importance dans le soubassement anthropologique de la pensée de Shakespeare : *to be in readiness*, non pas *être prêt*, comme on le traduit trop vite, mais *se désintéresser*, *se détacher* des désirs archaïques et du sens où ils orienteraient nos conduites. Yves Bonnefoy écrit :

Readiness n'est pas dépassement de l'idée même de sens ouvrant à la plénitude de l'immédiat en Orient. Plutôt le degré zéro d'un sens dont le souvenir reste vif, dont les structures perdues sont jugées désirables, dont le besoin est même presque avoué...⁴²²

Par ce détachement, le moi renonce au royaume du désir pour demeurer le souverain de lui-même. C'est ainsi qu'Hamlet emploie l'ironie. Écoutons pour terminer Bonnefoy :

Le nouveau rapport à soi du souverain sans royaume n'est pas une paix, un grand rire clair déchirant l'antique souci, au contraire un affinement de la souffrance invaincue, sa réduction à une note suraiguë, presque inaudible et pourtant omniprésente, l'ironie et qui n'est d'entrain ou de rire que pour la glacer de sa nostalgie⁴²³.

Jean-Claude Rolland
Psychanalyste, Lyon

⁴²² Y. Bonnefoy, « *Readiness, Ripeness : Hamlet, Lear* », Préface de l'édition citée, *Op. cit.*, p. 15.

⁴²³ *Ibid.*, p. 15-6.

V- Extensions du domaine

La maïeutique des blancs du dialogue : hypothèses à partir de l'*Angelo* de Giono

« Quel est ce bavardage, Socrate, et pourquoi faites-vous les sots, vous inclinant tour à tour l'un devant l'autre ? » Thrasimaque, dans *La République*, perd patience et « s'étant ramassé sur lui même, tel une bête fauve » s'élançait vers ses interlocuteurs : « la voilà bien, l'ironie habituelle de Socrate. Je le savais [...] que tu ferais tout plutôt que de répondre aux questions que l'on te poserait.⁴²⁴ » Nous avons tous en nous quelque chose de Thrasimaque. La progression maïeutique qui nous provoque et nous oblige à un enchaînement de déductions logiques inattendues heurte nos impatiences et nos paresse. « *L'ironie irrite* » dit Kundera. « Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté.⁴²⁵ » Autant dire qu'elle donne accès à une nature des êtres et des choses faite de la conjonction de qualités différentes, voire opposées. Autant dire aussi qu'elle résiste, par là-même, à tout effort d'interprétation dont elle disqualifie d'avance la pertinence. Pour Kundera, cette aptitude à la déroba est un des pouvoirs essentiels du roman.

L'ironie veut dire : aucune des affirmations d'un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elle se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements⁴²⁶.

⁴²⁴ Platon, *La République*, I/336b, trad. de Robert Baccou, Garnier-Flammarion 1966, p. 85.

⁴²⁵ M. Kundera, *L'Art du roman*, 1986, Gallimard, « folio », 1995, p. 159.

⁴²⁶ M. Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, « folio », 2000, p. 243.

Linguistique, l'affirmation. Kundera la décline en *situations*, *gestes*, *idées*, *événements*, qui posent bien des perspectives contradictoires. C'est que l'ironie joue sur trois registres. Celui du mot dans la phrase, d'abord, puisqu'il s'agit d'un trope dont l'intérêt « réside [...] dans le brouillage sémantique et l'incertitude interprétative qu'il institue.⁴²⁷ » Registre fragmentaire ensuite, pour peu que l'on conçoive des passages romanesques où la « clef d'ironie » au sens musical, ajouterait quelque chose au simple enchaînement des phrases. Registre narratif enfin, pour peu que le dévoiement du sens dépende des focalisations et des perspectives adoptées par le récit.

Renonçant, faute de temps, au premier de ces registres je me consacrerai à l'examen d'un fragment romanesque ironisé et de sa situation narrative. C'est sans doute le plus important si l'on ne veut pas s'enfermer dans une étude étroitement rhétorique du trope en tant que tel. On suivra ici Philippe Hamon : « On ne saurait réduire l'ironie à un simple jeu sémantique de contraires.⁴²⁸ »

Fragment

Angelo, on le sait est la première esquisse de la geste du Hussard. Le personnage éponyme, fuyant son Italie natale à la suite d'un attentat politique, entre clandestinement en France et se trouve fortuitement mêlé, lui le carbonaro épris de liberté et de postures héroïques, à un sombre complot qui allie le sabre et le goupillon dans le but probable de renverser le « roi-bourgeois » Louis-Philippe. La préface situe l'action dans cette année 1832 qui voit se développer de façon à peu près simultanée une conspiration légitimiste et une agitation républicaine. On sait qu'après l'échec du complot de la rue des Prouvaires, la duchesse de Berry n'a pas renoncé à faire accéder au trône, par la force, son fils qui deviendrait ainsi Henri V. Débarquée à Marseille le 30 avril, elle suscite des troubles en Vendée pendant les mois de mai et juin avant d'être arrêtée à Nantes le 6 novembre. Parallèlement, les 5 et 6 juin, les obsèques du général

⁴²⁷ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Armand Colin, 1986, p. 105.

⁴²⁸ P. Hamon, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, « Recherches littéraires », 1996, p.21

Lamarque, chef de l'opposition libérale, entraînent une émeute insurrectionnelle – celle-là même qu'évoque Hugo dans *Les Misérables*. Ce contexte historique inspirera par ailleurs à Giono les *Récits de la demi-brigade*

Dans *Angelo*, les motifs du complot restent assez flous. Tout tourne autour du marquis Laurent de Théus, époux de Pauline et bras armé des conjurés légitimistes. Il leur constitue un trésor de guerre en attaquant les cochers de la poste comme un brigand de grand chemin. Ces entreprises périlleuses ne sont pas du goût du haut clergé, complice et associé de la noblesse au sein de la conspiration. Au point que l'Archevêque d'Aix et son vicaire général, compromis tous deux dans l'entreprise, éprouvent, au chapitre VII, le besoin de faire le point sur leur rôle et leurs intentions. Dans la partie essentielle de leur dialogue – on verra plus tard comment le texte nous y donne accès – le vicaire général ne croit ni à la solidité ni à la nécessité « d'une alliance entre les vieux nobles d'ancien régime et le clergé⁴²⁹ » et fait part de ses doutes à l'archevêque qui soigne avec une potion de colchique l'accès de goutte dont il souffre. Le fragment dialogué homogène se déploie sur une page et demie de texte (format Pléiade) sans aucun retour à la ligne et, dès la troisième réplique, sans identification formelle du personnage locuteur. Si bien qu'au bout de quelques lignes, le lecteur, perdu dans l'alternance des voix et irrité de la confusion où l'entraîne la typographie délibérément massive du texte, doit progresser à tâtons et compléter mentalement les attributions de répliques pour parvenir à une bonne intelligence de ce qui est dit et par qui. Laissant de côté l'entrée en matière de ce dialogue pour examiner les propositions du vicaire général et l'accueil que leur réserve l'archevêque, je propose de sacrifier aux usages du texte de théâtre et de rétablir les noms des personnages au début des répliques. Dès lors le fragment que je vais interroger se présentera ainsi :

Vicaire G^{al} : Que ferez-vous de sept cent mille francs et même de deux millions quand l'émotion sera à son comble ? Comptez-vous sur les nobles ? Ils ne sauront que mourir : c'est leur définition. Le

⁴²⁹ Jean Giono, *Angelo, Œuvres romanesques complètes*, tome IV, Gallimard, « La Pléiade » 1977, p. 91. Toutes les références à *Angelo* renvoient à cette édition et figurent entre parenthèses dans le texte.

véritable trésor révolutionnaire, c'est le temps. M. de Théus remplit les coffres et perd le temps. En six mois on peut faire naître et grandir une émotion contraire.

Archevêque : Vous en chargez-vous ?

Vicaire G^{al} : Personnellement non. Je suis en excellente santé ce soir. Si j'avais pris de l'opium pour ma crise de rhumatismes, je vous dirais sans doute oui. Mais j'aurais l'excuse de la médecine.

Archevêque : Que craignez-vous ? Nous apprécions autant la bonne volonté que la réussite.

Vicaire G^{al} : Je n'en doute pas, mais j'ai un éloignement congénital pour l'honorariat.

Archevêque : Il se peut qu'on obtienne des promesses fermes simplement pour la bonne volonté. La place de M. de Théus est déjà plus qu'une promesse.

Vicaire G^{al} : Mes douleurs fulgurantes commencent en général avec les grandes pluies. Le temps est couvert ce soir. Il est possible que je prenne un peu d'opium à la fin de la semaine prochaine. Votre crise de goutte sera sans doute finie ?

Archevêque : Je ne crois pas. Elle a l'air de vouloir durer. Ces affaires me donnent beaucoup de soucis. Mais rien ne vous empêche de venir ; votre rhumatisme est au bras, je crois ?

Vicaire G^{al} : Au bras droit, Monseigneur.

Archevêque : Droit ? Oh ! Cela empêcherait donc les engagements écrits si j'entends bien. Enfin ce n'est pas du côté du cœur, c'est le principal. Il faut toujours trouver un moyen de remercier la Providence. D'ailleurs, nous ne désavouons jamais M. de Théus. Ce qu'il fait est si chevaleresque, si moyenâgeux. Il faudrait que la démission vienne de lui-même. Sans toutefois que cette démission soit provoquée par des trahisons qui pourraient faire tomber en des mains curieuses un fil de piste dont on ne sait jamais où il aboutit. Vous êtes en relations constantes avec le Marquis, je crois ?

Vicaire G^{al} : Constantes, Monseigneur, soyez sans inquiétude, je n'attaquerai pas M. de Théus de ce côté qui nous chatouille tous. Mais il pourrait avoir des ennuis domestiques. Sa femme est fort jeune.

Archevêque : Le colchique m'endort. Je crois qu'il ne faut plus attacher aucune importance à ce que je dis. Votre idée n'est pas mauvaise.

Vicaire G^{al} : Je vais vous laisser reposer. Avant d'avoir ma crise de rhumatismes, croyez-vous que je puisse vous présenter un jeune ami qui précisément désirerait votre bénédiction ?

Archevêque : Je dors. Bonsoir. Soufflez la lampe. Amenez-le.

Vicaire G^{al} : Bonsoir, Monseigneur. [92-93]

Tout l'art du vicaire général consiste d'abord à ne pas dire mais à laisser déduire l'élément manquant d'un jeu d'oppositions. Evoquant sans précision une « émotion à son comble » et une « émotion contraire », il suggère la nécessité de « faire naître et grandir » la seconde. La première émotion n'a que faire de l'argent légitimiste et conduit les nobles à une mort attendue (le début du dialogue faisait allusion à 93). Elle consiste donc – on peut à bon droit le supposer – en un soulèvement républicain. La seconde émotion sera donc nécessairement et en sens contraire insurrection ou jacquerie légitimiste. Il faut donc s'arranger pour soulever les masses paysannes, mais le vicaire général ne l'a pas dit.

Pour organiser cette « émotion contraire », il faudrait un exalté. Ce que le vicaire général n'est pas. Toutefois, la prise d'opium, en traitement normal des rhumatismes, peut conduire au rêve et à l'exaltation. Ce probable latiniste se souvient alors des subtilités syntaxiques de l'irréel du passé : « Si j'avais pris de l'opium pour ma crise de rhumatismes »... mais « je suis en excellente santé ce soir », (sous entendu « Je n'en prendrai donc pas »). A la question « vous en chargez-vous » la réponse est donc négative. Mais elle ne vaut que « pour ce soir » et ne préjuge en rien de ce qu'il en sera les autres soirs. Simple question de rhumatismes. Conclusion suggérée : le vicaire pourrait bien se mêler de fomenter la sus-dite « émotion contraire ». Il lui reste, par antiphrase pure et simple, à revendiquer un rôle actif et prééminent : « J'ai un éloignement congénital pour l'honorariat » revient à professer un engouement pour le service actif. L'archevêque lui donne satisfaction en un subtil glissando de dénominations passant de la « bonne volonté » aux « promesses fermes » et des « promesses fermes » à l'octroi d'une place décisive : celle de M. de Théus.

Dès lors le vicaire général peut prendre date tout en feignant de ne plus parler que de ses ennuis de santé. Sous la banalité de sa réplique, se déploie un redoutable système d'implications logiques parfaitement accessible à son interlocuteur qui, d'ailleurs, par ses interventions, en a favorisé l'émergence :

- a) pluie \Rightarrow rhumatismes \Rightarrow opium (**loi générale**)
- b) temps couvert \Rightarrow pluies imminentes

pluies imminentes ⇒ rhumatismes

rhumatismes ⇒ opium en fin de semaine prochaine (**application**)

l'opium impliquant finalement l'exaltation et donc le recours à l'émeute ainsi qu'il a été précédemment démontré. Bien que le vicaire général en ait très peu dit, la prudence le conduit à ajouter une allusion à la crise de goutte de l'archevêque pour renforcer les apparences d'un conciliabule de valétudinaires.

L'archevêque, après avoir implicitement consenti à un rendez-vous pour la fin de la semaine suivante tente, toujours sous un prétexte sanitaire, de savoir si son interlocuteur revendiquera ouvertement la responsabilité qu'il réclame. La réponse est très clairement déductible : un rhumatisme au bras droit empêche les engagements écrits. Organisateur des événements, le vicaire général restera pourtant dans l'ombre. Ces dispositions prises, il convient de sauver les apparences. M. de Théus mérite toujours un éloge officiel. Il reste ainsi « chevaleresque ». Mais sous les apparences d'un renforcement de l'affirmation, on suggèrera aussi qu'il est « moyenâgeux », ce qui est nettement moins valorisant. Puisqu'il ne sera pas désavoué il faudra qu'il renonce de lui-même. Selon la suave expression du vicaire général, une trahison « chatouillerait » les gens d'Eglise qui pourraient y être compromis. Mais le marquis a cinquante ans de plus que sa femme, et sa jalousie, excitée, peut provoquer une inhibition assez forte pour le mettre définitivement hors jeu. L'ensemble du raisonnement que je viens de déployer lourdement, tient en une phrase : « Sa femme est fort jeune. » Il est bien évident que tout cela est si scabreux que l'archevêque ne peut l'avoir ni provoqué ni entendu. D'où sa remarque nonchalante :

Le colchique m'endort. Je crois qu'il ne faut plus attacher aucune importance à ce que je dis.

Le vicaire général s'apprête à se retirer. Après une dernière allusion à sa crise de rhumatismes imminente qui rappelle l'échéance très proche du déclenchement de l'action, il sollicite négligemment mais « précisément » une audience pour « un jeune ami ». Pas de doute, il s'agit d'Angelo. Au chapitre précédent, le vicaire général lui a souhaité de rencontrer, en amour, « l'oiseau rare », avant d'ajouter,

sibyllin, « je crois qu'un de ces jours je vous demanderai un petit service » [86] – un Angelo magnifiquement doué pour donner au marquis de Théus des soucis d'ordre conjugal.

Dans les réactions de l'archevêque se déploie cette *hypocrisie* au sens le plus originel du terme, jeu de l'acteur, parole faussée pour donner l'illusion du vrai, installation de l'énoncé sous l'ordre (ὑπό) d'une séparation, d'une distinction (κρίσις). Au compte de la comédie égotante : « Le colchique m'endort... Je dors. Bonsoir. Soufflez la lampe. ». Et *mezza voce*, dans le fil maintenu de la machination ténébreuse : « Votre idée n'est pas mauvaise... Amenez-le. »

On n'a pas épuisé toutes les ressources du fragment. On en retiendra toutefois le principe de fonctionnement. Les deux interlocuteurs, sans en convenir clairement au préalable, établissent un jeu d'équivalences lexicales permettant de verrouiller leur conversation. Chacun des deux pourra jurer n'avoir parlé que de goutte et de rhumatismes, de colchique, d'opium et de l'humidité des jours d'automne. Mais sous ce discours prétexte se déploient des raisonnements fort précis, servis par un lexique clérical fait d'euphémismes et d'atténuations de tous ordres dans lequel *émeute* se dit *émotion*, *élimination* se dit *promesse* et *ennuis domestiques* sous entend *liaison coupable*. Deux fils de chaîne s'agencent sur la même trame, livrant sous l'apparence anodine de propos conventionnels, l'élaboration de projets redoutables. Ou pour le dire comme Jankélévitch, on voit s'exercer ce « pouvoir de jouer [...] de jongler avec les contenus soit pour les nier soit pour les recréer⁴³⁰ » Mais à s'en tenir là, l'essentiel manquerait peut-être. La prudence des deux ecclésiastiques semble motivée par la crainte d'être épiés. C'est que, justement, ils le sont.

Regard

Au début du chapitre VII, Bousson, l'homme au carrick, agent de la police secrète de Louis-Philippe, a accosté Angelo dans la rue, en pleine nuit, et l'a accompagné dans le petit logement du jeune homme auquel on accède par le couloir de la conciergerie de

⁴³⁰ V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, « Champs », 1979, p. 17

l'archevêché. De la fenêtre d'Angelo, la vue, pour un agent secret, est fort intéressante :

Regardez, j'imagine que cette lumière qu'on voit là-bas provient d'un des cabinets de l'archevêque. C'est sans doute derrière ces carreaux qu'il fait ses dévotions vespérales. Je suis un monstre de curiosité, que ne donnerais-je pas pour voir un archevêque abîmé ? Vous n'avez pas de lunette d'approche, bien entendu, ce serait trop beau ; si j'avais su, j'en aurais apporté une. On ne pense jamais à tout. [87]

Après quelques instants d'entretien, le chasseur devient chassé. Bousson, dans le style énigmatique et imagé qui lui est propre, fait à Angelo une seconde demande :

Voulez-vous être aimable ? [...] Soufflons les bougies. L'archevêque me gêne avec son œil allumé. Nous n'avons pas de lunette d'approche, mais peut-être en ont-ils une. J'ai la fâcheuse habitude de me fourrer les doigts dans le nez quand on me raconte des histoires intéressantes et je n'aimerais pas que Monseigneur en fût informé. [...] Soufflez les bougies, mon jeune ami et restons dans l'ombre. [87-88]

La conversation reprend, orientée par des recommandations qui cherchent à instrumentaliser Angelo, mais Bousson prend congé précipitamment dès que s'éteint la lampe qui brillait à la fenêtre de l'archevêché. Clausule : Angelo va reconduire discrètement son visiteur. Puis le paragraphe suivant s'ouvre ainsi : « Peu de temps avant que la lampe s'éteigne à la fenêtre de l'archevêque, le vicaire général était à côté d'elle. » [91] Le raccord est décalé. La narration propose, en une analepse presque imperceptible, un changement de décor traité à la manière d'un rapide travelling cinématographique, voire d'un zoom qui, sans transition, projetterait le lecteur d'une fenêtre à l'autre. Ce mouvement de caméra ou, si l'on préfère, ce renversement de focalisation nous ramène au point de départ de la séquence précédente mais en un autre lieu. Nous, lecteurs, allons suivre le dialogue ecclésiastique auquel Angelo et Bousson, limités à la contemplation d'une scène muette, n'avaient pas accès. Par le transport d'une fenêtre à l'autre, le narrateur omniscient vient reprendre ses droits. Dans l'ordre de l'ironie, l'effet est à double détente.

Tout commence par l'ironie de Bousson – son autodérision en d'autres termes – quand il se présente comme un monstre de curiosité qui adore se fourrer les doigts dans le nez. Mais cette ironie tourne à vide et n'est d'aucun pouvoir sur Angelo. Malgré ses efforts, ses précautions et ses postures de traître de mélodrame, Bousson est réduit à une impuissance et donc à une insignifiance totales. L'observation de la fenêtre ennemie ne lui a rien appris, alors que le lecteur, patient et avisé, va percer à jour les *combinazione* subtiles incluses dans le texte dialogué.

Les catégories de Pouillon⁴³¹ sont ici mises à mal. Tout semble partir de la vision « avec », les données du texte étant limitées au regard que porte Bousson vers la fenêtre de l'archevêque. Le travelling nous amène à une vision « par derrière ». Mais le dialogue, brouillé par sa compacité typographique, garde bien quelque chose de l'incomplétude propre à la vision « avec ». Puis une rumination de la lecture permet son élucidation intégrale qui finit par installer ce décalage producteur de l'omniscience propre à la vision « par derrière ». On comprend rétrospectivement que Bousson, ordonnateur du récit à défaut d'en être vraiment narrateur, est installé en fait, lors de son entrevue avec Angelo dans ce mode particulier de la vision « du dehors » que Todorov représente par l'inéquation narrateur < personnage⁴³². Ici, personnage < lecteur. Ce dispositif tourne Bousson en dérision. On se moque de lui comme on se moque des deux ecclésiastiques bien que les motifs de rire soient différents. L'ironie est ici « mythogénèse stérile [...] production qui est le produit, opération qui est l'ouvrage⁴³³. »

Si les personnages sont moqués, le lecteur, lui, n'est guère mieux traité. De paragraphe en paragraphe le texte nous interroge, nous conduit à des réactions prévisibles, qu'il a d'avance contrôlées et dont l'enchaînement est fait pour nous conduire jusqu'aux vérités définitives du dénouement. On voit bien que c'est ici de maïeutique qu'il s'agit. L'analepse et le changement de focalisation bousculent de façon désinvolte les conventions implicitement proposées par l'entrevue d'Angelo et de Bousson. On s'attendait à voir chichement

⁴³¹ J. Pouillon, *Temps et roman*, 1946, Gallimard, « Tel », 1992, p. 62 à 136

⁴³² T. Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, p.142.

⁴³³ V. Jankélévitch, *op. cit.* p. 55.

révélés, par le truchement d'une fenêtre fermée et muette, quelque détail significatif, quelques uns de ces indices subtils propres aux romans à énigmes et bien faits pour installer le lecteur dans la satisfaction de sa propre clairvoyance. Et voilà que, modifiant brutalement les données spatio-temporelles du récit, le texte s'offre à débrouiller l'énigme tout entière d'un seul coup ... mais en la surchargeant de précautions linguistiques et oratoires qui la rendent confuse à souhait. Thrasimaque, ici, ne peut que sortir de ses gonds. On l'a placé en tiers dans une scène d'espionnage. On a semblé faire appel à sa subtilité. Puis voilà qu'on lui coupe l'herbe sous les pieds : on lui apporte tout de go les réponses qu'il s'apprêtait à rechercher, mais sous une forme si confuse qu'il lui faudra tout reconstruire – à commencer par l'identité des interlocuteurs – et tout parachever en comblant les béances du texte. Nous, cependant, qui ne sommes pas Thrasimaque, jouissons volontiers de ce jeu de fausses questions, déductible des blancs du texte.

Résumons le parcours maïeutique qui s'impose au lecteur. Pourquoi l'homme au carrick souhaite-t-il épier les visites qui se font à l'archevêché ? Parce qu'il soupçonne qu'il s'y trame des projets nuisibles aux intérêts du régime auquel il est attaché. Pourra-t-il surprendre ce qui se dit à l'archevêché ? Non, bien sûr, puisque la fenêtre est fermée. Mais voici que, par un tour de passe-passe, la narration nous en fait franchir le cadre. Dès lors la question porte sur les propos échangés par l'archevêque et le vicaire général. Réponse d'abord impossible puisque la compacité du texte et l'absence de mention des interlocuteurs rendent le dialogue incompréhensible. Mais le travail du lecteur qui rétablit les conventions du dialogue dramatique puis met à jour camouflages et sens cachés, révèle le « double fond » de cet entretien sous les propos anodins de prélats hypocondres, et y perçoit la mise au point très précise d'un complot d'envergure. Tour à tour, Angelo utilisé par Bousson, Bousson dont les entreprises échouent devant une fenêtre fermée, l'archevêque et le vicaire général dont les ténébreux projets deviennent accessibles au lecteur, tous en somme voient leurs propos déconstruits, leurs sous-entendus mis à jour et leurs précautions déjouées. Le lecteur, lui, tire son plaisir de sa clairvoyance dès lors qu'il a triomphé de tous les pièges mystificateurs de la *fabula*.

Il s'agissait d'évaluer les pouvoirs de l'implicite dans l'élaboration d'un système narratif qui en appelle à la coopération du lecteur pour révéler finalement ce qu'il s'est d'abord efforcé de voiler. Un langage à double fond trouve à s'épanouir dans cette scénographie en miroir où les fenêtres se font face et où l'espion ne craint rien tant que d'être épié. L'ironie est alors mise en scène, incorporant le lecteur comme un actant de sa propre procédure. Hamon y voit « une communion qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d'un autre, une sorte de petit examen de passage que l'ironisant fait passer à son auditoire ou à ses lecteurs pour vérifier leur compétence idéologique, une posture langagière qui a deux buts contradictoires ou plutôt symétriques : d'un côté mettre à distance, exclure, *excommunier* en quelque sorte les balourds et les naïfs (souvent assimilés à la cible elle-même) qui ne comprennent pas la dualité (ou simplement la complexité) d'un message, ou qui l'interprètent mal ; de l'autre *communier* avec l'autre partie du public transformée en complice⁴³⁴ ».

Le processus atteint ici à des raffinements suprêmes. Bousson, défait par l'archevêque et le vicaire général qui, ne se sachant pas épiés par lui, l'ont pourtant maintenu dans l'ignorance, est le premier excommunié, le premier exclu du jeu. Les deux ecclésiastiques vont le rejoindre dans ce rôle, puisque leur obstination maniaque à voiler le sens de leurs propos s'avère inapte à déguiser leurs projets. Occupant tous les sièges, disposant de tous les regards, le lecteur qui les a percés à jour, est le grand vainqueur de l'affaire. Face à lui, parfait naïf immunisé contre les chausse-trappes du discours oblique, Angelo ressort de l'épisode aussi pur qu'il y était entré. Pas question de l'*excommunier* puisqu'il est le héros. Par un dernier détour de l'ironie, son ingénuité en devient même admirable.

André Not

Université de Provence

⁴³⁴ P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit. p. 125.

L'ironie du masque et du travesti chez Jean Genet : une figure iconoclaste

Définissons brièvement l'ironie comme une sorte de levier : en appuyant à l'une de ses extrémités que l'on charge à l'excès, on élève l'autre à la lumière. Partant, rien n'interdit de donner à cette figure une extension dans le domaine théâtral. L'exemple des *Nègres*, en relation avec d'autres œuvres de Genet dont *Les Bonnes*, pourrait permettre d'en préciser le fonctionnement. On se contentera ici d'examiner l'ironie du masque et du travesti chez Genet, puis d'inviter à une investigation plus large liant l'ironie et la dimension iconoclaste du théâtre selon Genet.

L'ironie du masque

La première originalité des *Nègres* est d'utiliser le masque dans une thématique *raciale*. A l'origine des *Nègres* il y aurait eu une commande de Raymond Rouleau, à la recherche d'« une pièce de théâtre pour des comédiens noirs ». Genet lui-même affirmait que c'était un comédien noir qui lui aurait demandé d'écrire la pièce⁴³⁵. La question de la race a présidé à la conception de toute l'œuvre, conditionnée par la distribution exclusive des rôles à des Noirs. Or tous ne sont pas des rôles de Noirs, une partie de la troupe doit interpréter des Blancs – les seuls que Genet qualifie de « personnages⁴³⁶ », constituant sur scène un public fictif devant lequel se déroule l'action. On y retrouve des personnages issus du *Balcon* : La Reine, son Valet, Le Gouverneur, Le Juge, Le Missionnaire. A la création de la pièce en 1959 au Théâtre de Lutèce, Roger Blin a installé ces personnages de Blancs, constituant une Cour de justice, à un niveau supérieur, d'où ils surplombent les autres personnages, figurant des Noirs. L'utilisation de l'espace, volontairement

⁴³⁵ S. Heed, *Roger Blin, metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Circé, Paris, 1996, p. 70.

⁴³⁶ J. Genet, *Les Nègres*, Marc Barbezat, L'Arbalète, Lyon, 1958, p. 16.

schématique dans cette scénographie, permet de souligner de la façon la plus lisible que la Cour, à la fois cour royale et cour de justice, doit porter sur les autres acteurs un regard en surplomb. Les personnages de Noirs jouent donc sous son regard et à son intention comme l'annonce leur meneur de jeu, Archibald :

C'est à une Cour d'Assises spécialement dressée pour nous que nous dédierons nos folies.⁴³⁷

Il s'agit donc d'insister sur la séparation entre deux groupes, les Blancs et les Noirs, sur la hiérarchie qui les sépare, sur le pouvoir dont les uns écrasent les autres, ce pouvoir s'exerçant par le regard (au sens sartrien du terme). Mais il s'agit également de rendre perceptible pour le public de la salle, tout aussi visiblement, que ce sont des acteurs *noirs* qui jouent le rôle des colonisateurs blancs de cette Cour en train de les contempler :

Chaque acteur en sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus.⁴³⁸

Première ironie du masque ici : les acteurs noirs porteurs d'un masque blanc reflètent en les caricaturant les spectateurs, blancs dans leur majorité. Spectateurs et masques blancs sont l'objet d'une révérence, d'un respect ironique, qui basculent en leurs contraires : l'insolence et l'apartheid. Telle est la règle d'un jeu théâtral qu'Archibald, le Noir meneur de jeu, révèle au public :

Ce soir nous jouerons pour vous. Mais, afin que dans vos fauteuils vous demeuriez à votre aise en face du drame qui déjà se déroule ici, afin que vous soyez assurés qu'un tel drame ne risque pas de pénétrer dans vos vies précieuses, nous aurons encore la politesse, apprise par vous, de rendre la communication impossible. La distance qui nous sépare, originelle, nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières, notre insolence – car nous sommes aussi des comédiens. Mon discours terminé, tout, ici – (*Il frappe du pied avec une rage excessive, presque comme un cheval, et il hennit comme un cheval.*) ici ! se passera dans

⁴³⁷ *Ibid.* p. 31.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 16.

le monde délicat de la réprobation. Si nous tranchons des liens, qu'un continent s'en aille à la dérive et que l'Afrique s'enfonce ou s'envole...⁴³⁹

Quant aux acteurs qui ne sont pas masqués, ils représentent des Nègres, c'est-à-dire des Noirs à un degré superlatif. Genet avait prévu qu'ils soient maquillés outrageusement au cirage pour manifester cette surenchère dans leur « négritude ». (Cela n'a pas été le choix de Roger Blin, semble-t-il). Quoi qu'il en soit, il s'agissait pour ces acteurs non pas de jouer mais de « surjouer » les Noirs. Il y a là, bien sûr une autre ironie, celle qui consiste à se charger des signes des stéréotypes racistes jusqu'à saturation, afin de faire surgir leur absurdité.

Et les personnages des Noirs peuvent clamer au public par la voix d'Archibald, leur meneur de jeu :

Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout, absurdement [...]

Que les nègres se nègrent. Qu'ils s'obstinent jusqu'à la folie dans ce qu'on les condamne à être...⁴⁴⁰

- C'est ainsi que, dans *Les Nègres*, Archibald et ses comparses sont « comédiens » à plusieurs degrés, et, à ce titre, doutent et font douter de ce qu'ils « sont » vraiment, de ce qu'ils font vraiment, conscients de représenter *un emboîtement de fantasmes*. L'exemple le plus explicite, parce que le plus visuel, en est le rôle de Diouf pendant le simulacre de meurtre interprété par la troupe devant la Cour : Diouf, acteur noir, maquillé et costumé en « Nègre » (caricature de Noir suivant le fantasme des racistes blancs, intériorisée par les Noirs⁴⁴¹), ajoute sur ce costume, au vu du public, le *déguisement* d'une « Blanche » (caricature d'une Blanche suivant les fantasmes, eux aussi racistes, des Noirs⁴⁴²). Le tout constitue sur scène non des *personnages*, mais un

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴¹ J. Genet, « L'Art est le refuge... », cité dans *Les Nègres au Port de la Lune, Genet et les différences*, indique que les acteurs dans sa pièce interprètent des « Nègres fantomatiques désirés par les Blancs », Bordeaux, La Différence, 1988, p. 99.

⁴⁴² J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 73-8.

peuple de *fantômes*, [...] « ces fantômes en quoi je voudrais métamorphoser de vrais Nègres... », écrit Genet⁴⁴³.

Or la structure de la pièce de Genet repose sur l'opposition entre des pôles Blancs/Noirs telle que l'a décrite Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, paru en 1952⁴⁴⁴. Le titre de Fanon paraît même traduit en langage scénique, tout comme l'idée suivant laquelle la structure mentale du Noir colonisé, cette structure presque inmanquablement psycho-pathologique, a pour fondement « un système dichotomique et manichéiste à base raciste⁴⁴⁵ ». La vision raciste, qui scinde l'Homme permet à Genet un *jeu de composition binaire*, par lequel le dramaturge semble avoir fait sien – en le radicalisant – le « manichéisme délirant⁴⁴⁶ » décrit par Fanon : « Bien-Mal, Beau-Laid, Blanc-Noir : tels sont les couples caractéristiques du phénomène... ». Une Noire, anonyme derrière son masque, joue La Reine blanche : « Vous n'empêchez pas, ma belle, que je n'aie été plus belle que vous », dit-elle à une « Nègresse ». La beauté est dévolue à La Reine Blanche, tandis que les Noirs jouent la laideur et le Mal attachés à leur couleur. C'est que, dans *Les Nègres*, des Noirs rêvent une « histoire de Nègres » dans un rêve de Blancs racistes. Ils jouent le viol puis le meurtre d'une Blanche, crimes exemplaires de « sauvagerie », tels qu'ils peuplent les cauchemars des Blancs racistes à propos des Noirs ; en les voyant reconstituer cet acte de barbarie, les spectateurs blancs doivent, selon Genet, pouvoir se dire à l'instar du personnage de La Reine blanche qui siège dans la Cour : « Ils sont noirs comme je les rêvais.⁴⁴⁷ »

⁴⁴³ J. Genet, « [...] ces fantômes en quoi je voudrais métamorphoser de vrais Nègres... », « L'art est le refuge... », *op. cit.*, p. 101.

⁴⁴⁴ En 1959, au moment où *Les Nègres* sont créés à Paris, Frantz Fanon publie : *L'An V de la révolution algérienne*.

⁴⁴⁵ La formule est de J. Chevrier, *Littérature nègre*, Armand Colin et Nouvelles Editions Africaines (NEA), Paris, 1984, p.183.

⁴⁴⁶ « Bien-Mal, Beau-Laid, Blanc-Noir : tels sont les couples caractéristiques du phénomène que, reprenant une expression de Gide et Guiraud, nous appellerons manichéisme délirant », F. Fanon, *Peau noire et masques blancs*, Seuil, « Points Essais », Paris, 1952, p. 148.

⁴⁴⁷ J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 122.

Mais la « Négritude », pour Genet, est bien autre chose qu'une question de peau⁴⁴⁸. Certes, la question ontologique est bien là, pour les acteurs et les spectateurs, posée sous le masque : « Qu'est-ce qu'un nègre ? et d'abord, c'est de quelle couleur ? », demande Genet⁴⁴⁹. Cependant, elle ne diffère guère, hormis le jeu de masques, de la question que Simone de Beauvoir avait posée en 1949 dans *Le Deuxième Sexe* : « Mais d'abord : qu'est-ce qu'une femme ?⁴⁵⁰ » Cela conduit à poursuivre cette recherche sur l'usage éventuel que fait Genet de l'ironie, à propos du travesti dans son univers théâtral.

L'ironie du travesti

Lorsqu'on examine cette question, l'on constate que la parenté est indiscutable entre l'attitude de défi jusqu'au-boutiste que Genet a prêtée à ses Nègres et celle qu'il veut adopter en tant qu'homosexuel... Puisque la société se représente les homosexuels dont je suis, que je le veuille ou non, comme des tantes, des Carolines et des *folles tordues*, je me conforme à cette image et je lui donne le spectacle de ce qu'elle attend de moi. Pis encore, je renchéris, je la pousse à bout en la choquant de toutes les façons possibles, en la scandalisant avec tous les moyens qu'elle met à ma disposition, en foulant à mes pieds tous les tabous, toutes les lois morales, toutes les valeurs conformistes et les mythes les plus sacrés, jusqu'au sacrilège. De toute façon, je la nie, je la renie, je la ridiculise jusqu'à son anéantissement⁴⁵¹. Souvenons-nous que Genet avait souhaité, en 1947, que les *Bonnes* fussent créées par des hommes et que cela se vît. Déjà il s'était montré l'habile virtuose des jeux bipolaires : s'y opposaient « être une bonne » et « être Madame », chacune des deux bonnes jouant tour à tour l'une ou l'autre partition. Tout comme dans *Les Nègres*, la Reine masquée de blanc disait à une Négrresse : « Vous n'empêcherez pas, ma belle, que je n'aie été plus belle que vous », dans *Les Bonnes*, Claire, travestie en

⁴⁴⁸ Il s'en amuse d'ailleurs le premier au moment de son compagnonnage avec le mouvement des Black Panthers : « Je suis peut-être un Noir qui a les couleurs blanches et roses, mais un Noir. », phrase citée par J.- B. Moraly, « Aller jusqu'au bout de soi-même », *Les Nègres au Port de la Lune, op. cit.*, p. 113.

⁴⁴⁹ J. Genet, question mise en exergue de l'édition des *Nègres, op. cit.*, p.12.

⁴⁵⁰ S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949, t.1, p. 11.

⁴⁵¹ Voir M. Chevaly, *Genet*, tome 1, *L'amour cannibale*, Marseille, Le Temps Parallèle, 1989, p. 22.

Madame, déclare à sa sœur : « Je serai belle. Plus que vous ne le serez jamais.⁴⁵² » L'acteur – car c'est d'abord pour un acteur que Genet a écrit ce rôle – ainsi travesti, doit se faire *actrice* jusqu'au point le plus artificiel que cette fonction puisse atteindre, car Genet recommande expressément pour l'interprétation des *Bonnes* « que les *comédiennes* jouent. *Excessivement*.⁴⁵³ » Comme les acteurs masqués des *Nègres*, le travesti est voué par Genet à l'exacerbation des stéréotypes, ceux de la féminité.

Souvent, ce jeu excessif doit se déployer dans un registre où la « Folle » (au sens sexuel) rejoint la Fée, où la Reine de tragédie rayonne dans l'abjection, ou « l'extravagance⁴⁵⁴ », comme si Genet se choisissait pour guide sur la scène le fantôme glorieux de la Tragédienne française par excellence : Sarah Bernhardt⁴⁵⁵. Ici le travesti doit se laisser porter loin de tout réalisme, par un mythe, celui du Monstre sacré :

*Sacrés ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous rêvons ceci ou cela. Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais – ou n'oserais – me voir ou me rêver, et tel pourtant que je sais être.*⁴⁵⁶

Ce jeu doit sauver le travesti du réalisme et lui conférer par instants « l'inadhérence au sol » tant désirée par Genet :

⁴⁵² J. Genet, *Les Bonnes*, Marc Barbezat, L'Arbalète, Lyon, 1947, p. 15.

⁴⁵³ J. Genet, note dans l'édition des *Bonnes*, *ibid.*, p. 54.

⁴⁵⁴ Genet a convoité les pouvoirs de l'extravagance dans le travesti, sans oser, semble-t-il, l'endosser complètement dans la vie, si l'on en croit ce passage du *Journal du Voleur* : « Je savais quant à ma toilette que je la porterai très sobre, avec modestie alors que le seul moyen de m'en tirer eût été l'extravagance la plus folle... », *Le journal du voleur*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1949, p. 74.

⁴⁵⁵ Souvent il s'agit de « jouer la Dame aux camélias », *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 77 et Divine dans *Notre-Dame-des-Fleurs* « fait comme les grandes tragédiennes », Gallimard, Paris, 1951, p. 127.

⁴⁵⁶ J. Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 10.

Écrire est avant que d'écrire entrer dans la possession de cet état de grâce qui est une sorte de légèreté, d'*inadhérence* au sol, au solide, à ce qu'on nomme habituellement le réel - écrire m'oblige à *une espèce de loufoquerie* dans l'attitude, dans les gestes et même dans les mots.⁴⁵⁷

Mais cette inadhérence magique ne lui est donnée que *par instants*. En effet, le rappel à l'ordre guette, au moindre faux mouvement, ce corps en équilibre instable, funambule de l'identité sexuelle, contraint de pousser à l'excès, « sous des robes monstrueuses, un jeu un peu titubant⁴⁵⁸ ». C'est alors la chute dans le ridicule au moindre faux pas. Dans *Les Bonnes*, c'est le prosaïsme des gants de cuisine en caoutchouc, dans *Les Nègres*, c'est un jupon de femme qui se déchire laissant voir des bottes ou un pantalon d'homme. Ces moments d'ironie contre l'identité sexuelle, ont chez Genet la cruauté morbide de ce « carnaval des Folles », « carnaval funèbre mais frivole » qui, selon lui, met en scène dans la vie la solitude irrémédiable de l'homosexuel⁴⁵⁹. Le rire soulevé par « l'extravagante allure » du travesti ne suscite aucune réconciliation mais *sépare* à tout jamais celui qui en est l'objet des autres et de lui-même. L'homosexualité n'est pas une donnée dont je saurais m'accommoder. Outre qu'aucune tradition ne vient au secours du pédéraste, ne lui lègue un système de références – sauf par des manques – ne lui enseigne une convention morale relevant de la seule homosexualité, cette nature même, acquise ou donnée, est éprouvée comme culpabilité. Elle m'isole, me coupe à la fois du reste du monde et de chaque pédéraste. Nous nous haïssons, en nous-mêmes et en *chacun de nous*. Nous nous déchirons. Nos rapports étant brisés, l'inversion se vit solitairement. Le langage, support sans cesse renaissant d'un lien entre les hommes, les

⁴⁵⁷ J. Genet, cité dans *Obliques* 2, 3^e trimestre 1984, p. 50.

⁴⁵⁸ J. Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵⁹ « Mourir au champ d'honneur, vos carnivals, Folles, ont cette extravagante allure [...] Ce long suicide déclamatoire n'en finira jamais [...] Quand devient pressant le souci de quitter la vie par le signe, observez patiemment en vous-mêmes quels longs cris tragiques vous appellent. Mais, plumes, jupons, battements de cils, éventails – c'est un carnaval funèbre mais frivole qui vous encombre. Où prendre ces rigueurs qui ordonnent les thèmes, les domptent, écrivent le poème ? Où sont enfin les grands thèmes tragiques ? Folles, vous êtes faites de morceaux », Genet, *Fragments et autres textes*, préface d'E. White, Gallimard, Paris, 1990, p. 78.

pédérastes l'altèrent, le parodient, le dissolvent. Entre elles, délivrées du sévère regard social, ces folles se reconnaissent dans la honte qu'elles habillent d'oripeaux. Le réel perd pied et laisse apparaître une tragique insécurité⁴⁶⁰. De ce point de vue, le rôle des acteurs noirs déguisés en « Nègres » ne diffère guère de celui des homosexuels travestis en « Folles », ou de celui des acteurs travestis en actrices. Dès lors ce théâtre est ironique à plus d'un degré, et notamment parce qu'il brouille les signes de ce qu'il désigne, alors même qu'il le désigne outrancièrement.

Ironie du théâtre de Genet

Genet recommande, dans son avertissement « Pour jouer *Les Nègres* », de « bien imiter les Tragédiens et surtout les Tragédiennes françaises⁴⁶¹ ». Il s'agit bien sûr d'un mimétisme ironique, puisque appelé à trébucher souvent. C'est là, à chacun de ces faux-pas, que la « tragédie de la réprobation » tourne à la « clownerie » (pour rapprocher les deux sous-titres que Genet a souhaités pour *Les Nègres*) : dans les *Bonnes*, on l'a rappelé, le prosaïsme des gants de cuisine en caoutchouc est là pour tenir le pathétique à distance. Dans *Les Nègres* un jupon qui se déchire, des bottes ou un pantalon qui se laissent voir, la grossièreté carnavalesque d'un masque en papier mâché, représentant la jeune fille blanche violée assument la même fonction. Brecht et surtout Beckett⁴⁶² sont passés par-là, sans doute... mais surtout une amertume toute personnelle qui fait coexister avec toute illusion, à toute grandeur, son démenti *ironique*. C'est pourquoi le théâtre de Genet instaure des « cérémonies » au centre desquelles il installe *son cirque* : dès qu'un semblant de sacre est prononcé, la débâcle dans l'ignoble – par exemple dans l'excrémentiel – n'est pas loin⁴⁶³. Au niveau de la conception esthétique de l'ensemble, c'est entre ces deux pôles *cérémonie/cirque* que Genet fait basculer le

⁴⁶⁰ J. Genet, *Fragments, ibid.*, p. 77-8.

⁴⁶¹ J. Genet, « Pour jouer *Les Nègres* », préface à l'édition des *Nègres, op. cit.*, p. 8.

⁴⁶² R. Blin avait créé *En attendant Godot* en 1953.

⁴⁶³ L'équivalent dans les œuvres en prose de Genet se trouve dans des passages comme celui de *Notre-Dame-des-Fleurs*, souvent commenté, où Divine, ayant perdu ses perles, ôte son dentier et se le place sur la tête en guise de diadème. Voir en particulier J.-P. Sartre, *Saint-Genet*, Gallimard, Paris, 1952, p. 468.

levier de l'ironie. Mais il le fait basculer de façon réversible, c'est là où son théâtre est problématique.

Bataille en 1957 insistait sur « l'indifférence à la communication de Genet... la cloison vitreuse... qui nous sépare, lecteurs, de cet auteur⁴⁶⁴ ». Si cette métaphore de la « vitre » s'appliquait aux œuvres en prose de Genet, il semble que, dans ses pièces, l'auteur ait aussi cherché à rendre manifeste la *coupure* douloureuse qui affecte la communication chez les réprouvés comme lui, coupure dont, dans son théâtre, il ne s'agit pas de guérir par une quelconque « catharsis » ni de cicatriser grâce à une quelconque « prise de conscience⁴⁶⁵ ». Or aucun problème exposé ne devrait être résolu dans l'imaginaire, surtout que la solution dramatique s'empresse vers un ordre social achevé. Au contraire, « que le mal sur la scène explose », nous montre nus, « nous laisse hagards » s'il se peut, et n'ayant de recours qu'en nous... Il importe d'exhiber cette blessure, ainsi que chez Baudelaire, d'« approfondir le secret ». Aussi la « distance originelle » (l'appartenance raciale pour les Nègres, sociale et sexuelle pour les Bonnes), doit-elle être « augmentée ». Que ce soit sous le masque ou le grimage des Nègres, sous les jupes de Madame ou des Bonnes, ce qui importe à Genet, c'est de manifester la coupure entre les êtres, et à l'intérieur d'eux-mêmes. Cette *coupure* justement que recommande Archibald à sa troupe de Nègres :

Inventez, sinon des mots, des phrases qui coupent au lieu de lier. Inventez non l'amour mais la haine, et faites donc de la poésie, puisque c'est le seul domaine qu'il nous soit permis d'exploiter.⁴⁶⁶

Le « nous » qui désigne sur scène les Nègres dans cette phrase d'Archibald, englobe en tous points Genet-le-poète et le mythe qu'il s'est construit, celui du *mauvais sauvage*, brandi comme un épouvantail et un étendard. Un épouvantail pour l'Europe que Genet, émule en cela de Rimbaud et Artaud, renie avec violence⁴⁶⁷ ; un étendard pour le Révolté qu'il veut être,

⁴⁶⁴ G. Bataille, *La Littérature et le Mal*, cité par G. Serreau, dans *Histoire du « nouveau théâtre »*, Idées, NRF, Galimard, 1969, p. 129.

⁴⁶⁵ Cf. Jean Genet, « Avertissement au *Balcon* », *Le Balcon*, 2^e édition, Marc Barbezat, Décines, 1960, p. 7-8.

⁴⁶⁶ J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶⁷ Genet a déclaré à de multiples occasions qu'il n'était pas Européen, qu'il n'était pas Français, qu'il n'était pas blanc – ce qui, n'est pas synonyme mais il ne s'agit pas là chez Genet de cohérence conceptuelle. Il s'agirait plutôt d'une construction irrationnelle, d'une identité mythique qu'il aimait endosser, en un mot d'un *rôle*... surtout *face à* des

« l'homme qui, au lieu de subir, revendiquait ce qui lui a été donné, le revendiquait et était décidé à le pousser jusqu'à son extrême conséquence.⁴⁶⁸ » Ce jusqu'au-boutisme dans l'anathème distingue l'œuvre de Genet d'une entreprise de dénonciation vertueuse destinée à combattre la « déviation existentielle⁴⁶⁹ » subie par les Noirs ou par les bonnes. Lorsqu'on demande à Genet

si, dans *Les Bonnes* il est pour les domestiques contre les patrons et, dans *Les Nègres*, s'il est de mèche avec les Noirs contre les Blancs, ou le contraire,

la réponse fuse :

– Je m'en fous. J'ai voulu faire des pièces de théâtre, cristalliser une émotion théâtrale et dramatique. Si mes pièces servent les Noirs, je ne m'en soucie pas. Je ne le crois pas, d'ailleurs. Je crois que l'action, la lutte directe contre le colonialisme font plus pour les Noirs qu'une pièce de théâtre. De même, je crois que le syndicat des gens de maison fait plus pour les domestiques qu'une pièce de théâtre. J'ai cherché à faire entendre *une voix profonde* que ne pouvaient faire entendre les Noirs et *tous les êtres aliénés*.⁴⁷⁰

Aliénation dans *Les Bonnes* et Négritude dans *Les Nègres* sont mises en avant en tant que métaphores d'un refus principalement d'ordre éthique : le refus de la Morale humaniste. *Les Nègres*, « tragédie de la réprobation » selon Genet lui-même, peuvent sembler contenir en germe « toutes les contestations » (et si elles peuvent *sembler* les contenir, elles *les contiendront à la représentation*, pour le public et les metteurs en scène en France et aux U.S.A., quand ces contestations seront en vogue à partir de la fin des années 60)... Mais Genet, lui, en 1958, a-t-il cherché à assurer à son œuvre la moindre prise sur l'opinion ? De la réprobation, il n'est ni le

journalistes, européens, français et blancs ! Par exemple dans « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech », *L'Ennemi déclaré*, Gallimard, NRF, 1991, p. 231 : « Genet : – Je crois que toute ma vie a été contre les règles blanches. B. Poirot-Delpech : – Qu'est-ce que vous entendez par blanches ? Genet : – Des Blancs. Je veux dire que encore maintenant – j'ai soixante-douze ans, hein ! – je ne peux pas être électeur. Même si vous pensez que ça a peu d'importance, je ne fais pas partie des citoyens français ».

⁴⁶⁸ J. Genet, « Entretien avec Madeleine Gobeil », *L'Ennemi déclaré*, *ibid.*, p. 21.

⁴⁶⁹ F. Fanon, *Peau noire masques blancs*, *op. cit.*, p. 11 : « La civilisation blanche, la culture européenne ont imposé au noir une déviation existentielle. »

⁴⁷⁰ J. Genet, « Entretien avec Madeleine Gobeil », *L'Ennemi déclaré*, *op. cit.*, p. 23.

militant ni le prosélyte, il est l'anachorète. Vis-à-vis du théâtre engagé de Sartre, et des metteurs en scène eux aussi engagés de son temps, y compris Roger Blin, vis-à-vis de son public, souvent composé de progressistes « de gauche », le théâtre de Genet est encore ironique à un autre niveau : il semble épouser certaines causes, celle du peuple, celle des Noirs colonisés, voire celle des homosexuels comme lui, mais ce théâtre ne célèbre aucune de leurs valeurs... tout en ayant l'allure d'une célébration. Comme il le dira des *Paravents* :

Les pièces habituellement ont un sens ; pas celle-ci. C'est une fête dont les éléments sont disparates, elle n'est la célébration de rien.⁴⁷¹

Car la méditation la plus poussée de Genet sur son théâtre est son poème en prose le plus déconcertant « L'Étrange mot d'... ». Ce texte devrait suspendre toute tentative de mise en lumière trop crue, décourager l'annexion trop hâtive des œuvres théâtrales de Genet à des fins démonstratives. Le théâtre idéal que Genet imagine donnerait sur un cimetière. Ses symboles, pleins « d'inanité sonore ». La représentation y serait comme une mort glorieuse de l'esprit, où la poésie enveloppant le vide, sonnerait le creux, mais musicalement. Car voici le contenu du théâtre rêvé que propose Genet :

Mais enfin le drame ? S'il a, chez l'auteur, sa fulgurante origine, c'est à lui de capter cette foudre et d'organiser, à partir de l'illumination qui montre le vide, une architecture verbale – c'est-à-dire grammaticale et cérémoniale – indiquant sournoisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le *vide*.⁴⁷²

Martine Coste
Université de Provence

⁴⁷¹ J. Genet, *Lettres à Roger Blin, Les Nègres au Port de la Lune, op. cit.*, p. 15.

⁴⁷² J. Genet, « L'Étrange mot d'... », *Les Nègres au Port de la Lune, ibid.*, p. 172.

Ironie intertextuelle : inscriptions proustiennes dans les romans de Claude Simon

Dès l'incipit du *Miroir qui revient*, Alain Robbe-Grillet énonce sur le mode de l'évidence une assertion qui stupéfait l'ensemble de son lectorat :

Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu.⁴⁷³

Est-ce ironie de la part du romancier qui affirmait dans *Pour un nouveau roman* : « Ne pourrait-on avancer au contraire que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire. Il doit créer un monde, mais c'est à partir de rien, de la poussière...⁴⁷⁴ », de ce romancier qui précisait lors d'un colloque sur le roman organisé par l'Union des écrivains soviétiques, à Leningrad, en 1963 :

Et s'il me fallait absolument répondre à la question : « Pourquoi écrivez-vous ? », je répondrai seulement : « J'écris pour essayer de comprendre pourquoi j'ai envie d'écrire.⁴⁷⁵ »

Et, si c'est ironie de sa part, est-elle actuelle, prend-elle pour cible l'énoncé au moment-même de son énonciation ou est-elle rétrospective, prend-elle pour cible l'ensemble des énoncés antécédents sous la forme d'une palinodie ? Seules l'étude du cotexte d'une part, l'analyse des textes antérieurs et de l'intertextualité

⁴⁷³ A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, p.10.

⁴⁷⁴ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1975, p. 42.

⁴⁷⁵ A. Robbe-Grillet, « L'Écrivain, par définition, ne sait pas où il va, et il écrit pour essayer de comprendre pourquoi il a envie d'écrire », publié dans la revue *Esprit* en juillet 1964 (p. 63-5) et repris dans *Le Voyageur*, Christian Bourgois, 2001, p.74.

restreinte qui les traverse d'autre part, sont susceptibles de nous permettre de répondre à ces questions.

Or, tel n'est pas ici notre propos. Cet exemple toutefois est éclairant en ce sens où il dessine nettement les contours obliques de l'ironie, où il révèle manifestement l'ambiguïté inhérente à cette figure de style lorsqu'elle se trouve impliquée au sein d'une stratégie littéraire complexe. Et, les relations qu'entretiennent les textes simoniens avec l'œuvre proustienne se caractérisent aussi par leur extrême complexité parce que précisément elles sont régies par l'ironie.

Claude Simon perd son père alors qu'il n'est pas âgé d'un an – il est né le 10 octobre 1913 et son père meurt lors du premier mois de la « Grande Guerre » le 27 août 1914. À la manière de Georges Perec qui a comblé le vide laissé par la disparition prématurée de ses parents grâce à « cette parenté enfin retrouvée » que constituaient selon lui ses écrivains de prédilection, Claude Simon a trouvé en Marcel Proust un père de substitution. Et ce père, conformément au schéma freudien, Claude Simon l'a conjointement haï et adoré, l'a mis à mort et a assuré sa survie.

Afin de rendre compte du mécanisme ironique qui gouverne la machine transtextuelle élaborée par Claude Simon dans le dessein de donner forme à son œuvre propre en l'écrivant *grâce* mais aussi *contre* celle de Proust, nous nous référerons à *La Bataille de Pharsale* publiée en 1969 et au *Tramway* paru en 2001. Ce choix nous est dicté par le fait que le premier de ces textes constitue l'acte de naissance au sein de la production simonienne de l'écriture scripturale et le second, brassant les principaux matériaux fictionnels disséminés dans ses romans précédents sur le mode de la reprise – au sens conféré à ce terme par Robbe-Grillet dans son dernier roman – possède un caractère indéniablement testamentaire. Procédant de l'analyse des formes que revêt cette ironie intertextuelle vers l'étude de ses fonctions, puis l'examen de sa réception, notre parcours imitera celui du tramway simonien procédant par va et vient, par d'incessants allers et retours.

Formes

Dans un article intitulé « L'Ironie comme trope », Catherine Kerbrat-Orecchioni définit l'ironie en citant le *Petit Robert* de l'année 1967 :

Ironie : « Manière de se moquer (de qqn ou de qqch) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre.⁴⁷⁶

Cette définition la conduit logiquement à établir que ce trope est constitué de l'association d'une composante pragmatique (la raillerie) et d'une composante sémantique (l'antiphrase). Toutefois, elle observe que, si l'on s'en remet à l'usage :

[...] des deux composantes, sémantique et pragmatique, de l'ironie, la seconde est dominante par rapport à la première : [...] ironiser, c'est se moquer, plus que parler par antiphrase.⁴⁷⁷

Lorsque, dans l'avant-dernière rubrique du deuxième chapitre de *La Bataille de Pharsale* intitulée « Voyage », le narrateur simonien recopie en recourant à l'écriture phonétique un extrait d'*Un amour de Swann* décrivant les tourments qu'inflige au héros proustien la jalousie, littéralement : s'il raille, il ne recourt pas pour autant à l'antiphrase. Et, pourtant, le texte est perçu comme ironique par le lecteur. Certes, l'on pourrait à juste titre objecter que si le contenu de l'hypertexte est conforme à celui de l'hypotexte, la forme du premier constitue une caricature du second. Cette caricature, en effet, procède par la déformation physique des signifiants afin de parvenir à une dénaturation complète de l'énoncé. Agglutinations (« dézatitudezardante zoupâmé », « instantapré »), jeux homonymiques (« tous laids souvenir », « oh près d'aile »), troncation fautive (« sonsu plisse ») participent de cette mise en pièces de l'énoncé proustien. Afin de rendre plus ostensible encore le processus mis en œuvre, le narrateur simonien s'arroge certaines libertés avec la stricte transcription du texte souche en procédant à l'ablation d'une lettre à

⁴⁷⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, « L'Ironie comme trope », *Poétique* n°41, Seuil, février 1980, p. 120.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

l'intérieur d'un mot (« limrudance » en lieu et place de « l'imprudence ») et surtout en effectuant des redoublements syllabiques dont la finalité comique est patente (« gougoutait », « cacaresse »)⁴⁷⁸.

Le cotexte, dont la prise en compte s'avère nécessaire pour déterminer l'ampleur du mécanisme ironique ici déployé, semble à cet égard singulièrement ambigu. Opérant à la fois de manière similaire, en employant une graphie pseudo phonétique, et de manière différente, en résumant l'intrigue d'un roman au lieu d'en retranscrire un extrait, le narrateur brocarde férocement en amont et en aval de la citation proustienne le romancier Graham Greene. Or, nous n'ignorons pas, grâce cette fois au contexte extratextuel, que si Claude Simon éprouvait une grande admiration pour l'œuvre proustienne, il ne manifestait que dédain pour les romans de Greene, représentant par excellence selon lui de la littérature inféodée à l'esthétique de l'expression-représentation.

Et pourtant – est-ce relativement à ses déclarations antérieures, auto-ironie ou palinodie ? –, Claude Simon, par le truchement de son narrateur, multiplie sur le mode métatextuel les critiques à l'encontre du caractère aberrant en termes de vraisemblance de nombre des situations romanesques construites par Proust dans *La Recherche*. Ces critiques, déjà présentes dans *Le Jardin des plantes*, se multiplient et gagnent en virulence au sein du *Tramway*. En la circonstance, Claude Simon qui, en 1972, répondant à Ludovic Janvier, affirmait :

[...] il faut *toujours* sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère formelles [...] *sans se demander* ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie.⁴⁷⁹

semble subitement devenu le gardien du temple où sont entreposées les tables de la loi régissant l'expression-représentation.

Exploitant les vertus didactiques que Jankélévitch confère à l'ironie vitupérante, le narrateur simonien parsème le texte du

⁴⁷⁸ C. Simon, *La Bataille de Pharsale*, p. 178-9 pour l'ensemble des termes cités.

⁴⁷⁹ C. Simon, « Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, 31, p. 26.

Tramway de marques destinées à souligner qu'en la circonstance la raillerie s'exprime sous la forme de l'antiphrase. Ainsi, par exemple, les citations placées entre guillemets dénoncent les facilités que s'autorise Proust pour justifier la présence de son narrateur-héros dans l'hôtel de passes que fréquente Charlus afin de s'y faire fouetter par de faux apaches. Comme déjà précédemment il avait « involontairement » assisté à la première rencontre de Jupien et de Charlus, de même c'est parce qu'il est « fatigué », qu'il entre « encore par hasard » et « pour se reposer un peu », dans le bordel pour hommes tenu par Jupien et qu'il y « surprend » « les innocents propos qu'échangent entre eux les faux apaches fouetteurs.⁴⁸⁰ » Trop de hasard tue le hasard et engendre l'incrédulité voire la franche hilarité, semble ici nous démontrer le narrateur simonien.

De même, les embrayeurs litotiques opérant comme des modalisateurs – « On s'explique mal », « on reste pour le moins étonné⁴⁸¹ » – emblématisent le recul critique qu'adopte l'énonciateur par rapport à son propre énoncé. Pourtant, qu'il se penche sur un cas particulier, en l'occurrence la liberté accordée par le narrateur-geôlier à sa prisonnière Albertine de sortir sous la garde d'Andrée alors qu'il possède la conviction que les deux amies entretiennent des relations gomorrhéennes, ou qu'il prenne en considération le cadre général, à savoir que « les problèmes de vraisemblance n'embarrassent pas Marcel Proust⁴⁸² », le narrateur simonien privilégie l'humour au détriment de l'ironie. En effet, au sein de ces deux fragments textuels, le narrateur énonce ce qui est sans pratiquer l'antiphrase. Or, selon Franck Evrard :

Mais à la différence de l'ironie qui bafoue la règle de qualité en affirmant le contraire de ce que pense le locuteur, le message humoristique la respecte en disant ce qui est vrai.⁴⁸³

Ainsi, Claude Simon, métatextualisant les choix esthétiques opérés par Marcel Proust, refuse de s'enfermer dans le carcan monolithique d'une forme unique de discours et joue de l'étendue de la gamme que

⁴⁸⁰ C. Simon, *Le Tramway*, Minuit, 2001, p.58-9.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*, p.58.

⁴⁸³ F. Evrard, *L'Humour*, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », 1996, p. 45,-.

lui offre le registre comique. En fait, en deçà ou au-delà du contenu textuel, ce qui importe ici c'est la rupture opérée au sein du continuum fictionnel, l'effet de mise à distance suscité par la métalepse. L'ironie textuelle est alors la conséquence du processus d'oblicité ainsi produit.

Dans *Le Jardin des plantes*, effectuant une rupture plus franche encore de l'illusion mimétique et faisant fi de la démonstration de *Contre Sainte-Beuve*, le narrateur simonien affecte de n'opérer concernant Marcel Proust aucune distinction entre l'homme et le créateur :

Proust en train de transpercer d'épingles à chapeaux les rats enfermés dans leur cage, tout nu (son corps mou et blanc de malade) ou simplement déculotté (ses yeux globuleux, sa moustache en crocs, son impeccable raie médiane, ses coques défaites et pendantes) secoué par les assauts de l'« apache » qu'il a choisi : « vous en avez un gros pétard ! » dit amoureusement Jupien à Charlus avec une admiration mêlée de respect.⁴⁸⁴

Associant références biographiques, implicites du discours romanesque et dérision transgressive, l'écriture simonienne régie par l'*hybris* semble intertextualiser la scène de Montjouvain en recourant à cette ironie cinglante que Jankélévitch décrit de la sorte :

Il y a, dans l'ironie cinglante, une certaine malveillance et comme une roserie amère qui excluent l'indulgence ; l'ironie est quelquefois fielleuse, méprisante et agressive.⁴⁸⁵

Entre dualité et duplicité, la finalité de cette ironie intertextuelle serait-elle la mise à mort du père après l'avoir dûment ridiculisé, humilié, néantisé ?

Fonctions

Catherine Kerbrat-Orecchioni nous rappelle opportunément que « l'ironie ne se justifie que dans la mesure où elle reste au moins

⁴⁸⁴ C. Simon, *Le Jardin des plantes*, Minuit, 1997, p. 142.

⁴⁸⁵ V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, « Champs », 1979, p.172.

partiellement ambiguë.⁴⁸⁶ » Oswald Ducrot prend soin de distinguer nettement dans l'acte de parole le locuteur de l'énonciateur : « Tout en étant donné comme responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation [...] »⁴⁸⁷. Enfin, Pierre Schoentjes souligne l'apport décisif que constituent pour la littérature de fiction les notions d'ambiguïté et d'écart :

Dans la mesure où, depuis la victoire des Modernes sur les Anciens, le signe littéraire est considéré comme fondamentalement ambigu, la littérature de fiction apparaît comme l'aire de jeu privilégiée de l'ironie.⁴⁸⁸

Or, *La Bataille de Pharsale*, conçue par Claude Simon comme le manifeste de son écriture scripturale, associant théorie et pratique romanesques, entremêle textes et métatextes en s'adonnant au jeu sous toutes ses formes :

[...] s'il y a en effet jeu avec les mots (aussi bien jeu pour le jeu, comme un enfant qui joue avec des cubes ou encore comme les jeux sportifs [...] ou encore comme le mathématicien [...]), ce qu'il ne faut absolument pas perdre de vue c'est ce rapport perpétuellement ambigu, qui existe entre les mots et les choses, ce *jeu* (dans le sens, cette fois, où l'on dit qu'une mécanique, une transmission, a du 'jeu', c'est-à-dire qu'entre l'impulsion donnée et le mouvement produit s'interposent une série de décalages du fait que les différentes pièces ne sont pas étroitement emboîtées ou articulées).⁴⁸⁹

Exhiber cette « série de décalages », telle est l'ambition que s'est assignée *La Bataille de Pharsale*. Ce sont ces décalages qui justifient la tripartition du roman : une première partie morcelée, constituée de fragments textuels juxtaposés ; une deuxième partie ordonnée sous forme de rubriques chacune dûment dotée d'un titre, une troisième enfin s'efforçant de procéder comme l'annonce son titre à une « chronique des événements ». Après s'être approprié sur le mode

⁴⁸⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁸⁷ O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Minit, « Propositions », 1985, p. 211.

⁴⁸⁸ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, « Points Essais », 2001, p. 319.

⁴⁸⁹ C. Simon, « Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *op. cit.*, p.28-9.

parodique *Un amour de Swann*, écrivant par exemple : « Ce pauvre Charles avec les femmes il était d'une naïveté et celle-là pour enlever sa culotte il ne lui fallait⁴⁹⁰ » ou « entendu dire me demanda-t-il en me quittant que ma tante Oriane divorcerait⁴⁹¹ » dans la première partie, Simon se livre dans la deuxième à cette réécriture, sous la forme d'un pastiche féroce d'un extrait du roman, que nous avons déjà évoquée. Comme le note Franck Evrard :

Dans le texte parodique, la réutilisation des antécédents identifiables, comiques ou sérieux, s'écarte de la norme pour créer une incongruité.⁴⁹²

Incongruité qu'il convient d'analyser en termes de référence générique. Proust avant d'être Proust, lorsqu'il n'était encore qu'écrivain et ambitionnait de devenir romancier, a écrit des pastiches. Puis, quand il pense n'être plus prisonnier de ses modèles, avoir acquis son autonomie, il compose *Jean Santeuil*. Mais il eut vite conscience d'avoir fait fausse route et abandonna l'œuvre entreprise. Alors, mais alors seulement, il put donner naissance à *La Recherche*. *Un amour de Swann*, intégré au sein de son grand œuvre⁴⁹³ mais dissocié de lui en termes d'économie narrative – le narrateur est hétérodiégétique, son récit procède de manière analeptique – peut être lu comme un raccourci ironique de l'édifice romanesque en voie de constitution. Si nous retenons ces notions de genre, de genèse et d'écart intégré, force nous est de constater qu'elles sont communes aux deux romans, *Du côté de chez Swann* et *La Bataille de Pharsale*. Proust écrit dans *Contre Sainte-Beuve* qu'« un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère⁴⁹⁴ », et précise qu'il faut rédiger des pastiches volontaires afin de ne pas « faire toute sa vie du pastiche involontaire.⁴⁹⁵ »

⁴⁹⁰ C. Simon, *La Bataille de Pharsale*, op. cit., p. 20

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁹² F. Evrard, *L'Humour*, op. cit., p. 63.

⁴⁹³ C'est le deuxième chapitre de *Du Côté de chez Swann*.

⁴⁹⁴ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « La Pléiade », 1984, p. 220.

⁴⁹⁵ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cité par F. Mercier-Leca, *L'Ironie*, Hachette, « Hachette Supérieur », 2003, p. 102.

Alors qu'il s'efforce de donner forme à son propre Nouveau Roman, Claude Simon conjointement invoque et révoque Marcel Proust. Il l'invoque en se conformant fidèlement à sa manière de procéder, en le citant en épigraphe du deuxième chapitre et en inscrivant au centre de son propre texte le thème qui gouverne *Un amour de Swann*, la jalousie. En effet, comme le précise Florence Mercier-Leca :

Dans la mesure où le pastiche vise un modèle dans ses composantes génériques, il est rare qu'il touche le style sans s'attaquer aussi aux thèmes de prédilection d'un genre.⁴⁹⁶

Il le révoque en dénaturant sa démarche, en défigurant son texte et en dévoyant le thème que porte ce texte. Toutefois, ces deux postulations, loin de s'exclure, constituent les deux faces complémentaires d'une seule et même unité organique. Ce n'est pas parce que l'on brûle ce que l'on a adoré que l'on cesse de l'adorer. Et, si l'on y regarde plus attentivement, c'est parce que nous adorons toujours qu'il y a nécessité à brûler l'objet de notre adoration. Ainsi, par cet effet de réversibilité propre à l'ironie que Catherine Kerbrat-Orecchioni décrit de la sorte : « [...] dès lors qu'elle est identifiée, la valeur dérivée se trouve promue au rang de valeur dénotative, cependant que le sens littéral se trouve dégradé sous forme de trace connotée⁴⁹⁷ », l'antiphrase inverse la perspective au sein du pastiche et la raillerie se reporte de l'objet de la réécriture vers le sujet de cette réécriture. De même que Proust se moquait de Proust qui ne pouvait être Proust, en écrivant « L'Affaire Lemoine » à la manière de Balzac, de Flaubert ou de Saint Simon, de même Claude Simon pratique l'auto-ironie en « recopiant » Proust. Ce que Proust dénomme la vertu « purgative, exorcisante du pastiche »⁴⁹⁸ portera pleinement ses fruits puisque après la longue et pénible gestation qui occupe les deux premières parties, la troisième partie du roman donnera naissance à l'écriture scripturale de Claude Simon.

⁴⁹⁶ F. Mercier-Leca, *ibid.*, p. 101.

⁴⁹⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, p. 111.

⁴⁹⁸ M. Proust, cité par F. Mercier-Leca, *op. cit.*, p. 102.

Au-delà de cet aspect factuel, le processus possède une importance capitale en ce sens où il constitue une clé de lecture efficace pour l'ensemble des textes gouvernés par l'ironie intertextuelle référant à l'œuvre de Proust. Ainsi, si faisant fi des marques d'ironie et d'humour, des inscriptions de l'ironie humoresque, de l'ironie vitupérante et de l'ironie cinglante au sein du métatexte que nous avons précédemment extrait du *Tramway*, nous l'envisageons en son ensemble comme un texte ironique procédant par antiphrases afin de susciter la raillerie, nous constatons que loin de condamner les invraisemblances commises par Proust, Claude Simon les justifie en mettant l'accent sur l'écart infranchissable qui sépare la logique de la vie de celle de la littérature. À l'évidence, le locuteur simonien ne se souciant guère comme son *alter ego* proustien des contraintes de la vraisemblance, se dissocie de cet énonciateur, son contraire, qui veille farouchement sur la clé de voûte assurant son assise à l'édifice de l'expression-représentation.

Comme la cousine du héros-narrateur, âgée de treize ans et caractérisée par son effronterie et ses manières garçonnières, comme Gisèle, l'une des jeunes filles en fleurs du petit groupe de Balbec, dont l'une saute impétueusement sur la scène du théâtre où elle se produit, et l'autre de manière délurée par-dessus la tête d'un vieillard « assis sur la promenade de Balbec⁴⁹⁹ », Claude Simon et Marcel Proust sautent allègrement par-dessus les astreintes liées au sacrosaint dogme de la crédibilité. Et afin d'y parvenir, l'ironie constitue pour l'un comme pour l'autre un parfait tremplin. Toutefois, ce tremplin étant en soi invisible, comment prévenir les contresens qui pourraient se commettre dans le temps de la lecture ?

Réception

Nous l'avons vu, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans la constitution de l'ironie, la composante pragmatique se doit d'être dominante par rapport à la composante sémantique. Toutefois, elle précise que :

⁴⁹⁹ C. Simon, *Le Tramway*, op. cit., p.53.

sémantiquement, à une séquence ironique s'attache un contenu patent positif qui renvoie à un contenu latent négatif [...] ; pragmatiquement l'ironie est un blâme qui emprunte les formes de la laudation.⁵⁰⁰

Or, nous l'avons constaté, l'intertexte ironique de Claude Simon opère selon une direction diamétralement opposée à celle décrite par Catherine Kerbrat-Orecchioni. De surcroît, sans procéder à des modifications au sein de son système de référence, elle évoque, empruntant l'expression à Umberto Eco, la possibilité qui ne peut être exclue d'un « décodage aberrant » de la part du récepteur. Elle précise que « le décodage de l'ironie met en œuvre, outre leur compétence linguistique, les compétences culturelle et idéologique des partenaires de l'allocution (c'est-à-dire l'ensemble de leurs connaissances et systèmes d'interprétation du référent [...]) » et conclut en établissant que « la notion de « contre-vérité » est tout aussi relative que celle de « vérité » qu'elle suppose [...]»⁵⁰¹.

À ce propos, revenons sur le texte du *Tramway* qui intertextualise la prouesse transgressive réalisée par Gisèle sur la promenade de Balbec. Si l'on examine attentivement les modalités de l'emprunt à l'œuvre proustienne qu'opère Claude Simon, on remarque l'altération que fait subir l'hypertexte à l'hypotexte tant au niveau de la référence – l'espace contextuel – qu'à celui de la citation – la reprise stricte matérialisée par des guillemets d'un fragment textuel -. D'emblée, l'âge de la cousine, ses manières délurées et surtout la fascination qu'elle suscite chez le jeune héros rappellent davantage la Gilberte jouant aux Champs Elysées avec le jeune narrateur-héros proustien que Gisèle, personnage éphémère de *La Recherche*, à peine esquissé dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. C'est la scène relatée, en l'occurrence l'irruption de la cousine « déguisée en garçon et coiffée d'une casquette » sur la scène du théâtre, et surtout l'impression ressentie par le héros-narrateur en entendant « le bruit sourd du plancher sous le choc de ses pieds⁵⁰² » qui autorise la bifurcation transtextuelle vers l'épisode que Proust situe à Balbec. Le narrateur, procédant comme le monteur qui effectue un fondu-enchaîné, justifie

⁵⁰⁰ C. Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, p. 121.

⁵⁰¹ C. Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 137.

⁵⁰² C. Simon, *Le Tramway*, *op. cit.*, p.52.

la transition qu'il opère de son texte vers le texte proustien : « [...] je plaquais cette image sur celle [...] »⁵⁰³. Mais celui qu'Umberto Eco dénomme « le lecteur modèle » et qu'il définit comme « un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur [...] établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel⁵⁰⁴ », relève en la circonstance plus de divergences que d'analogies entre les deux séquences. Et, de fait, le contexte situationnel diffère totalement d'un épisode à l'autre : Gisèle improvise son saut de sa propre initiative dans le cadre social codifié de la saison estivale de Balbec ; la cousine l'exécute au cours d'une représentation théâtrale conformément aux instructions données par son professeur d'anglais assumant ce jour-là la fonction de metteur en scène. L'attitude subversive de Gisèle est proprement vidée de son sens lorsqu'elle ne devient que performance théâtrale parfaitement exécutée. Cette inversion des signes est renforcée par le fait que ce qui est manifestation d'un désordre chez Gisèle se situe résolument du côté de l'ordre au théâtre, puisque lors de son saut la jeune cousine « faisait irruption en sauveur [...] à l'intérieur d'un taudis londonien.⁵⁰⁵ » Une jeune fille perturbant la quiétude de la haute société en villégiature à Balbec ; une autre jeune fille volant au secours de la veuve et de l'orphelin dans les bas-fonds de Londres.

Si nous délaissions le représenté au profit de la représentation, la scène au profit du texte, les différences nous apparaissent plus nettement encore. Ainsi, par exemple, le transit intertextuel, « ce bruit du plancher à son atterrissage », n'est nullement fondé. Si nous nous reportons au texte proustien, nous n'en trouvons aucune mention. La citation faite au texte d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est fautive : recopiant Proust qui écrivait « c'pauvre vieux », Claude Simon écrit « pauv'vieux ». Or, citer fautivement un fragment textuel aussi bref ne saurait être innocent sous sa plume. Enfin, ce n'est pas « Andrée, la jeune compagne d'Albertine⁵⁰⁶ » qui, comme l'affirme le texte simonien, exécute le saut, mais comme, mentionnant l'incident, le rapporte ultérieurement le narrateur à Albertine, Gisèle :

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁰⁴ U. Eco, *Lector in fabula*, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 2004, p.80.

⁵⁰⁵ C. Simon, *Le Tramway*, *op. cit.*, p.52.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.53.

[...] un jour votre amie Gisèle a sauté à pieds joints par-dessus la chaise où était assis un vieux monsieur.⁵⁰⁷

En revanche, c'est Andrée qui commente l'événement « d'une voix rogommeuse et avec un accent à demi ironique⁵⁰⁸ », en feignant de s'apitoyer sur la victime de l'espièglerie commise par son amie.

Nous pourrions ainsi poursuivre l'inventaire des écarts existant entre les deux textes tant ceux-ci sont nombreux. En effet, ce qui est ici remarquable, c'est d'une part l'aberration de ce fondu enchaîné qui « plaque » l'une sur l'autre deux images distinctes, d'autre part le grand nombre d'erreurs commises lors de la restitution du texte souche. Or, cet encodage aberrant ne peut que logiquement conduire le lecteur modèle vers un décodage ironique de son énoncé. Pourtant, que l'on se reporte au cotexte, au contexte, aux autres inscriptions proustiennes intertextualisées dans ce roman ou dans les autres romans de Claude Simon, rien ne nous permet de déterminer les enjeux de cette ironie. Aussi force nous est de risquer l'hypothèse que l'ensemble de ces décalages est l'effet de « l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire », derniers mots et clé de l'œuvre, ou l'application stricte de ce souhait émis par Proust, mots placés en exergue de l'oeuvre :

[...] l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif.⁵⁰⁹

Brouillard de la mémoire expliquant les errements du souvenir, puissance de l'image s'exerçant au détriment des personnages qui l'habitent, autant de préceptes proustiens qui sont si naturellement intégrés à l'œuvre simonienne qu'ils ont transformé le rapport intertextuel en relation de filiation. À ce degré de confusion, et ce à

⁵⁰⁷ M. Proust, *Le Côté des Guermantes*, Gallimard, « La Pléiade », T. II, 1978, p. 363.

⁵⁰⁸ M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, « La Pléiade », T.II, 1988, p. 150.

⁵⁰⁹ M. Proust, in C. Simon, *Le Tramway*, op. cit., p. 9.

tous les sens du terme, toute entreprise de repérage, toute tentative de décryptage sont par avance vouées à l'échec. Mais c'est précisément cette hésitation, cette indécision, cet irrépressible tremblement au moment de l'interprétation qui fondent le plaisir éprouvé à la lecture d'une œuvre se déroband à toute forme de main mise sur elle.

Umberto Eco précise qu' : « [...] un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice.⁵¹⁰ » Et Catherine Kerbrat-Orecchioni renchérit en soulignant que l'interpréter « c'est tenter de reconstituer par conjecture l'intention sémanco-pragmatique ayant présidé à l'encodage [...] »⁵¹¹ ». Mais, nous l'avons vu, dans le jeu subtil qu'institue le texte simonien avec son prédécesseur proustien, le caractère amphibologique des énoncés déjoue par avance tout investissement culturel, toute perspective heuristique, toute stratégie herméneutique. Art de la feinte, l'ironie transforme ce jeu à deux actants qu'est l'intertextualité en jeu à trois. Et, lors de la pratique de ce nouveau jeu, le lecteur ne doit pas craindre d'être le plus souvent la cible.

Si à l'évidence le lecteur du *Miroir qui revient* ne peut, au moment où il découvre les lignes que nous citons précédemment, ni trancher en faveur de leur caractère ironique, ni, si tel est le cas, désigner l'orientation dans laquelle s'exerce cette ironie, c'est parce que l'ironie littéraire, et tout particulièrement l'ironie qui parcourt les textes contemporains, cultive l'ambiguïté à un degré tel qu'elle est proprement insaisissable. Lorsqu'elle affecte l'intertextualité pratiquée par Claude Simon dans ses romans et spécifiquement l'intertextualisation de l'œuvre proustienne, elle se révèle bifrons, réversible, inapte à toute préhension, à toute appréhension. Dans *Critique et vérité*, Roland Barthes note que : « L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage.⁵¹² »

Si Claude Simon érige Marcel Proust en père de substitution, il ne faut pas se méprendre, il élit l'écrivain, non l'homme. Lecteur de Proust, il lui faut écrire Proust s'il désire devenir écrivain. Il l'écrit

⁵¹⁰ U. Eco, *Lector in Fabula*, *op.cit.*, p. 64.

⁵¹¹ C. Kerbrat-Orecchioni, « L'Ironie comme trope », *op. cit.*, p. 114.

⁵¹² R. Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, « Tel Quel », 1966, p.74.

donc et l'écrivain il le détruit et le célèbre dans le même mouvement. C'est à ce prix qu'il peut donner naissance à son écriture propre. Or, comment pourrait-il en être ainsi sans le recours à l'ironie dont le caractère bifide lui permet de continuer à adorer ce qu'il feint d'avoir brûlé. Il accède ainsi au paradoxe, qui enregistre l'écart maximal entre les deux propositions énoncées. Nulle alternative pour lui : la dualité intertextuelle ne peut s'exprimer sans le détour par la duplicité ironique. Ce processus complexe, Jean Ricardou le résume en ces termes : « Si l'écriture, à tel instant, cesse de lire, n'est-ce point pour qu'à son tour, produisant, la lecture écrive ?⁵¹³ ».

Donc, en dernière analyse, l'ironie constitue un parfait révélateur, au sens photographique du terme, du processus complexe qu'institue l'intertextualité entre les deux actants de l'opération, en l'occurrence ici Claude Simon et Marcel Proust. Si, Ingrid Strohschneider-Kohrs a pu définir l'ironie romantique comme « le moyen par lequel l'art s'auto-représente⁵¹⁴ », nul doute alors que cette ironie intertextuelle soit une ironie romantique !

Michel Bertrand
Université de Provence

⁵¹³ J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, « Tel Quel », 1971, p. 158.

⁵¹⁴ Citée par P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 109.

« Des ires honnies »

Déconstruire une habitude — un confort — de lecture et un *stéréotype* à l'auteur attaché — ce que les rhéteurs antiques mettraient sous l'*ethos* — *cliché* pourquoi pour qui *laissé sur le marché* par le principal intéressé — en tout cas pas démenti.

Inattendu invité que Pascal Quignard dans une journée d'étude sur l'ironie ?

En témoignent les derniers titres : *Les Ombres errantes* ; *Abîmes* ; *Sur le Jadis* — vous reconnaîtrez aisément les trois premiers tomes de l'ouverte série, *Derniers Royaumes*⁵¹⁵. Connotations funèbres, accents spectraux, inflexions sacrées... Ajoutons l'album-photos de Quignard lui-même. Que la presse se plaît à savamment composer. Tête austère. Vêtue griffée janséniste. *Port* par trop *royal*. Soupçonné d'érudition. Frappé d'hypermnésie. Accusé d'anachorétisme. Méfiance absolue pour toute *Vie secrète*⁵¹⁶. Pour tout « ermite [sans] syndicat » (expression de *Carus*⁵¹⁷).

Toute son œuvre s'inquiète de la *littéralité* : n'a de cesse d'interroger, savamment et métaphoriquement (dans ses innombrables *Petits Traités*, sous dynamique spéculative produisant force maximes) ou fictionnellement (dans ses romans) la relation inquiète, serve et, partant, pourtant passionnée entre le *lettré* et sa lettre — sa *littera* ; entre l'être et sa langue, d'atomisée, alphabétique à soudain précipitée en livres et en conversations. Ses livres questionnent inlassablement les deux actes de langage fondamentaux : l'écriture et sa lecture. Le silence en trait d'union. Tout ce que Bruno Blanckeman appelle,

⁵¹⁵ Cycle programmatique au(x) genre(x) fort problématique(s) — juxtaposant, en toute jouissive liberté, contes, fragments autobiographiques, spéculations étymologiques, poésie didactique, explorations mythographiques, *et bien d'autres choses...* Le tout paru chez Grasset. Première salve : *Les Ombres errantes*, *Abîmes*, *Sur le Jadis* (septembre 2002) ; Deuxième : *Paradisiques* et *Sordidissimes* (janvier 2005). *À faire*. À suivre.

⁵¹⁶ Gallimard, 1998.

⁵¹⁷ Gallimard, 1979 ; rééd. « Folio », 1990, p. 351.

synthétique, la « saga du lettré ». Pas de quoi rire donc. Pas vraiment matière à satire. Œuvre frappée du label *absolument littéraire*.

Prévoir de *dire-inverse*. Verser à l'opposé. Pour l'homme d'abord. D'ermite à réactionnaire, il n'y aurait qu'un pas : désolidarisation : haine de la *société* : refus de la modernité : bilan atrabilaire : constat de la *barbarie*. Ironie alors plus que probable dans le retrait (supposé *affecté*), dans le repli (visiblement fasciné) au sein du Jadis. Pour l'œuvre enfin. D'érudite à ironique, il y aurait moins qu'une page. Faire l'éloge des Autorités, rendre hommage — les citant au champ d'honneur — aux Anciens reviendrait, symétriquement, presque automatiquement, à attaquer les autoproclamés contemporains, claironnant leur originalité. Quignard userait alors de l'ironie (hâtivement réduite en sa volte-face énonciative, actionnée en sa tournure antiphrastique) : en ces desseins épидictiques, dans l'imaginaire rhétorique et littéraire, n'est-elle pas le trait propre des lettrés, la blanche arme des fins esprits, des âmes délicates, des moralistes vraiment *colère*, en mal de pureté ? Voltairien dans l'âme. À la pointe.

Et cependant. Un souci. Quignard avoue en effet, proclame assurément, et à plusieurs reprises, sa *haine* de l'ironie — *sentiment* qu'il porte également, avec quelle ambivalence, on le sait, à la langue comme à la musique. Haine certes mais de quelle ironie singulièrement ? Entendre cette *patine* railleuse lustrant le langage et partant, déformant, infirmant le monde raconté. Cette *intention* diffusément satirique, cette humeur d'un bout à l'autre agressive, cette saveur douce-amère. Ironie s'articulant moins sur un procédé sémantique précisément classique (pour aller vite, *antiphrastique*) mais relevant d'une « spécificité illocutoire » du narrateur-auteur (que Gérard Genette ramène à une « fonction [...] pragmatique », *Figures V*⁵¹⁸). Quignard s'attaquant davantage au désir de l'effet produit — le goût d'une certaine atmosphère — plus qu'aux moyens (tropologiques) d'y parvenir. S'en prenant à « une attitude », une pose d'écrivain, une (im)posture énonciative : « [un] "regarder de haut", [un] point de vue

⁵¹⁸ Seuil, « Poétique », 2002, p. 200.

» censé « faire [...] intelligent.⁵¹⁹ » Humiliant. Scandaleux. Ce que nous allons déplier.

Il faut faire le pari d'un Pascal Quignard *ironiste* — bien qu'à son *étymologique* manière, relevant de sa *rude* appréhension de la langue. Ironiste sur l'exercice même de l'ironie.

La haine de l'ironie

Quignard expose, concentré dans son « Gradus » et éclaté dans ses divers fragments métatextuels — les *Petits Traités* aimantant nombre de ces limailles — une approche phénoménologique des deux actes de langage fondant l'ontologie du lettré — lecture et écriture. L'ordre valant préférence. Approche qui disqualifie d'emblée la posture *dissimulatrice*— héritée de l'*eiron* socratique —, l'expérience du dédoublement énonciatif propre à l'ironie romantique.

Comment soutenir, en effet, le double sens du discours lorsque l'on ne pense pas le langage capable de significations arrêtées ? Le narrateur des traités ne cesse de discréditer le mythe de la signifiante. De dessiller les yeux devant ce mirage. « Le "tout" est l'illusion. Le "sens" est le rêve des insensés. Nous avons toujours "tout" perdu. Nous avons "tout" à perdre⁵²⁰ ». L'objectif de l'écriture est donc de « démanteler avec ce "soin" le sol insupportable. Désoler. Désoler. Soustraire le "poison de la promesse", la "noire idée de la présence"⁵²¹ ».

Quant à la duplicité inhérente à la *pratique* ironique ? Comment être deux dans le langage alors que l'on n'est déjà pas soi — un, discernable ? Une posture bien impossible. « Je suis sans Personne au fond de moi. Nulle souveraineté alors »⁵²². Il en faut pour se permettre d'ironiser. Capital moral et sûreté de son bon droit ô combien étranger à celui qui écrit. Pire. L'*aphanasis* — la dissolution — de l'auteur est symétrique à celle de son lecteur. Deux figures ensemble insaisissables. *Le lecteur* — héros d'un *récit...* publié chez Gallimard en 1976 : (premier ?) (dernier ?) polar *phénoménologique* si le genre

⁵¹⁹ Pascal Quignard *le solitaire*, Entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaisons, « Les Singuliers / Littérature », Les Flohic éditeurs, 2001, p. 167.

⁵²⁰ *Petits traités I*, Tome I, XI^o traité, « La bibliothèque », « Folio », p. 216.

⁵²¹ *Petits traités I*, Tome I, III^o traité, « Le misologue », p. 50.

⁵²² *Ibid.*, p. 46.

peut jamais s'attester ? —, *ce* lecteur n'est vu que sur le mode de la disparition. D'où une gêne *phénoménologique*. La lecture, qui relève, dans l'imaginaire quignardien d'un processus de *fascination*, ne peut intégrer la *poisseuse* complicité que tout discours ironique *induit*. Pas une distance de classe entre le style (l'écrivain) et le lecteur (imprévisible). Du tout. Mais une distance (originale) de *prédation*. Différenciation non plus culturelle mais ontologique. Ainsi, dans *Rhétorique spéculative* :

Le style doit sidérer le lecteur comme le mulot est fasciné par la vipère dont la tête se dresse en s'approchant de lui et qui siffle.
C'est pourquoi ceux qui lisent se tiennent immobiles. Ils sont fascinés.⁵²³

Animalisation, obsessionnelle en cette œuvre, de la scène de lecture. Quelque peu ironique ? Apparemment humoristique ? On ne peut hypnotiser du regard — pétrifier, subjuguier, effrayer, tenir en *respect* — et cligner de l'œil, en même temps, en signe de connivence. Deux rhétoriques oculaires absolument inconciliables. Il n'y a pas de tierce personne sur qui fondre, s'entendre pour la tourner en dérision. La lecture est une mise à mort, toute symbolique. Un duel ? Ou un suicide, en couple ? Pas de quoi ricaner. « Le point final, c'est le seul point où l'écrivain et le lecteur se rencontrent : ils se rencontrent pour se dire adieu. / Le point final, c'est le point où ils se tuent. Le point final est *leur œil crevé*. Alors l'imaginaire rend le corps du lecteur au réel comme la mer un cadavre sur le rivage » (*Rhétorique Spéculative*⁵²⁴, je souligne). La double-énonciation ironique est impensable en ce terrain cynégétique. Plus de sentiment humain — ressentiment civilisé — en cet espace-temps de la lecture. Un contresens.

(Haine de l')hystérique ironie. Non proprement langagière. Reposant sur une scénographie de la langue, une emphase de l'intonation, une mimique appuyée de son locuteur qui heurte la rhétorique du silence au cœur même de l'acte d'écrire — *parler en se*

⁵²³ *Rhétorique spéculative*, Éd. Calmann-Lévy, 1995, rééd. Gallimard, « Folio », 1997 ; V° traité, « Gradus », p. 155.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 156.

taisant. « Le livre n'est livre qu'à la condition que la voix le déserte. Le déserté de voix.⁵²⁵ »

L'ironie est toujours, en soi, une manière de jugement *dernier*. Relève d'une colère puritaine rentrée. Et pour cause. Pour parodier une formule lacanienne, cette figure fonctionne comme une « orthopédie du réel » : ça par un détournement précis de langue — répondant enfin, utopiquement, dans sa double énonciation à une relation fantasmée véritable entre le mot et la chose, un comportement humain et sa situation. Désir de raccommoder un contresens esthétique, éthique ou linguistique.

L'ironie relève toujours, simultanément, d'une description idéaliste de la réalité (un fantasme : le monde tel qu'il devrait aller) et de sa réprobation morale (un scandale : le monde tel qu'il marche de travers). Elle est autant orthopédie du moi (nostalgique, affecté) qu'une cosmétique du réel. Classique posture. L'ironiste dit (sarcastiquement) le contraire de la réalité qu'amèrement il constate et réprouve. Réalité c'est-à-dire : un comportement (inapproprié) — principe normatif —, un état de fait (météorologique) déplaisant — principe de plaisir —, une pensée, une parole — principe argumentatif ou ordre du savoir. L'ironiste est un enfant *pourri gâté*. Qui crée et, décrivant le Réel, décrète et secrète un monde à l'image de son désir.

Pourquoi se donner le plaisir pervers de décrier un monde que l'on a créé ? Quignard considère, pour sa part, *littérairement* scandaleux — ne répondant pas aux lois du genre narratif — un point de vue auctorial divin — ironique et vengeur, à la mode de l'Ancien Testament — surplombant les personnages de son récit et, ainsi, les prenant de Très-Haut ; la posture ironique possède donc des relents mystiques — dissimulant mal des prétentions omniscientes et omnipotentes — qui, en *bon vieux* rhétoricien spéculatif athée, le heurte profondément. À l'ironie, préfère donc l'« inimitié entre l'auteur et son monde. Inimitié veut dire rivalité passionnée. Je divise les romanciers en deux grandes familles radicalement ennemies :

1. Ceux qui aiment leur créature, que ce soit avec ambivalence, ou que ce soit dans l'inconscience [...] ;

⁵²⁵ *Petits traités I*, Tome I, V^o traité, « Taciturno », p. 93.

2. Ceux qui prennent de haut leur créature : Lucien, Cervantès, Voltaire, Flaubert, Gide, Céline, Nabokov, etc. Je ne comprends rien à cette lignée. Tout roman où le romancier fait de l'esprit sur le dos de ses personnages, où il méprise ses comportements, où il ridiculise les milieux dans lesquels il les a introduits lui-même sans que personne le lui demande me tombe des mains. À mes yeux ce ne sont plus des histoires, des romans, des tragédies, des films, des nouvelles, des pièces » (*Rhétorique Spéculative*⁵²⁶).

Cette *plongée* écrasante témoigne ainsi d'une schizoïdie auctoriale inconséquente. Un contresens qui serait risible s'il ne ressemblait à un déni de soi — de son propre désir de fiction.

Le sarx et l'effroi

Mais pourquoi une défiance si appuyée à l'égard de cette railleuse posture rhétorique ? Poétique et pathologie se répondent. Puisque Quignard *proprement* hallucine sous toute situation ironique, apparemment aussi policée que spirituelle, une scène de toute autre *nature* : un duel sanglant. L'auteur — le nostalgique de *l'infantia* dans tous ses états — est en proie à des visions mortifères, elles, toutes philologiques. Puisque la passion — la compulsion ? — étymologique est un désir de renouer avec la *petite enfance* de la langue, l'énergie de sa source. « Les étymologistes sont [des] endeuillés. C'est le trésor⁵²⁷ ». Rien d'étonnant alors à cette pathologie. Sous le mot, saisir l'étymon : le réel : le *vrai* de *vrai*, à sa racine : la mort finalement. Sous le masque sémantique, toucher la chair mise à nu, sentir le sang encore frais. Sous l'entrée du dictionnaire, dépoussiérer la stèle du champ de bataille. Sous l'ironie, voir le *sarx*. Enfin le sexe et son effroi. On y revient toujours chez Quignard. *Sarx*. Mot antique qui, dans sa perspective archétypale, incarne au plus près — c'est-à-dire au plus *lointain* : encore à dire au plus originaire — cette figure de

⁵²⁶ Folio, V^o traité, « Gradus », p. 158.

⁵²⁷ *Petits traités I*, Tome IV, XXIII^o traité, « La gorge égorgée », p. 559.

pensée qu'est l'ironie. *Sarx*⁵²⁸, traité de rhétorique qu'il nous faut maintenant aborder.

Le plus étonnant est la forme qu'adopte cette petite exploration philologique : une manière de poésie anti-philosophique — puisqu'entièrement axée sur le *pathos* du langage, la métaphore comme transport rhétorique et néanmoins physique. « Poésie » linguistique qui prend donc l'allure d'une balade inquiète, engagée en une première personne énigmatique — un je, écartelé entre l'incarnation auto(bio)graphique (« Ce qui palpite en moi comme mon cœur palpite [alexandrin blanc] ») et une énonciation ontologique (« Être assailli par les langues », « le "Quod !" hurlant des langues⁵²⁹ ») ; escapade dans quelque paysage hivernal, une forêt allégorique : « Un, deux arbres. Je passe [...] Forêt. / Vent. / Neige⁵³⁰ ». Qui débouche sur une définition en trois bien classiques parties :

On appelle sarcasme. Soit l'insulte adressée au corps de l'adversaire mort. Soit l'ironie née d'amertume. Soit le dire-inverse.⁵³¹

Ce qui l'arrête semble, dans l'inventaire sémantique, bien évidemment, la scène belliqueuse archétypale qui se joue dans *tout* acte d'énonciation — selon une conception du langage donnée d'entrée comme pur effet d'un fondateur traumatisme d'interlocution, présenté à la fois comme singulier (alors accidentel) et générique (ainsi ontologique) : « Je monte. Sarcasmes de la voix dont *l'enfant* fait l'objet. Dont *la première voix* se revêt. Violences qui la fondent » (je souligne⁵³²) : et plus précisément le rituel guerrier au goût d'allégorie — la ponctuation, dans l'injure faite au cadavre vaincu, du conflit (et sa variante plus concrète, le scalp dans le sarx). « Ton de voix blessant, mordant, coupant, cinglant le sens.⁵³³ » Mais la prédation carnivore n'est déjà plus très loin. Sous le casque du glorieux belligérant, chercher le regard incisif de la bête affamée. Ainsi : «

⁵²⁸ *Sarx*, en collaboration avec Gérard Titus-Carmel, Mæght éditeur, « Collection argile », 1977.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 12 et p. 13.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵³² *Ibid.*, p. 11.

⁵³³ *Ibid.*, p. 15.

Sarkasmos ouvre la bouche à la chair, ouvre la chair déchirée de la bouche en deux lèvres pour déchirer la chair⁵³⁴ ». Instinctuel dans le rituel qui donc s'échange, pour Quignard, en l'origine salivante et sanglante de notre bien civilisée figure de rhétorique. L'ire au nid. Mais pas exclusivement. Car là le plus étonnant : cette réversibilité du rapport d'inclusion opérée. Interversión des hyperonymes et hyponymes : « Le langage est un des modes du sarcasme⁵³⁵ ». On aurait imaginé le contraire. Or. Le langage est dans le *sarx*. L'objectif de cette entreprise de déconstruction étymologique ? (Tenter de) saisir l'ontologie de la langue dans une articulation de machoïres-maximes définitoires (et définitives) : « Nos corps *sont* ces corps dévorés. Nos langues : raclures de violence » (je souligne⁵³⁶). Présent gnominique qui s'échange, rituellement, dans l'économie spéculative quignardienne, en ces deux points d'équivalence abrupt(s). Quant au style, justement, de ce texte fragmentaire ? En quoi crée-t-il lui-même « raclures de violence » syntaxique? Quelle esthétique pour fasciner le lecteur ? Une syntaxe archaïsante — pastichant ce que l'auteur fantasme comme langue touchant l'originaire : c'est-à-dire l'organisation phrastique des langues mortes sources (grec et latin) — : élagage fréquent des déterminants, d'où mise en relief de substantifs pris dans le glacis du concept générique (« Vent froid brûle yeux⁵³⁷ ») ; suppression du superflu (du civilisé) : phrases nominales, raides, tendues, péremptives (à l'argument développé, préférer toujours la brève autorité étymologique : « Sarkasmos : un logos de physis. / Physis, natura. À l'inverse. Mundus »⁵³⁸ ; fragments gnomiques à l'image même des illustrations de Gérard Titus-Carmel donnant concrète forme à la figure du *sarx* : le « langage conçu comme arme de jet » (*Rhétorique spéculative*⁵³⁹) s'incarne en traits *singuliers* — articulant le végétal (branches apparemment taillées en pieux, flèches, lances) et le textile (linge entortillé lacé enroulé autour de l'énigmatique tige). Une arme certes. Mais aussi une manière d'objet rituel (torches, piquets, faisceaux), consacré à quelque cérémonie

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁵³⁹ *Op. cit.*, p. 62.

belliqueuse. Objet éminemment phallique (en cela encore guerrier, en cela encore lié à l'ordre du langage, à la violence du Symbolique).

Cas ruse.

De la scène sarcastique archétypale — philologiquement saisie et simultanément allégoriquement incarnée dans une poésie *heideggerrière* que la disposition paginale rapproche d'une esthétique à la André du Bouchet (d'une technique de *boucher*) — à sa mise en intrigue narrative, il n'y a qu'un pas... générique, allègrement franchi pour ce passeur des frontières littéraires qu'est Quignard. Ce sera *Carus*⁵⁴⁰, deux ans après *Sarx*. Remarquons d'emblée, pourtant, l'antinomie entre les deux titres — latins tous deux. Premier roman (estampillé tel). Et étonnamment, pour l'un des plus vifs détracteurs de son fictionnel usage, un roman de l'ironie généralisée. Ainsi ce récit en multiplie-t-il les postures et impostures. À tout niveau. Aussi bien narratif que diégétique. Paradoxe plus aigu encore quand on connaît le sujet qui anime ces pages, quand on écoute palpiter le « cœur de ce livre » (Avertissement de la seconde édition⁵⁴¹) : l'amitié dont une préface étrangement emphatique — première ironie auctoriale — vient faire un éloge appuyé et plus qu'ému...« L'amitié est le seul sentiment généreux et le seul vérifiable » ; « elle est le bonheur du langage qu'on partage⁵⁴² ».

Conception que la lecture du texte ne va si facilement conforter, à première vue. Ironie à tous les étages et dans tous ses états, en effet. Celle de l'auteur lui-même sur *l'extrêmement bonne compagnie* d'intellectuels parisiens — une communauté de lettrés, d'affectés de la *littera* dans tous ses éta(n)ts (un grammairien, un philologue, une psychanalyste), d'érudits (un collectionneur, un antiquaire). La pratique musicale les liant tous, irrésistiblement. Communauté qu'il dépeint, par l'intermédiaire d'un narrateur-personnage-témoin (en apparente empathie), comme une structure tribale enferrée dans des usages pathologiques... Autant d'incarnations, d'avatars de sa propre *ontologie* de lettré. Suite de miroirs de lui-même. En éclats. (Comme les rires ?)

⁵⁴⁰ *Carus*, Gallimard, 1979 ; rééd. « Folio » (revu et corrigé), 1990.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 11-12.

Le roman cartographie donc, à travers une chronique douce-amère des rites, us et coutumes de ses diverses doublures, les ruines belles de l'érudition, les perversions communautaristes qui la soutendent, les poses baroques de la conversation supposée éclairée. Avec une *tendre ironie*. Oxymorique expression qui incarne parfaitement l'intenable position rhétorique quignardienne. Appliquée d'abord à lui-même. Auto-rivalité passionnée. Posture pour le moins paradoxale. Et qui vient se nicher dans l'onomastique même du *personnel* créé. Exemple ainsi fascinant que l'association de deux noms de personnages — Quœun et Ieurre : l'un, un collectionneur de livres et de cheminées ; l'autre, je me répète, un grammairien zélé. Je *prononce* — Philippe Bonnefis me l'a *aimablement* soufflé — Quœun-Ieurre. Écoutez lire. Qui-gnard. Dévalons, un brin, dans la paronomase. *Qu'ignore. Queugnard. Quœun-Ieurre*. Un nom d'auteur non seulement soudain délocalisé, et revocalisé par arrondissement antérieur des voyelles. Bouche fatalement grotesque en cul-de-poule par-dessus tête. Mais encore écartelé en deux patronymes (ou prénoms). Signifiant par là la fragilité (l'éclatement) moïque, la tension au cœur du désir du lettré et l'impossible unité du sujet affecté de la lettre. Fe(i)nte et refe(i)nte. Ironie phonétique qui joue peut-être à métamorphoser le nom selon d'exactes lois de phonétique historique — variations parodiques et dérisoires. Faire *vaciller* jusqu'au signifiant majeur qui assure et s'assujettit aux lois de la généalogie. Vassalité à l'ordre du langage — souverain. Autre exemple. Usage d'une ironie non plus banalement antiphrastique mais étymologiquement *antilexicale* : Bauge, le passionné de langues mortes, se voyant affublé d'un étymon peu prestigieux et antonymique : *bauche*, peut-être du gaulois, *balc*, « terre inculte ». Qu'il signifie « gîte fangeux des mammifères porcins⁵⁴³ », souille de sanglier, n'est pas (là est le piège ironique) péjoratif dans la langue quignardienne : le *sanglier*, le *singularis* — ce (porc) qui vit seul — le *singulier* étant l'emblème des lettrés solitaires. Des *rudits*. Des rudes. Double détente dans l'arc du *sarx*.

Mais que raconte donc ce roman de facture insolite ? Journal intime retraçant, au jour le jour, sur une année, sous un regard compatissant (qui est le *carus* ? Le narrateur ou l'ami malade ?), les

⁵⁴³ *Le nouveau Petit Robert*, sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, 1993.

progressions et régressions de la maladie de la mort par l'un des personnages contractée.

Ainsi de A. — l'alpha de cette communauté de lettrés saisis en lettres (B, I., R., M) — est « enchanté par le malheur⁵⁴⁴ » — en proie à une désidération inquiète et pourtant jouissive à l'endroit du langage. Si ironie il incarne, ce n'est assurément pas dans sa structure antiphrastrique mais, plus profondément, dans son désaveu de la possibilité même du Symbolique, dans sa structure antilogique. Proche du narrateur des *Petits traités*. Soit écrit en passant. A...nge exterminateur du *logos* comme ordre. Force centrifuge qui va inquiéter ses compagnons et menacer le fragile équilibre, tout de faux-semblants, de cette petite secte intellectuelle : « Que vous êtes ridicules ! Neveux et nièces de Gorgibus !⁵⁴⁵ ». Le narrateur en fera, plein d'effroi, les frais... tombant peu à peu dans le mal-être de son confident, métabolisant ses symptômes par un savant dispositif de contaminations — les *vases* (métaphysiques) communicantes. Ce qui va précipiter parades d'autodéfense et stratégies thérapeutiques du groupe d'amis, sans qu'on puisse précisément démêler, dans ce recours empressé à « l'antique tradition d'astuces » (l'inusable rhétorique), ce qui relève d'un pur altruisme et d'une simple réaction de préservation grégaire. Instinct centripète qui pousse à combattre, avec les armes d'une ironie plus qu'ambiguë, avec les artifices d'un sarcasme plus que dérangeant, la désagrégation amorcée par l'un des leurs. Ce A. qui — contrairement à ses amis qui recouvrent leur nom complet (un leurre... pensons à Ieurre qu'une lettre seule ironiquement sépare de l'illusion cratylienne d'une vérité originelle de la langue, d'une concordance au réel), par une intermittence qu'il faudrait regarder de plus près, dans le journal du narrateur (Bauge, Ieurre, Recroît, Marthe...) — symptomatiquement, onomastiquement, comme sujet à jamais dépossédé de sa langue, déserté de sens, ne reconquiert à aucun moment du récit sa pleine dénomination. *Le non-dupe erre* et le paye de son nom. Identité mise entre parenthèses. Saisie comme au jeu du pendu. Sans même la lettre finale. Hommage à peine crypté au sonnet des *Voyelles* rimbaldien — A. *très noir* certes, replié en ses « golfes d'ombres »... attiré par la mort, telles ces mouches « bombin[ant]

⁵⁴⁴ *Op. cit.*, p.12.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 296.

autour des puanteurs cruelles ». A. qui s'intéresse aux « naissances latentes⁵⁴⁶ » de la *littera*. Mais les sait à jamais inaccessibles. A., aux yeux dessillés. A. traînant à sa suite (et à sa fuite) ces points de suspension. Cendres de *l'être*. Entendez-le(s) comme vous le désirez. A. comme initiale d'un inventaire nosographique. A. comme Abandon, Aphasie, Ataraxie, Anorexie, Atonie, Ascèse, Angoisse, Anxiété, Arrachement, etc.

Par quelle scénographie, par quelle hystérisation de la parole, les *amis (cari amici)* vont-ils tenter de ramener le rebelle, l'évadé, l'alpha renversé dans l'omega de la fascination morbide et de l'asymbolie, dans le giron de cette société savante ? Par quelle posture énonciative sinon, justement, l'usage immodéré du sarcasme. Un sarcasme apparamment *feint* ? Là est la question. Relevant d'un astéisme — éloge par le blâme. Morsures furieuses en lieu et place d'accolades amicales. Pourquoi ce théâtre de la cruauté langagière, sur ses membres à tour de rôle exercée ? Pourquoi cette mise en pièces avidement jouée(s) lors de ces rituels *banquets* rameutant la petite compagnie selon d'inchangées procédures liturgiques — repas, suivis de conversations en manière de controverses et querelles (sur des sujets divers — la langue, l'univers, l'amour, l'amitié...) et clos par la musique — après les *désaccords*, la réconciliation : se retrouver, de concert et conserve). Pourquoi cette mascarade belliqueuse — dont Ieurre, la Vestale puritaine de l'ordre du langage fait presque toujours les frais, bouc émissaire aimantant les haines (jouées) du groupe — sinon pour tenter de sortir A. de sa stase et le ramener, de premier degré et de force, dans la circulation de la parole. Le poussant à prendre, malgré qu'il en (h)ait, position énonciative — pour, contre, tout contre, contre tout. À la schize de la dépression — reversée en vœu de silence —, opposer la paranoïa langagière — le pousse-à-jouer des pouvoirs coercitifs de la langue. Ainsi, je collecte, presque au hasard, quelques expressions contondantes qui pointent sous l'apparente urbanité des développements théoriques, des arguties parfois minaudantes, des circonlocutions circonvolutions baroques. Un enchaînement de postures presque insensiblement reconduites de concert dînatoire en repas-conservatoire :

⁵⁴⁶ *Œuvres*, Arthur Rimbaud, éd. de S. Bernard et A. Guyaux, Classiques Garnier, 1987, p. 110.

Holocauste que d'abord la consommation des mets — un sanglier, de « minuscules loups⁵⁴⁷ » ... mais les poissons, et non (ironie : « flambés au fenouil ») les bêtes sauvages chassant en meute, connotant *quenottant* humoristiquement ce qui se joue ici à pas feutré, à pas de loups —, véritable apéritif à la conversation ; mets préambules aux mots — exerçant mandibules ; carnivorie mise en éveil. Puis le débat peut s'enclencher, les incisives s'aiguiser : « Tous rirent » ; « La discussion se fit plus vive » ; « Ieurre s'irrita » ; « Thomas le chauffait. Il le siffla » ; « Ieurre s'éc[ri] exaspéré⁵⁴⁸ » ; « Le ton monta » ; « Il était furieux. *Les lèvres frémissantes*. Du diable si on le reverrait. Quœun — d'ailleurs mis en cause par I. — cherchait à faire diversion » ; Quœun parle enfin « sur un ton plus détendu. Nous nous levâmes de table. Nous nous *accordâmes*.⁵⁴⁹ » Accords d'âme, entendre. La musique adoucit les meurtres.

Entre gens bien élevés, on peut donc rejouer à la prédation originaire. Sous l'ironie, perce fatalement l'ire honnie : cette scène primitive du langage, *refoulée* par l'ironiste se piquant de fines et savantes pointes et que Quignard dévoile comme on retrouse une jupe : l'obscène au regard de tous. Ce qu'ailleurs il nomme la *res*. L'objet. Le sexe. Le *rien*. « Le retroussement des lèvres des hommes quand il n'y a pas d'objet a pour nom le rire⁵⁵⁰ ». Là que mon titre, tardivement et précipitamment se justifie. *Ire honnie*. *Désir honni*. Parce qu'enfin, selon Quignard, « l'attraction "homophonique" est une passion plus profondément linguistique que la justesse philologique d'une filiation des formes⁵⁵¹. » : *ira*, donc en latin, signifiant certes « colère » (que l'ironie soit le sursaut moraliste d'un idéaliste en mal d'ordre et d'articulation entre les mots et les choses, nous le savions déjà) mais encore, plus lointainement, « colère excitée par la fuite » (laquelle sinon celle de A. ?), « manifestations de la colère et de la vengeance ». Plus pulsionnellement encore, mythiquement puissant, « violence, impétuosité et furie⁵⁵² ». Ieurre lui-même ne dit-il pas que la langue est « une Érynie (paronomase... ironie... à souligner)

⁵⁴⁷ *Corus*, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 248-249.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 250-251, je souligne.

⁵⁵⁰ *Petits traités I*, Tome II, XII^o traité, « Le mot de l'objet », p. 230.

⁵⁵¹ *Petits Traités II*, Tome VIII, LVI^o traité, « Longin », p. 640.

⁵⁵² *Le Grand Gaffiot*, entrée « *ira* », Hachette, 2000, p. 866.

parasitant le corps de l'homme ». Une « déesse vengeresse », ponctuait-il. Il s'agit de reconvoquer cette autorité pour que la langue de nouveau « impos[e] à l'homme sa capacité propre de monde et l'assujett[isse] à ses lois⁵⁵³ ». Et il s'y prête de bonne grâce, multipliant les « provocations grammaticales⁵⁵⁴ », s'attirant (paratonnerre de la langue) les foudres et les rancœurs de ses interlocuteurs. Il se présente à la fois, à l'image de la langue écrite elle-même, comme « le spectateur et le spectacle, le sacrificateur, l'autel, la hache, et la victime⁵⁵⁵ ». Avec Recroît pour plus acharné contradicteur... Combien de joutes s'enclenchent à leur seule proximité : « Recroît agressa Ieurre ». Mais le narrateur d'immédiatement préciser : « Ils se disputaient *comme des enfants*⁵⁵⁶ ». Jeux pour de faux, pour de rire. Comme ils disent. *À blanc. A. noir.*

Ces deux paronomases en témoignent :

— Voici le marguillier, ses rites, et son patois..., dit R. en voyant Ieurre arriver.

— Voilà le margoulin, avec son margouillis... répliqua Ieurre.⁵⁵⁷

Échange. Échauffement bon enfant avant de plus saignants rhétoriques affrontements.

Bien que parfois tournant peut-être vinaigre... Sans qu'on puisse démêler vrai sarcasme et astéisme mal contrôlé, toute rhétorique rancœur et véritable haine en retour... Ainsi la réplique de Ieurre agressé se conclut-elle parfois « sur un ton vociférant (on ne savait pas s'il était sérieux ou non)⁵⁵⁸ ». Hésitation dans l'interprétation. Ainsi parfois, « blessé, il se taisait⁵⁵⁹ ». Peu importe. Cette tragi-comédie collective, cet exercice de haute voltige et de haut voltage sophistique vise à recréer le langage. Le *recroître*. Reconduire aveuglément, ensemble, bien qu'au fait du défaut de sens par tous les excès du sens — Recroît en est le prophète engagé — refonder donc le mirage de la signification. Plus archaïquement. Il

⁵⁵³ Carus, *op. cit.*, p. 363.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁵⁵ *Petits traités I*, Tome I, III^e traité, « Le misologue », p. 55.

⁵⁵⁶ Carus, *op. cit.*, p. 309, je souligne.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 280.

s'agit dans ces « petites tueries verbales », ces « querelles de mots⁵⁶⁰ », de retrouver sa mâchoire, et avec elle, le goût sur le bout de sa langue, le plaisir de mordre la vie à pleine langue. Que le sang remontant à la langue — rappelons les « lèvres rouges » de *Sarx* — irrigue à nouveau la tête. La pensée. Que la petite mécanique noétique — « un transport de haine perdue » selon Bataille cité par Quignard⁵⁶¹ ; enchaînement de « bouts de haine éconduite⁵⁶² » se relance enfin. Faim et insatisfaction de nouveau au menu de l'être. Il s'agit d'enlever la rouille accumulée sur l'arme de la langue — retenue au fourreau du silence obstiné. *Au roi sans divertissement* que A. figure — n'avoue-t-il pas : « Je cherche un os à ronger⁵⁶³ » — promettre une série de rounds — sang divertissant. En effet, comme le précise le narrateur, reprenant indirectement la voix collective — le consensus rhétorique — « nous convînmes que nous n'aurions pas supporté que l'amitié fût ouvertement patronage, numéro d'entraide, charité⁵⁶⁴ ». D'où ce carnaval carnivore. L'amitié est alors le bonheur pudique du langage que, *faisant semblant* de se déchirer, on *partage*. D'égal à égal — sous couvert d'adversaire à ennemi. Comme le remarque Thomas l'idéaliste : « Pourtant vous n'êtes pas insensible. Nous nous portons une affection réciproque que vous cherchez bien *curieusement* à nier...⁵⁶⁵ ». À croire qu'il n'a pas compris grand chose à ces grandes manœuvres... trop pur, trop saint ?

Quant au narrateur ? Se désolidarisant lui aussi de cet hallali surjoué, de ce théâtre de la cruauté censée *revigorante* — Gilles Quinsat, dans son *Écrit en marge* parle d'ailleurs fort justement des « apartés⁵⁶⁶ » du narrateur — il ironise à sa manière et retranscrit les conversations collectives comme des citations *désincarnées*. Les dialogues se déréalisant, se surnaturalisent ; les paroles se coupent radicalement de leur situation d'énonciation. Faisant effet de « longue syntaxe imprononçable⁵⁶⁷ ». Rien d'étonnant à ce que Quignard

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 293 et p. 318.

⁵⁶¹ *Petits traités I*, Tome II, XIV^o traité, « Noësis », p. 250.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 269.

⁵⁶³ *Carus, op. cit.*, p. 137.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 366.

⁵⁶⁶ *Écrits en marge*, recueil, Champ Vallon, 1987, p. 123.

⁵⁶⁷ *Petits traités I*, Tome I, III^o traité, « Le misologue », p. 50.

intègre quelques scènes *inéditées* (de son roman) — pourquoi supprimées ? — dans le cours discontinu de ses *Petits traités*, genre si hospitalier, si agénérique qu'il accueille toutes formes de discours, narratifs ou spéculatifs — à égalité de valeur... *Petits*, soulignons-le. Épithète qui vient ironiquement signer les impasses heuristiques de l'érudition, invalider l'idée d'une possible étude *systématique* et argumentée de quelque sujet que ce soit. « C'étaient de courts arguments déchirés, des contradictions laissées ouvertes, des apories » écrit Pascal Quignard dans la quatrième de couverture de l'édition folio (tome II). Dans *Carus* ? Effet de radotages livresques, de récitation de crédits et credos, de *précis* prêchas, de régurgitations savantes puisant au lieu-dit des locuteurs (entendre *cutters*) et locutrices — poursuite d'automatismes langagiers, de pulsions noétiques s'originant dans l'idiolecte de l'un, le sociolecte de l'une, le sexolecte de l'autre. L'acte ainsi désorienté verse dans une emphase boursouflée. La narration est un *sarx* qui se mange froid. Remarquons que le narrateur ne *parle* jamais dans ces banquets, et tout en retrait, lecteur plus qu'auditeur, prépare sa cruelle transposition diariste. L'oreille aux aguets.

Mais quel effet finalement produit par ces « gueulées » — expressions de Quœun⁵⁶⁸ ? L'ironie fut-elle pharmacopée adaptée au *terrain* de A. ? Bilan apparemment positif. Mais ironie du sort, de sa sortie... A. retourne d'abord à la *composition* — l'écriture musicale. Langage à part entière. En marge, irréductiblement en marge. Non sans remercier le groupe — ironiquement, apparemment pas dupe des prétentions belliqueuses de ses amis, et *se composant* une attitude plus conforme aux attentes grégaires de la communauté. Dissimulateur, simulateur — nous lui donnerons le mot de la fin : « Du couteau — celui de son angoisse comme celui qui circulait de langue en langue —, je ne garde pas que la trace sous la gorge. Tout se rétracte et vacille encore sérieusement parfois. Mais cela va. L'inimitié est une compagnie de tous les jours. J'aurai finalement attaché le grelot⁵⁶⁹ ». Lequel sinon celui de l'asservissement à la langue, à la société — petite et grande. À la comédie humaine.

⁵⁶⁸ *Carus*, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 310.

Benoît Reynaud
Université de Provence

L'ironie kundérienne : le roman « carnaval de la relativité »

L'expression est empruntée à Kundera dans son essai *Les Testaments trahis*⁵⁷⁰ pour qualifier le roman de Salman Rushdie, *Les Versets sataniques*, dont il vient d'analyser la stratégie de « double relativisation », opérée par l'ironie à l'œuvre dans son récit du rêve de Gibreel Farishta sur la légende noire de Mahomet. En même temps, cet exemple romanesque sert d'illustration rhétorique à sa conception du roman comme « territoire où le jugement moral est suspendu » [T.T., 17] : Kundera postule que l'ironie est liée à la naissance même du roman moderne « rendant tout ce qu'[elle] touche ambigu », selon Octavio Paz. On reconnaît la référence explicite à l'analyse bakhtinienne⁵⁷¹ sur les origines du roman comme *satura*, « mélange » issu du dialogue socratique et de la satire ménippée.

« Le roman est l'art ironique : sa vérité est cachée, non prononcée, non prononçable⁵⁷². » Les titres indexent cette proposition : *La Plaisanterie*, *Risibles Amours*, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. La force de l'ironie tient à sa fonction de provocation et à sa fonction herméneutique. Ce n'est pas tant « parce qu'elle se moque ou qu'elle attaque » (encore qu'il ne faille pas sous-estimer la dimension polémique de *L'Art du roman*), mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde « comme ambiguïté » [A.R., 159]. Dans *Les Testaments trahis*, Kundera analyse « la tranquille ironie de Thomas Mann [qui] relativise la vérité de ces deux érudits », que sont Settembrini et Naphta dans *La Montagne magique* : « leur dispute reste sans vainqueur » [T.T., 193]. On mesure combien cette scène fonctionne comme modèle dans plusieurs épisodes romanesques kundériens : Paul et Grizzly, Avenarius et Monsieur Kundera dans *L'Immortalité*, Pontevin et Vincent, Berck et le savant tchèque dans *La Lenteur*.

⁵⁷⁰ M. Kundera, *Les Testaments trahis*, [T.T.], Gallimard, 1993.

⁵⁷¹ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, chap. IV, Le Seuil, « Points Essais », 1998.

⁵⁷² M. Kundera, *L'Art du roman*, [A.R.], Gallimard, « Folio », 1986, p.159.

Mais, par ailleurs, la difficulté à comprendre, à déchiffrer les stratégies de l'ironie renforce l'activité d'interprétation car « chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie » [A.R., 160].

Le roman européen

C'est donc sur cette double fonction de l'ironie consubstantielle au roman que Milan Kundera fonde son analyse du « roman européen », dont il fait, à la suite de Cioran, l'esthétique fondamentale de la modernité occidentale : la société européenne est définie comme « société du roman », car le roman, né de la « dédivinisation du monde⁵⁷³ » [T.T., 19] se situe nécessairement hors de toute transcendance, donc un art profane par excellence : il soumet toute « l'incertitude sur laquelle est fondée l'existence même de l'homme » [T.T., 35] au crible du doute grâce aux moyens esthétiques que lui offre l'ironie pour explorer des possibilités jusque-là inconnues de l'être-au-monde⁵⁷⁴. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Kundera met en récit cet « étonnement » très socratique dans un épisode où il se trouve en compagnie de son père devenu aphasique et dont les ultimes paroles sont : « Comme c'est étrange ! Maintenant je sais !⁵⁷⁵ » Mais, ironiquement, ce savoir reste énigmatique, et, parce qu'il est énigmatique, requiert le travail de l'écrivain. De même le lecteur est sensible à la quantité de tournures interrogatives du narrateur face à ses propres personnages, conçus comme autant d'« ego expérimentaux », avec qui il entretient des relations ironiques.

Aussi Kundera affectionne-t-il de choisir des situations existentielles qui soient en quelque sorte « des condensations parodiques » ou paradoxales de la scène historique européenne, « tels des grands coups de hache⁵⁷⁶ » : la révolution communiste de 1948 à Prague dans *La Vie est ailleurs*, le Printemps de Prague et sa répression dans *Le Livre du rire et de l'oubli* et dans *L'Insoutenable*

⁵⁷³ *Entgötterung*, concept de Heidegger.

⁵⁷⁴ Pour Kundera, le roman est l'art phénoménologique par excellence.

⁵⁷⁵ M. Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, 1979, p. 187.

⁵⁷⁶ M. Kundera, *L'Ignorance*, Gallimard, 1993, p. 15. La formule fait écho à celle de Georges Perec, « L'Histoire avec sa grande hache ».

Légereté de l'être, la fin du XX^e siècle dans *La Lenteur*⁵⁷⁷, la « fin de l'histoire » croisée avec le mythe du « retour au pays natal » dans son dernier roman, *L'Ignorance*.

Ecrire avec l'Histoire du roman : contexte local, contexte mondial

Or, pour Kundera, la véritable innovation romanesque ne peut se faire qu'en regard de l'histoire du genre ; et sa position ambiguë – qui occupe ce « contexte médian » entre culture centre-européenne et l'histoire française – lui permet de jouer très efficacement sur cet écart entre le contexte local et le contexte mondial pour se placer dans le domaine des avant-gardes : il s'inscrit dans la double tradition de Hašek (*Le Brave Soldat Chevèik*) et de Kafka, pères fondateurs de la littérature romanesque tchèque moderne (*A.R.*, 64-65) : il salue la *vis comica* de leur ironie notamment en ce qui concerne Kafka : analyse de *L'Amérique*, rappel que les premiers auditeurs du premier chapitre du *Procès* n'ont cessé de rire [*T.T.*, 238], analyse de la « très subtile ironie » de Kafka dans la VIII^e partie des *Testaments trahis* (« Les chemins dans le brouillard », 235-248).

Cet *appel du jeu* consubstantiel au roman permet également à Kundera de se placer comme héritier d'un idéal de la forme romanesque représenté par Diderot, Sterne ou encore Vivant Denon [*A.R.*, 26-27]. Cette injonction d'écrire avec les possibilités non encore explorées de l'histoire du roman fait de la réécriture, des possibilités ludiques de l'intertextualité un des ressorts de cette « écriture oblique » dont parle Philippe Hamon, à l'œuvre dans la pratique de l'ironiste, qui se met en scène à la fois « à distance » et avec un regard d'« entomologiste » pour tirer des effets inédits de cette « vision stéréoscopique », selon l'expression de Salman Rushdie, tout en jouant de la liberté que permet le télescopage des époques : ainsi la rencontre entre le XVIII^e siècle et la fin du XX^e siècle dans *La Lenteur* joue sur le pastiche et la parodie du récit libertin de Vivant Denon, tout en exploitant les contraintes formelles de *Point de lendemain*. Dans *L'Immortalité*⁵⁷⁸ s'établit un double jeu entre la

⁵⁷⁷ M. Kundera, *L'Insoutenable Légereté de l'être*, Gallimard, 1984 et *La Lenteur*, Gallimard 1995.

⁵⁷⁸ M. Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard 1990.

relation amoureuse de Bettina von Arnim avec Goethe et le récit fictionnel situé à l'époque contemporaine, avec insertion d'un « genre intercalaire » (Bakhtine) revisité : le dialogue des morts immortels entre Goethe et Hemingway. Et dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, le conte de l'île aux enfants dans la VI^e partie peut être lu comme la réécriture de *La Colonie pénitentiaire* de Kafka.

Les exigences romanesques d'une poétique de l'ironie⁵⁷⁹

L'exigence première est celle de la rigueur de la *composition* nécessairement *polyphonique*, structurée selon des « lignes mélodiques » à la fois indépendantes et mises en relation par la stratégie musicale de la reprise des thèmes avec variations, empruntée à Beethoven [*T.T.*, 199, ou VI^e partie du *Livre du rire et de l'oubli*]. Et Kundera justifie ce choix rigoureux par le principe de l'ironie lorsqu'il pose la question : « Qu'est-ce que l'ironie ? » dans la VIII^e partie des *Testaments trahis* :

L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements. Seule une lecture lente, deux fois, plusieurs fois répétée, fera ressortir tous les rapports ironiques, à l'intérieur du roman sans lesquels le roman restera incompris. [*T.T.*, 237]

Aussi cette poétique de la relation exclut-elle le roman comme « appareil à fabriquer l'illusion du réel » [*T.T.*, 185], selon les règles du réalisme socialiste et de la théorie du reflet énoncées par Jdanov, ce qui implique également des personnages dépourvus d'état-civil et qui échappent au manichéisme du « héros positif ». Ceci exclut de même la « malédiction » de la « tension dramatique » liée à la composition linéaire, fondée sur l'intrigue⁵⁸⁰. Aussi le roman réévalue-t-il *l'épisode*, en empruntant à Nietzsche la forme du *chapitre*, si typique de l'écriture kundérienne, qui permet cette

⁵⁷⁹ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Le Seuil, « Points Essais », 2001.

⁵⁸⁰ Dans *Le Rideau*, Kundera oppose la nécessité de la composition contre « le despotisme de la *story* », Gallimard, 2005, p. 23-24.

« intellectualité hardie et exubérante qui court presto » [T.T., 177], « cette chose légère si proche parente de la danse et de l'exubérante gaieté » [T.T., 201], et qui assure également son tempo au récit. Ce choix du chapitre comme unité structurelle du récit ressortit à cet « art du contrepoint romanesque » [A.R., 89], qui joue de la tension entre l'essai spécifiquement romanesque – qui se donne à lire comme une « méditation » hypothétique, ludique, dans la ligne du « roman qui pense » illustré par Musil ou Broch – et la liberté de la narration fictionnelle : est particulièrement pertinent l'exemple de la fable/essai des deux rires qui se présente comme un ensemble de propositions sur l'ironie à l'œuvre dans ce que Kundera nomme le rire du diable, contre le sérieux meurtrier du rire des anges dans *Le Livre du rire et de l'oubli* (III^e partie : « Les Anges »). Et les autres lignes mélodiques (récit autobiographique, récit fictionnel, récit onirique) vont les « essayer », les croiser avec la dialectique de la Mémoire et de l'Oubli, dans des rapports constamment nouveaux d'une partie à l'autre du roman.

Les cibles de l'ironie romanesque

L'« ennemi tricéphale » du romancier peut se résumer à trois notions-clés : l'idylle, le kitsch, l'imagologie. L'idylle est un concept cher à Hegel, Goethe, Schiller, défini comme « l'état du monde d'avant le premier conflit » ou « en dehors des conflits », que Kundera fait jouer dans l'imaginaire de l'*homo sentimentalis*, qui se laisse leurrer par les illusions de « l'esprit lyrique », le pire « mensonge romantique » selon Kundera, car il y voit les fondements d'une esthétique totalitaire : « Après 1948, [...] j'ai compris le rôle éminent que joue l'aveuglement lyrique au temps de la terreur qui, pour moi, était l'époque où « le poète régnait avec le bourreau » (*La Vie est ailleurs*⁵⁸¹). J'ai pensé alors à Maïakovski, pour la révolution russe, son génie avait été aussi indispensable que la police de Dzerjinski. Lyrisme, lyrisation, discours lyrique, enthousiasme lyrique font partie intégrante de ce qu'on appelle le monde totalitaire... » Ou encore :

⁵⁸¹ Le premier titre du roman, envisagé par Kundera devait être *L'Age lyrique*.

Plus que la terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. A jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. [T.T., 187]

Ainsi, dans *La Vie est ailleurs*, Jaromil le Poète déclame-t-il ses vers lors d'un récital organisé par... la Police politique ! Dans *Le Livre du rire et de l'oubli* (III^e partie, « Les Anges »), la ronde des enfants – à laquelle se joint Eluard en 1951 à l'ombre des gibets des poètes (notamment Kalandra poète surréaliste, ami de Breton et d'Eluard) – est ponctuée, rythmée, par les citations de *L'amour, la poésie*, pour se métamorphoser dans la VI^e partie, « Les Anges », en l'utopie monstrueuse de l'infantocratie de l'île aux enfants. Et la posture du romancier est celle d'une « non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. » [T.T., 187]

Kundera emprunte le concept du *kitsch* à l'essai de Hermann Broch sur *L'Homme kitsch*, concept mis en récit dans *Les Somnambules*. « C'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge avec une satisfaction émue. ». [A.R., 160]. Le *kitsch* est un des mots-clés de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, car il témoigne d'une crise du langage, réduit à un *Dictionnaire des idées reçues*, dont le romancier se plaît à proposer le lexique dans la III^e partie du roman, « Les Mots incompris ». D'un roman à l'autre, il en débusque les ruses, y compris pour la mise en soupçon ironique de l'ultime espace du *kitsch*, le plus intime, celui de la nostalgie du pays natal, cette souffrance du *kostos* – le retour – qui traverse l'exilé ou plutôt l'*émigré*, terme historique que Kundera préfère à celui d'*exilé* disqualifié par sa charge pathétique, une fleur du *kitsch* en quelque sorte ! Si le rêve du « retour au pays natal » inaugure la littérature occidentale avec *L'Odyssée*, avec son dernier roman, *L'Ignorance*, Kundera conclut à la disqualification contemporaine de « l'épopée du retour ».

L'aboutissement de cette crise du langage, de cette perte de sens est la dernière cible : l'imagologie, néologisme proposé dans *L'Immortalité*, que le romancier associe à la « société du spectacle », dont le « régime d'historicité » est ce « présentisme » dont parle

François Hartog, présentisme qui engendre ses nouveaux héros, les « danseurs », avatars contemporains des *Schaupielers* nietzschéens, ces « comédiens qui s'exhibent sur la scène de l'histoire ». [T.T., 208]. Dans *La Lenteur*, la grande scène ironique du chapitre 22, parodie du grand art de la conversation au XVIII^e siècle, sous l'œil de la caméra, met en récit le « judo moral » entre Jacques-Alain Berck et le savant tchèque au nom imprononçable, Čechořipsky (« Tché-kho-rjips-qui⁵⁸² »), véritable « carnaval » dialogique dont l'embrayeur est cette stratégie de l'inversion, du double sens qu'est la figure rhétorique de l'ironie, selon Dumarais dans le *Traité des tropes* : « L'ironie fait une satire avec les mêmes paroles dont le discours ordinaire fait un éloge. » Elle déconstruit le pseudo-discours intellectuel qui rebondit de cliché en erreur jusqu'à l'absurde, tout en jouant sur la relation spéculaire avec le discours lyrique du savant entomologiste, spécialiste de la « *musca pragensis* », oublieux de sa communication scientifique au profit du pathos discursif de la victime [*La Lenteur*, 67 sq.].

Le pacte de lecture

Le romancier postule un lecteur idéal, complice de sa posture d'ironisant vis-à-vis de l'ironisé (la cible) : il requiert de lui une compétence capable de reconnaître et d'apprécier les savoirs et les règles qui mettent en jeu ces stratégies subtiles de l'allusion, de la litote, de l'aphorisme paradoxal, de l'antiphrase, de l'oxymore drolatique : « la glorieuse épopée », « l'hymne à la gloire de Renault », « les chats sont périssables, la poire est éternelle », etc. Stratégies que la polyphonie narrative rend encore plus complexe. Idéalement, le lecteur se doit d'être un double du romancier. D'où le danger de l'incompréhension, de l'impasse du déchiffrement : le lecteur est entraîné dans un « tourbillon » ironique qui ne lui permet pas toujours de maîtriser le « carnaval de la relativité », d'autant que, chez Kundera, celui-ci ne concerne pas seulement l'espace d'un texte, mais requiert également une connaissance intratextuelle de toute son œuvre romanesque pour savourer « cette conspiration de détails » où

⁵⁸² L'onomastique occupe une place importante dans l'économie ironique du roman kundérien.

se déploie l'ironie. A cet égard, le lecteur prend plaisir à repérer, par exemple, le motif du chapeau et ses métamorphoses dans *Le Livre du rire et de l'oubli* : la toque de Clémentis ouvre le récit, les chapeaux des hommes qui filent Mirek les désignent comme des policiers, le chapeau sur le cercueil de Clevis déclenche le rire de l'assistance, défense de la vie contre l'effondrement de la mort. Et cet « objet magique » rebondit dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* comme le « motif de la partition de [l']œuvre » de Sabina [115].

On peut proposer une typologie des mauvais lecteurs, toujours présents et redoutés dans l'œuvre de Kundera :

– l'agélaste, « celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour » [A.R., 191]. On aura reconnu le néologisme forgé par Rabelais, et Kundera partage la peur de ce dernier car ce qui est en jeu c'est, pour lui, la possibilité/impossibilité de la création romanesque et donc de sa survie⁵⁸³. De *L'Art du roman* au dernier essai *Le Rideau*, Kundera dénonce le parti-pris esthétique de l'agélastie comme un anathème contre la liberté du romancier : « Si les agélastes ont tendance à voir dans chaque plaisanterie un sacrilège, c'est parce que, en effet, chaque plaisanterie *est* un sacrilège. Il y a une incompatibilité sans appel entre le comique et le sacré, et on peut seulement se demander où commence le sacré et où il finit. » [*Le Rideau*, 128] Ou encore : « le manque de sérieux te laissera nu devant les loups. Et tu sais qu'ils t'attendent, les loups », prédit Vera à Milanku dans *La Lenteur*.

– Le censeur, ce professionnel de l'oubli du monde totalitaire, interdit les livres dont il a perçu la puissance corrosive. Kafka a été interdit en Tchécoslovaquie jusqu'en 1963 et après 1969, les œuvres de Kundera ont été retirées des librairies et des bibliothèques dans le cadre du projet de mise à mort de la culture tchèque qu'a été, selon lui, la « normalisation »/répression qui a suivi le Printemps de Prague. Et on peut soupçonner que Kundera voit dans le critique littéraire de l'ère de l'imagologie occidentale un avatar du censeur moins terrible certes mais tout aussi pernicieux : il faut se souvenir de la polémique qui a suivi la réception de *L'Identité* en 1997.

L'ambiguïté du roman affecte donc le pacte de lecture : le lecteur, qui partage sa légèreté, la connivence jubilatoire dans « le

⁵⁸³ « Le romancier est le seul maître de son œuvre, il *est* son œuvre », *Le Rideau*, *op. cit.*, p. 119.

plaisir du texte », ressent également l'inquiétude de la lourdeur d'une intelligence qui ne va pas suffisamment *presto*, d'autant que le romancier teste l'« encyclopédie du lecteur », selon la formule d'Umberto Eco, et celui-ci a parfois le soupçon qu'il est peut-être, non le complice, mais la cible...

Conclusion : le libertin, figure romanesque de l'ironie

Si le roman est la « patrie imaginaire » par excellence, on comprendra alors que, dans l'espace romanesque, Kundera construise une figure idéale, récurrente, de l'existence ironique, celle du libertin, qu'il décline d'une œuvre à l'autre : le quadragénaire, « Voltaire », Jan, Tomas, Ruben, Sabinou, Pontevin, Josef... autant d'ego expérimentaux qui incarnent la posture même du romancier et les enjeux de la création romanesque. Le libertin kundérien « émigré » irréductible, se tient sur la frontière (titre de la VII^e partie du *Livre du rire et de l'oubli*) entre hédonisme et nostalgie lucide d'une impossible idylle, héros de la nécessaire lucidité intellectuelle sur lui-même et sur le monde :

Partout exilé, toujours transhumant, éternellement nomade, l'ironiste ne trouve jamais où se fixer, où planter sa tente. C'est un apatride, ou comme disait Novalis un citoyen du monde.⁵⁸⁴

Anne Léoni
Université de Provence

⁵⁸⁴ V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, « Champs », 1964.

Postface

Don Quichotte dessine le négatif du monde de la Renaissance ; l'écriture a cessé d'être la prose du monde ; les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente ; les similitudes déçoivent, tournent à la vision ou au délire ; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique : elles ne sont plus que ce qu'elles sont ; les mots errent à l'aventure, sans contenu, sans ressemblance pour les remplir ; ils ne parquent plus les choses ; ils dorment entre les feuillets des livres au milieu de la poussière.⁵⁸⁵

Don Quichotte erre à l'aventure, à la quête d'un sens qui ne se construit pas tel que le savoir des autorités le signifiaient. Sans doute n'est-il pas fortuit que nous revenions, comme les écrivains romantiques, à la question de l'ironie, au moment où, du point de vue des études et des théories des sciences humaines, nous ne pouvons plus faire crédit totalement à nos autorités, aux « grands astreignants » (l'expression heureuse est de René Char) dont la pensée théorique a conduit nos formations et nos propres activités critiques. Par autorités, pour nous qui réfléchissons en ce début de XXI^e siècle, il faut comprendre en premier lieu le structuralisme et la sémiologie. Non que ces théories aient rendues leurs derniers feux – sans doutes sont-elles susceptibles de donner encore bien des lueurs et des éclats ; mais nous arrivons un peu trop tard, et le questionnement des outils se pose à nous, dans la mesure où nous interrogeons certains objets, c'est-à-dire dans l'appréhension de leur mode de signification, de leur adhérence à une forme de réalité que nous nommons, ici, littérature.

L'ironie apparaît dès que le sens est en danger ou en question. De ce point de vue, il semblerait bien que l'ironie intervienne dans

⁵⁸⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, « Tel », 1966, p.62-63.

l'économie intellectuelle à chaque fois que se pose la question du sens (ou encore, suivant certains discours philosophiques, la question de la « vérité »), sans que ce questionnement se referme dans un système qui, en sa clôture parfaite, puisse arrêter le questionnement. Aussi l'ironie ne serait pas datée. Elle est trans-historique, et prend des formes bien différentes pour un questionnement souvent identique sur des objets hétérogènes⁵⁸⁶. Que Socrate soit *Eironeion*, qu'il inscrive en premier la philosophie non comme savoir mais comme interrogation, alors se met en place un mouvement qui continuera dans la philosophie occidentale et, parallèlement à la philosophie, dans tous les discours qui entretiennent avec la validité du sens des mots ou des signes un rapport étroit. Il semble cependant que certaines périodes aient plus que d'autres cultivé l'ironie. Périodes pendant lesquelles les questions ontologique et/ou épistémologique secouent le monde. A ces moments précis de la réflexion, l'ironie fut une réponse contre l'arrêt du sens, soit dans son étatisation scholastique, soit dans sa clôture épistémologique dans le cadre taxinomique, etc. L'ironie put prendre des figures esthétiques, se fondre dans des mouvements et des orientations esthétiques définies. Ainsi du maniérisme qui, parallèlement à l'esthétique baroque, travaille, creuse et mine la vision que la Contre-Réforme organise dans les arts, la pensée et la pédagogie, pour ramener les croyants au sein de la seule vérité romaine et apostolique. Le discours baroque cherche à convaincre et persuader, il se présente comme un discours de vérité et son effectivité ainsi que son efficacité sont fondées dans la croyance au sens (transcendant ou non)⁵⁸⁷ ; le maniérisme au contraire est une

⁵⁸⁶ Hegel précise que le XIX^e siècle à lui seul connut plusieurs formes d'ironie depuis Schlegel : « A partir de cette tendance, et en particulier à partir des opinions et des doctrines de Friedrich von Schlegel, ce que l'on a appelé l'*ironie* s'est ensuite développé sous différentes formes. Pour l'un de ses aspects au moins, l'ironie a trouvé son fondement le plus profond dans la philosophie de Fichte, dans la mesure où les principes de cette philosophie ont été appliqués à l'art. », *Esthétique*, 123.

⁵⁸⁷ « Discours de la Vérité s'attachant à la crédibilité de son message, discours sentencieux faisant écho à la parole de l'Autre, qui le produit et l'autorise, discours d'autorité s'efforçant de rendre l'ordre lisible sous le désordre amoureux ou mondain, discours didactique affichant un savoir qui se condense en devoir », Gisèle Mathieu-Castellani, « Introduction » à

interrogation sans fin, une suspension du jugement telle que Montaigne la définit comme sa propre démarche, suspension qui se regarde dans sa position éphectique et qui a pour se soutenir le seul sentiment que le monde est une stratification sans profondeur, un écoulement figé (image qui se répétera dans la très maniériste « eau par l'ennui dans son cadre gelée » d'« Hérodiade » de Mallarmé) où la conscience n'a qu'elle à contempler. La vision analogique et le monde organisé ontologiquement selon les voies des correspondances, que Montaigne critique, et qui s'imposent comme ordre naturel à la pensée baroque, se délitent ironiquement dans le regard maniériste : il n'y a pas de correspondance mais des semblances, et les ressemblances ne sont pas gage d'une identité mais la preuve d'une irréductible dissemblance ontologique. Le monde baroque prouve l'identité (hypostase de l'Être), l'univers maniériste postule l'universelle différence, l'hétérogénéité sans fond.

La vision baroque du monde, encore proche de celle de la Renaissance dont elle constitue un avatar historique, postule l'existence d'un sens, parie en faveur de l'Être, et d'un accès possible à l'Être [...] Bien différemment la vision maniériste du monde fait l'hypothèse comme Montaigne que « nous n'avons aucune communication à l'être », que derrière le rideau des apparences fuyantes il n'y a rien, sinon d'autres apparences. Que l'on défasse les bandelettes qui couvrent le corps de l'homme invisible et l'on découvre... le vide. L'artiste maniériste découpe des fragments sans pouvoir jamais reconstituer le puzzle, ouvre quelques fenêtres sans reconstruire un édifice, s'attache à des pièces et à des morceaux que nul fil ne coudra à un corps. La poétique maniériste travaille la discontinuité, la disparate, le *non-comme*. Le baroque traque le sens du sens, le maniériste le non-sens de l'insensé.⁵⁸⁸

Cette partition, qui d'ailleurs ne fut pas imperméable à l'âge baroque mais explicite des tensions psychologiques et des attractions métaphysiques, se retrouve chez les écrivains du XIX^e siècle. Ainsi, dans le domaine français : si Victor Hugo est résolument du côté d'une pensée étayée par une conscience de la

L'Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque, Livre de poche, 1990, p. 26-27.

⁵⁸⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, *ibid.*, p.20.

vérité, elle-même cautionnée par Dieu qui mit le poète/prophète au centre du monde comme un écho sonore, Théophile Gautier, admirateur des « grotesques », évolue et louvoie dans la continuité maniériste. *Albertus* tout comme *Mademoiselle de Maupin* signifient un monde décomposé, où le sujet n'a pour se soutenir qu'un jeu mondain inefficace mais paré des séductions rencontrées en Narcisse : incertain de lui-même et des autres comme il l'est du monde, il ne sait non plus l'identité de l'objet qu'il désire.

Cependant, l'ironie qui, à l'âge baroque, semblait être le mode même de la pensée maniériste, vient affleurer dans les œuvres romantiques engagées dans un mouvement transcendant (politique, théologique, etc.). L'ironie maniériste était un questionnement (un questionnement infini, puisque la question n'était pas en attente de réponse mais une question irréductiblement sans résolution), l'ironie romantique est une tentative de lever des contradictions. Dans le domaine allemand, où le romantisme fut dès l'origine plus directement lié à la question métaphysique et au postulat du christianisme, l'interrogation double l'affirmation. Point de partition marquée entre scepticisme et croyance. Le romantisme cultive le plus souvent la dualité (métaphysique) et la duplicité (mondaine). Le romantisme peut se définir – mais toute définition est toujours synthétique et donc, soit restrictive, soit généralisante – comme une quête du sens dans un rapport tout à fait moderne à la vérité du sens et qui se signifie dans un *double bind* : le signe est à la fois enraciné dans une vérité au sein d'une nature légitimant l'être et assurant un continuum ontologique (c'est Dieu pour certains, l'arrière monde ésotérique pour quelques-uns, la nature, le cosmos pour d'autres), mais il est aussi étrangement délié : il peut s'emballer, déjouer la réalité et la rater, ou faire survenir quelque chose qui ne semble pas exister. Mais surtout, le signe ne renvoie plus à une réalité ontologique définie romantiquement sous le concept d'unité – plus précisément, il n'est plus la totalité de la réalité mais simplement une parcelle. La nature donne de faux signes, Dieu n'en donne pas assez. L'ironie romantique vient signifier une impossibilité dans la

communication dont l'épistémologie sait – ou postule – qu'elle est dans une transparence ontologique mais aussi l'obstacle qu'elle signifie. De ce point du vue, l'ironie ne peut être interrogée comme un objet homogène : il y a chez les romanciers et les poètes, chez les musiciens et les philosophes romantiques, une ironie ontologique, qui s'exerce sur l'individu, et une ironie particulière, qui s'exerce à partir du sujet sur le monde. Le romantisme, en un sens, ne cesse de traquer un *double bind* et d'en montrer les traces : la dualité au cœur de son esthétique se signifie sur le plan de la psyché avec les figures du *Doppelgänger*, double de la conscience, doublure du moi qui est débordé par une conscience plus large que celle de l'individuation. Ainsi de la folie particulière de ces êtres traversés par des instances transcendantes au sujet : la nature, dieu, les ancêtres, les degrés antérieurs de la réincarnation etc. (en ce sens, Albert de *Consuelo* est l'une des figures romantiques les plus riches). Elle se signifie aussi dans l'extase qui est, sur le plan de l'expérience, ce qui répond point par point à la théorie esthétique du sublime développée entre autres par Burke et Kant. Extase, perte de soi devant l'immensité de la nature ou de Dieu, horreur devant la violence (ainsi de la fascination pour les scènes de crime et la décapitation), ravissement au sein de la personne aimée. Schiller, repris par Hegel dans l'introduction de son *Esthétique*, partait du point fondamental que l'homme porte en lui la disposition à être l'homme idéal. L'ironie romantique ne peut se comprendre qu'à l'intérieur de l'idéalisme allemand naissant qui, comme chez Hegel, tente de penser l'art comme moyen de dépasser la dualité entre réalité subjective et réalité objective⁵⁸⁹.

Si l'opération ironique n'est pas datée, il semble bien par contre que les motifs, les stratégies d'interrogation, soient quant à elles évaluables à la fois dans une périodisation et au sein d'un

⁵⁸⁹ « Le beau artistique a été reconnu comme l'un des moyens qui dissolvent et reconduisent à l'unité l'opposition et la contradiction [...] entre l'esprit concentré abstraitement en lui-même, et la nature – tant celle qui se manifeste extérieurement, que la nature intérieure du sentiment et de l'âme subjectifs. »

fonctionnement épistémologique, idéologique : l'ironie voltairienne fonctionne tout à fait différemment de celle que l'on rencontre chez Novalis, et celle d'un Schlegel diffère en bien des points de celle qui est au centre des œuvres de Hoffmann ou de Flaubert. Nulle surprise : Voltaire la choisit comme arme démystifiante permettant de faire s'effondrer le mur des superstitions. Pour Novalis, l'ironie n'est pas une arme, mais une nécessité ontologique émergeant de l'essence même de l'univers. La dualité du monde, son incohérence au sein d'une unité postulée, apparaissent dans un discours poétique et philosophique fondé sur un fonctionnement linguistique riche en figures rhétoriques qui créent des analogies au sein d'un monde oxymorique et tentent de faire naître un continuum par usage de la métaphore dans une nature composite.

L'ironie se déplace, change de visage, à mesure même que l'interrogation qui la sous-tend se métamorphose. Au XX^e siècle, elle prend la figure de l'absurde, tant dans l'existentialisme camusien que dans l'expérience du *double bind* beckettien où les personnages restent désespérément écartelés entre la nécessité du changement, du mouvement, et la réalité d'un temps immuable, d'un lieu, d'un *drame* qui n'arrivent pas. Sans doute faudrait-il voir dans le déconstructivisme derridien les marques les plus modernes de cette école d'intelligence qu'est l'ironie, et interroger ce que Deleuze perçoit en elle, subversion et élévation⁵⁹⁰, mais cette question est trop éloignée des objets que nous nous sommes fixés dans le cadre de notre colloque pour que l'on puisse en développer ici l'hypothèse.

Don Quichotte erre toujours dans son interrogation incessante tout autant que délirante du sens. Beaucoup l'ont rejoint dans sa quête, avec cependant la lucidité et la conscience tragique que Bataille découvre dans les dernières lignes de *L'Histoire de l'érotisme* :

⁵⁹⁰ Cf. *Différence et répétition*, p. 12, et *Logique du sens*, p.159-166, Editions de minuit, respectivement.

Au surplus, c'est de toute façon qu'il est temps d'opposer à ce monde menteur les ressources d'une ironie, d'une rouerie, d'une sérénité sans illusion. Car, à supposer que nous perdions, nous saurons le faire gaiement, sans maudire, sans vaticiner. Nous ne sommes pas à la recherche d'un repos. Si le monde s'entête à sauter, nous serons peut-être les seuls à lui en accorder le droit, nous donnant par la même occasion celui d'avoir parlé en vain.

Vincent Vivès

Table des matières

Avant-propos

Joelle Gardes Tamine

Préface

Christine Marcandier

I – Ironies romantiques

Guillotines ludiques : rire de mourir

Christine Marcandier

Fêlures ironiques dans l'élégie romantique (sur Lamartine)

Pierre Loubier

Sociocritique de l'ironie balzacienne en 1830. *La Peau de chagrin*

Pierre Laforgue

Tocqueville est-il ironique ?

Joëlle Gardes Tamine

Ironie anatomique dans *La Confession d'un enfant du siècle*

Jean-Christophe Cavallin

Lire *Consuelo*

Georges Molinié

Victor Hugo et les architectes : un discours ambivalent

Chantal Brière

La case ironique : Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes

(1836-1848) Marie-Eve Thérénty

II- Soleils couchants du romantisme

De L'ironie romantique à l'ironie moderne : Un « sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort » (J. Janin)

Pierre Schoentjes

Enigme et ironie dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly

Emilie Mac Carty

Redoublement et inversion de l'ironie romantique : Zarathoustra et Maldoror
Vincent Vivès

Ironie et allégorie chez Zola
Eléonore Reverzy

Du pot dans l'art (méditation esthétique)
Franc Schuerewegen

III- Miscellanea

Socrate ironique: l'atopie, la feinte, l'échappée
Bernard Sichère

Ironie et *noia* chez Leopardi
Elisabeth Rallo

Berlioz ironiste
Éric Bordas

Géricault à double sens
Agnès Verlet

L'ironie, mode d'emploi
Jean-Claude Rolland

IV- Extensions du domaine

La maïeutique des blancs du dialogue : hypothèses à partir de *l'Angelo* de Giono
André Not

Ironie du masque et du travesti chez Jean Genet : une figure iconoclaste
Martine Coste

Ironie intertextuelle : Inscriptions proustiennes dans les romans de Claude Simo
Michel Bertrand

« Des Ires Honnies »
Benoît Reynaud

Kundera, le roman « carnaval de la relativité »
Anne Léoni

Postface
Vincent Vivès

Quatrième de couverture :

L'objet ironique, tel Protée, ne cesse de se métamorphoser pour se refuser à répondre précisément de sa propre nature. C'est que l'ironie est à la fois objet et méthode d'appréhension, posture critique, distance et soupçon, acte d'énonciation, processus sémantique créatif, pratique existentielle ou encore, entre autres, exercice philosophique qui joue l'aventure du sens « entre centre et absence ». Mode d'actualisation de l'art et de la pensée, l'ironie ne cesse de se (re)définir à travers les âges et les courants littéraires. Le présent ouvrage propose une approche transhistorique, transgénérique et transdisciplinaire de la notion, où sont appréhendés différents terrains épistémologiques et esthétiques, privilégiant cependant une étude des liens du procès linguistique et du projet poétique. S'y développe une interrogation relative aux possibles relations, continuités éventuelles, divergences voire oppositions entre les domaines, à partir des notions de dualité et de duplicité, qu'elles portent sur l'ethos de l'ironiste ou sur le double sens qu'implique l'ironie.