

**Textes réunis par Felicia Dumas**

---

---

***Petit éloge de l'ironie***

**Actes du colloque international**

**Journées de la Francophonie**

**XXIV<sup>e</sup> édition, Iași, 29-30 mars 2019**

## Comité scientifique:

Patrice BRASSEUR, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse  
Michel CHAROLLES, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle  
Francis CLAUDON, Université Paris 12  
Jean-Pierre CUQ, Université de Nice  
Robert MASSART, Haute École Provinciale de Mons  
Simona MODREANU, Université « Al. I. Cuza » de Iași  
Marina MUREȘANU IONESCU, Universités « Al. I. Cuza » de Iași  
Felicia DUMAS, Université « Al. I. Cuza » de Iași

### Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**Petit éloge de l'ironie** / ed.: Felicia Dumas – Iași: Junimea, 2019  
ISBN 978-973-37-2315-8

I. Dumas, Felicia (ed.)

82.09

Tehnoredactare și copertă: *Florentina VRĂBIUȚĂ*

Editura JUNIMEA,  
Strada Păcurari nr. 4  
BCU – *Mihai Eminescu*  
(Fundațiunea Universitară *Regele Ferdinand I*)  
cod 700 511  
Iași – ROMÂNIA

Tel.: 0232 410 427  
C. P. 85, Oficiul Poștal nr. 1  
e-mail: [edjunimea@gmail.com](mailto:edjunimea@gmail.com)  
[revistascriptor@gmail.com](mailto:revistascriptor@gmail.com)

Vă invităm să vizitați site-ul nostru,  
la adresa [www.editurajunimea.ro](http://www.editurajunimea.ro)  
(unde puteți comanda oricare dintre titluri,  
beneficiind de reduceri),  
precum și pagina de facebook a editurii Junimea

Editura **Junimea** și revista **Scriptor**  
sunt membre ale **Asociației Revistelor,**  
**Imprimeriilor și Editurilor Literare**  
(A.R.I.E.L.),  
asociație cu statut juridic, recunoscută de Ministerul Culturii

Editura Junimea este acreditată CNC SIS 97 / 2012

Contravaloarea timbrului literar  
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România

© Editura JUNIMEA, IAȘI – ROMÂNIA

**Textes réunis par Felicia Dumas**

---

---

***Petit éloge de l'ironie***

**Actes du colloque international  
Journées de la Francophonie  
XXIVe édition, Iași, 29-30 mars 2019**



**Éditions JUNIMEA, Iași**



## SOMMAIRE

Felicia DUMAS Avant-propos.....	9
Simona MODREANU Petit éloge de l'ironie.....	10
<b>Le discours littéraire francophone et l'expression de l'ironie.....</b>	<b>13</b>
Jacques DE DECKER L'ironie suppose un moral d'acier.....	15
Maria Helena MARQUES ANTUNES <i>Ludus</i> et ironie dans <i>Le Livre des Cent Ballades</i> .....	21
Simona MODREANU Parlez-vous « l'inclusif »? La nouvelle terreur dans les lettres : le politiquement correct.....	33
Traian SANDU L'ironie (presque) involontaire des « élites » intellectuelles légionnaires : entre soumission politique totale et mobilisation infinie d'étudiants absentéistes.....	44
Elena-Brândușa STEICIUC Rachid Mimouni ou l'ironie qui met à nu tout un système politique.....	58
Olivier AMMOUR-MAYEUR Un Candide aux prises avec la 2 <sup>nd</sup> e Guerre mondiale. Ironie et réécriture dans <i>La 25<sup>e</sup> Heure</i> de Virgil Gheorghiu .....	63
Atmane BISSANI L'écriture de l'ironie et la crise des valeurs dans <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i> de Milan Kundera.....	75
Bessem ALOUI Héphaïstos l'africain.....	84
Diana GRADU Ironie du sort, ironie du corps chez Milan Kundera et Philip Kaufman.....	94
Vasile POPOVICI L'ironie, une complication mentale. À partir de <i>L'insoutenable légèreté de l'être</i> de Milan Kundera.....	101

Brîndușa GRIGORIU Mort de rire : Roland dans sa <i>Chanson</i> .....	110
Evagrina DÎRȚU Ironie ou sérieux du rire chez Michel Tournier dans <i>Le Roi des Aulnes</i> ....	122
Wafa GHORBEL L'expérience-limite du rire chez Georges Bataille.....	132
Mihaela BACALI Auto-ironie, ironie en clin d'œil et ironie du sort dans le roman de Margareta Miller-Verghy, <i>Une âme s'ouvre à la vie. Blandine</i> .....	150
Maria TRONEA L'ironie littéraire et artistique.....	165
Cristina POEDE <i>Jacques le Fataliste</i> et son aventure littéraire.....	186
Maria-Luisa ȚUCULEANU Visages de l'ironie dans <i>Les Chaises</i> d'Eugène Ionesco.....	203
Fabiana FLORESCU Attitudes poétiques et ironie dans <i>Les Poésies premières</i> de Philippe Beck .....	209
Elena Simina BĂDĂRĂU Nathalie Sarraute et l'ironie du <i>Silence</i> .....	224
Ștefana Gabriela SÎRBU Ridicule et parodie dans <i>Bruges-la-Morte</i> .....	231
Ana-Maria ROȘCA L'Ironie du sort dans <i>L'archipel d'une autre vie</i> d'Andreï Makine.....	237
Jean-Yves MICHEL La dimension holistique de l'ironie chez Maupassant.....	243
Roxana MATEI Humour, ironie et auto-ironie chez Marie Desplechin, auteure de littérature de jeunesse.....	254
Simona LOCIC Métamorphoses de l'ironie féerique dans la pièce de théâtre <i>Cendrillon</i> de Joël Pommerat.....	262
Cipriana-Manuela FRĂȚILĂ-NICHITA L'avant-garde dans l'espace européen et roumain - Le roman <i>Henrika</i> d'Ilarie Voronca - un art ironique? .....	277

<b>L'ironie et ses manifestations linguistiques, philosophiques et culturelles.....</b>	<b>287</b>
Carmen-Ştefania STOEAN Ironie, injonction et système de politesse.....	289
Sonia BERBINSKI L'ironie - un autrement dit pour « en dire des vertes et des pas mûres » .....	314
Anne STAQUET Quand les philosophes rient de la religion.....	329
Larisa Elena ALUI-GHEORGHE Paradoxe ou ironie ? Le développement de l'Orthodoxie dans l'Occident catholique et l'édition des livres de théologie orthodoxe en France.....	346
Felicia DUMAS Expression de l'ironie dans le discours concernant l'autocéphalie de l'Église orthodoxe d'Ukraine. Étude du syntagme « humour phanariote » .....	354
Mihaela LUPU L'expressivité humoristique des formules gnomiques et des constructions figées comparatives .....	362
Marius Octavian MUNTEANU L'ironie comme technique argumentative dissociative.....	375
Catherine GRAVET Chanteuses françaises des années 2010 : un comique « généré » ? .....	400
Mariana ANASTASIEI Ironie et humour populaire – de la critique sociale à la guerre politique.....	419
Robert MASSART La dérision, l'humour et l'ironie comme moyens de résistance pendant la Guerre de Cent Ans.....	429
Paula ILAŞ L'inconscient théologique de la traduction – ironie ou honnêteté d'un traducteur investi? .....	437
Oana-Gabriela ICHIM Tudor Arghezi, traducteur de l'ironie de La Fontaine.....	448

Emilia DOLCU	
La remise en question ironique dans la vision de Jankélévitch.....	457
Jean MARCEL	
<i>Ironie, dites-vous ?</i> .....	470

## *Avant-propos*

Le présent volume représente un recueil des textes présentés sous forme d'interventions scientifiques pendant le colloque francophone annuel organisé pour la XXIV<sup>ème</sup> fois consécutive par notre Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași. En 2019, la thématique générale de cette manifestation internationale fut celle de l'ironie. Le rire, la remise en cause du sérieux, le recul face à la gravité et à l'implacabilité du sort, l'humour et d'autres formes littéraires et linguistiques de l'ironie représentent donc les sujets principaux de notre livre.

Comme chaque année, les auteurs des études réunis dans ce volume sont des chercheurs francophones, des plus chevronnés aux jeunes doctorant(e)s, de France, de Belgique, du Japon, du Maroc, de Tunisie ou du Portugal, ainsi que des grandes universités roumaines (Bucarest, Iași ou Suceava) ou d'autres institutions d'enseignement du FLE, tous séduits par la problématique envoûtante de l'ironie et ses multiples facettes, de nature littéraire, culturelle, langagière, traductologique, philosophique ou religieuse. Le volume a une structure en deux volets, sous-tendue par les deux grands filons devenus traditionnels et caractéristiques de toute rencontre francophone de nos jours, le discours littéraire et l'analyse linguistique, concrétisée en manifestations traductologiques ou plus largement culturelles et philosophiques, relevant toutes de la problématique de l'ironie, et essayant de mettre à nu ses mécanismes de fonctionnement culturel et ses « effets ».

Comme les volumes des Actes précédents, le présent livre ne se veut pas un ouvrage technique ou élitiste. Tout francophone qui aime bien le rire, enclin à regarder la réalité de façon ironique, et passionné par la langue, la littérature et la civilisation française, y trouvera son bonheur en tant que lecteur.

*Felicia DUMAS*

## *Petit éloge de l'ironie*

« Héraclite s'est trompé : ce n'est pas la foudre, c'est l'ironie qui gouverne l'univers ». (Cioran, *Écartèlement*)

L'ironie est l'esprit même d'une esthétique de l'*écart*, celui de l'homme qui dépasse son destin non pas en l'assumant, mais en s'en détachant, comme le disait si bien le poète russe Alexandr Blok – « ironiser, c'est s'absenter »... C'est pouvoir faire autre chose ou rien, être ailleurs ou nulle part, plus tard ou plus tôt ; c'est se mettre en disponibilité totale, décoller de la réalité, cesser d'adhérer aux choses et aux mots.

Nous vous invitons à explorer cette ironie qui s'installe en même temps au niveau de la vision du monde et au niveau du texte, choisissant d'exprimer l'altérité la plus aiguë, un contraire qui se définit comme « l'autre le plus autre » (Jankélévitch, *L'Ironie*). Ce n'est plus l'ancienne dialectique de l'Original et de la copie, car toute copie est fautive, du moment où elle cache toujours une *différence*. C'est là que l'ironie, à la pointe de cette montée du simulacre, flirte et collabore honteusement avec ce scandale du renchérissement à travers le neutre, le rire sans joie, le rire à mort...

L'ironie gouverne au second degré, celui qui constate une profonde fissure du moi individuel, conséquence d'une radicale mise en question des tous les systèmes de comportements sociaux et de tous les codes de communication. La distanciation d'avec le monde n'est pas forcément aliénante, elle peut représenter parfois une retraite salutaire, tandis que l'éloignement du Moi, l'instauration de l'entre-je-et-moi sous forme de dérobaie et d'impureté désigne un type de névrose incurable.

Depuis toujours, la duplicité de l'ironie se vêt complaisamment d'écriture oblique ou d'humour décalé. Elle ne veut pas nous laisser feindre d'être rien, puisque le Rien est le contraire de quelque chose ; si l'antithèse est parfaite, elle est contournable. L'ironie postmoderne est à la recherche d'une

antithèse relative, d'une autre modalité d'être de l'altérité qui ne soit pas soluble dans le dicible. Il lui faut le Néant, dans l'acception de gouffre absolu, de trou noir qui absorbe sens et non-sens, où les signes se brouillent et se neutralisent, où le rire risque de mourir d'insignifiance.

À l'instar d'un escrimeur d'élite, l'ironie – cette figure de la résistance – égratigne le tableau des soumissions à l'illusion et au simulacre, elle découpe, dépèce, met à nu tout ce qui relève des conformismes qui noient les singularités et l'irrépétable.

Quelques axes de réflexion des textes de ce volume: Ironie, humour, dérision, ambiguïté, malentendu, confusion, etc.: degrés et mélanges; Discours oblique et crise de l'identité; Ironie et réécriture; De la raison ironique; Le rire et le sacré; Mécanismes de l'ironie narrative; Obliquité culturellement marquée: comment traduire l'ironie?; Ironie mélancolique; Paradoxes du langage; Rhétorique de l'ironie; Le roman – un art ironique? (Kundera); Une esthétique de l'écart; Écriture et image: l'oblique, le crypté, les « codes »; Dimension pragmatique de l'ironie; Entre le *vide* et le *trop-plein*.

*Simona MODREANU*



***Le discours littéraire francophone  
et l'expression de l'ironie***



# L'ironie suppose un moral d'acier

*Jacques DE DECKER*

Académicien – Secrétaire perpétuel à l'Académie Royale  
de Langue et de Littérature françaises de Belgique

**Abstract:** Irony prevents tears, bursts of anger, bursts of laughter. It implies cold blood, a capacity for retreat, an affective solidity, a "morale of steel". Irony, in other words, demands resistance - word that rhymes with distance. Resistance to immediate perception, and automatic reflex, which presupposes a passage, a detour, a deferment as well. This slowdown, this pause between the trigger agent and its consequence, which implies a passage through a mysterious area that is inhabited only by subjectivity, is what sets it apart from what one persists in calling intelligence.

**Key-words:** iron-irony, distance, intelligence, culture, humanism.

J'ai avec l'ironie, une relation familière, dont je me demande si, au fil des années, elle ne m'a pas envahi de plus en plus massivement. Elle est à la base de mon attitude quotidienne, depuis bien longtemps. Tout enfant, à l'école gardienne, lorsque j'avais démérité aux yeux de la maîtresse et qu'elle me mettait au coin, je me sentais très à l'aise dans cette position d'exclu. D'une part, je ne me sentais plus tenu aux règles générales, j'étais donc libre en fait, et autorisé, de ma position extérieure, de considérer la classe dans son ensemble d'un point d'observation privilégié. Ce sentiment, dont le souvenir me paraît, l'âge aidant, limpide, est le premier dont j'aie gardé la mémoire et qui m'indique que l'attitude de l'outsider m'a convenu très tôt. Cela explique que, par la suite, je n'aie jamais été très assidu des jeux collectifs, qu'ils soient sportifs ou autres. Le foot, le basket ne m'ont jamais captivé, ni d'ailleurs les sports d'endurance. J'étais bon au sprint, au saut en longueur ou en hauteur, mais vite lassé dès que l'on attendait de moi l'une ou l'autre prouesse. L'idéal, pour moi, était ce qui se pratiquait dans la solitude, parce que l'énergie de la jeunesse, le besoin de défoulement m'y incitait, énergie à brûler qui, heureusement, se mit avec le temps à faiblir, me permettant de me retrouver hors champ, dans mon coin, in mijn hoekje met mijn boekje (« dans mon

petit coin avec mon petit livre »), comme on dit en flamand, qui est la première langue que j'aie jamais apprise.

Restant dans le domaine de la langue, je ne fus longtemps équipé que d'un seul idiome, le flamand dans lequel j'appris à parler avant d'être mis à l'école en français. D'où le statut que cette langue acquit très tôt pour moi : elle était étrangère, et il me fallait la conquérir comme un territoire ou, beaucoup plus tard, l'objet de mon désir d'amitié ou d'amour. Pour cela il me fallait user de la langue conquise, ou au moins empruntée, étrangère au départ, de plus en plus familière au fil du temps, mais néanmoins toujours étrange, pas évidente, et me laissant disposer d'un filtre, d'une perspective convenue, d'autant plus exigeante qu'elle supposait l'acquisition d'un code, d'un encadrement du réel qu'est, par définition, une langue. Il y avait là une mise en perspective supplémentaire, une prise de distance dédoublée, qui relève, par la force des choses, de l'ironie. Une fois encore, le facteur de la distance intervient. Ici, il s'agit d'un filtre linguistique, que l'on pourrait aussi orthographier philtre, au sens où l'usage d'une langue autre peut inspirer une ivresse, ce sentiment de dédoublement plus ou moins léger...

On le voit, l'ironie a une composante essentielle qui est la distance, mot que l'on a utilisé pour traduire un concept que Bertolt Brecht lui-même avait nommé « *Verfremdung* », qui contient la racine « *Fremd* », qui renvoie au concept d'étranger, mais aussi d'étrangeté. En néerlandais, « *vreemdeling* » veut dire étranger, et « *vreemd* » étrange, mots qui sont, comme en français, très proches comme l'on voit. Mais ce léger déplacement qui a fait formuler en français le « *Verfremdung* » allemand par le terme « *distanciation* » nous ramène inévitablement à l'ironie. L'ironie suppose la distance, la prise de distance, la considération d'un phénomène avec le recul, que ce phénomène soit de l'ordre objectif ou subjectif. Il peut consister en une émotion, qui dans ce cas est « mise à distance », et de cette manière en quelque sorte objectivable. Or, qu'est-ce que la démarche artistique sinon la transformation d'une expérience affective en un objet qui devient, à partir de là, le porteur de la trace de l'émotion, prêt à l'usage par une autre subjectivité. De sorte qu'il y a autant de mélodies que d'auditeurs, de poèmes que de lecteurs, d'images que de regardeurs...

Une condition doit cependant dans tous les cas être respectée, avant qu'une émotion ne se métamorphose en potentialité d'œuvre, c'est qu'elle ne submerge pas celui qui la considère au point de paralyser sa capacité de réaction. Et là, l'ironie joue son rôle. Elle empêche de fondre en larmes, d'exploser de colère, d'éclater de rire. Elle suppose du sang froid, une capacité

de recul, une solidité affective, ce que j'ai appelé dans mon titre un « moral d'acier ». Acier, au demeurant, en anglais, se nomme « iron », et cette proximité, cette similitude linguistique m'a, je l'avoue, inspiré le rapprochement. L'ironie, en d'autres termes, réclame une résistance ; mot qui rime avec distance, d'ailleurs. Résistance à la perception immédiate, et au réflexe automatique, ce qui présuppose un passage, un détour, un diffèremment aussi. Ce ralenti, cette pause entre l'agent déclencheur et sa conséquence, qui suppose un passage par une zone mystérieuse qui n'est habitée que de subjectivité, c'est ce qui la distingue de ce que l'on s'obstine à appeler intelligence à laquelle la technologie est en train de bricoler un double artificiel. Ce syntagme supposerait qu'il existe une intelligence naturelle, alors que les progrès technologiques accomplis en ce domaine devraient nous amener plutôt à abandonner le terme intelligence non qualifiée et qui serait spécifiquement humaine. En réalité, le progrès auquel nous assistons avec un mélange de curiosité et d'appréhension devrait nous faire prendre conscience de ce qu'il n'y a pas d'intelligence humaine, ou que ce qui a été longtemps entendu comme tel se précise désormais du fait du progrès technologique. On peut, de fait, bricoler une intelligence artificielle, mais dont nous découvrons aujourd'hui qu'elle ne reproduit rien d'autre que la part la plus sommaire de l'exercice intellectuel, celle qu'en effet la technologie peut prendre en charge.

En fait, ce qui nous distingue est bien mieux désigné par le terme d'intuition, qui ne procède pas par enchaînement rationnel, mais par de fulgurantes associations qui se moquent de la prévisibilité de l'enchaînement logique. L'intuition ignore superbement les règles répétitives, et nécessairement impératives de la logique, elle se glisse subrepticement entre le stimulus de l'expérience ou de l'émotion et la réponse de notre créativité. Cette zone-là, cet entre-deux, l'ironie s'y installe, y impose ses propres lois. Et elle permet quantité d'opérations de transformation de la matière brute faite d'expériences, d'agressions, de défis lancés par le réel, ou ce qu'il est convenu de considérer comme tel. Par l'ironie, l'expérience vécue se trouve transformée, métamorphosée en un objet qui peut être de tous ordres, verbal, musical, pictural, dramatique, et qui, lui, est à son tour livré à l'interprétation d'autrui. La solitude, la fragilité, la précarité de la condition humaine est figurée par Chaplin en la figure de Charlot, qui devient du coup universel comme le Jedermann de la moralité médiévale. Il prête à sourire, voire à rire mais dans le même temps il est pathétique, artificiel, profondément symbolique.

L'ironie, on le voit, est le traitement que le réel doit subir pour clarifier le sens qu'il véhicule. Elle est comme une stylisation, une épuration de l'expérience brute. Elle permet de résister au réel – toujours cette idée de résistance –, de s'en servir pour se prémunir de sa violence et de sa brutalité. Elle amortit le choc, en quelque sorte. Le choc du réel qui, si elle n'était pas disponible, nous broierait, nous dévorerait, nous paralyserait.

La question demeure. Mais de quoi est-elle faite, cette force mystérieuse qui nous rend tenaces devant l'épreuve ? De la conscience, de ce que les Allemands appellent le *Bewusstsein*, cette appréhension du monde qu'alimentent à la fois une prédisposition à ne pas prendre le vécu pour comptant, à s'en protéger par instinct et, par ailleurs, une éducation acquise par le commerce d'autres expériences vécues. Cette matière-là, c'est la culture, cette transmission démocratique de l'expérience traversée par d'autres, et communiquée par des langages susceptibles de les styliser. C'est, comme dit l'adage, le style qui fait l'homme. Et ce composant-là n'est pas natif, il est appris, par l'éducation, qu'elle soit scolaire, familiale, sociale, sentimentale, affective. Le vécu humain n'est pas intangible, comme celui de l'animal, il est le fruit d'une expérience transmise, dans un esprit de perfectionnement, d'enrichissement d'un héritage, au fil d'une chaîne humaine, qui fait de nous les héritiers de prédécesseurs qui ont eu à cœur de nous équiper davantage qu'eux-mêmes devant les aléas de l'existence.

Ce processus, c'est celui de la culture. Elle traverse aujourd'hui une passe difficile. Et si j'emploie le mot « passe », c'est parce que je suis un indéfectible optimiste. Or, ce que le présent nous donne à voir n'est guère de nature à me rassurer. Manifestement, la tendance lourde est de croire que l'on peut tabler sur une subordination de l'homme à la machine. Une machine à penser que l'humain a élaborée dans une seule optique, au demeurant la seule disponible, qui est celle de la rationalité, c'est-à-dire la part la plus domesticable de la pensée. Le fantasme qui ne peut que nous inquiéter est celui du mythe que l'homme a inventé dans le fantasme de son remplacement à terme par le robot. Y compris sur le plan de la conscience. On devine le fantasme qui préside à cette perspective : le nivellement d'un maximum de masse humaine, susceptible d'être mieux encadrable par un pouvoir de plus en plus coercitif.

On en revient, par un détour surprenant peut-être, à l'ironie. L'ironie est une arabesque, elle ne se déplace pas en droite ligne, elle épouse les courbes de la mélodie, de la brosse sur la toile, de la distance en volutes de la poésie. Elle est comme le moutonnement du nuage, l'éternel

galbe de la vague, elle refuse la raideur de la droite, elle tourne et retourne comme l'abeille autour de la fleur. Elle prend élégamment ses aises, mais en fonction d'une rigueur aussi exigeante que celle à laquelle se plie la danseuse ou la gymnaste (je parle dans un pays qui a produit l'une des plus fascinantes qui furent jamais). Elle dissimule savamment l'effort sous la légèreté de la grâce. C'est pour cela qu'elle est suspecte aux pense-petit et surtout aux solennels de tout poil. Je terminerai en m'effaçant derrière un penseur parmi les plus libres qui furent jamais. Il s'appelait Proudhon, était né vingt ans après la Révolution française, et fut un grand libertaire qui eut maille à partir avec les pouvoirs – au point que, à l'instar d'autres rebelles intellectuels tels que Marx, il dut chercher un temps refuge à Bruxelles – et qui fit de l'ironie un éloge que j'ai plaisir à vous transmettre en guise de conclusion :

« Ironie, vraie liberté, c'est toi qui nous 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 et de l'adoration de soi-même ».

C'est peut-être là que Proudhon voit le plus juste. L'ironie s'applique d'abord à soi, elle met son adepte en situation de dédoublement, de prudent éloignement de lui-même, voire en capacité de se tenir à l'écart du moi, de s'en émanciper subrepticement, d'en être le premier spectateur critique, voire le marionnettiste. Pour avoir beaucoup hanté les théâtres, être familier de son troisième espace, c'est-à-dire ni la scène ni la salle, ni le lieu de la performance ni celui de l'assistance, mais tout ce qui rend cette confrontation possible, à savoir les coulisses, les loges, les dégagements comme on dit, même les bureaux et les vestiaires, je me situerais en porte-à-faux, dans cet espace mixte qui, pour être discret, n'en est pas moins indispensable. Il n'est de l'ordre ni de la proue ni de la transe. Il est dans cette troisième dimension qui se veut ignorée mais qui est essentielle, à la fois invisible et capitale. C'est dans cet interstice que se poste l'éminence grise, qui est de la même teinte que les cellules réputées porteuses de l'esprit.

L'ironie, au fond, n'est pas exactement synonyme d'esprit, l'esprit peut la contenir, mais pas toujours, mais lorsqu'elle y loge, elle en est la part la plus vitale. Parce qu'à la différence de l'esprit, qui peut varier de l'exubérance à la désespérance, l'ironie est forte, vive, tonique, nourrie de

vitalité et de courage, ce qu'illustre sa disposition à l'humour, cette variété d'humeur qui rime avec amour. Il y a eu, au fil du temps, d'Apulée à Swift, d'Aristophane à Molière, de Cervantès à Diderot, plus près de nous, de Woody Allen à Sempé et à Hergé, d'innombrables célébrants qui, lucides devant la condition humaine, la transcendent par cette alchimie vitale qui est le propre de l'homme. Au fond, pour le résumer de la manière la plus compacte, l'ironie est un humanisme.

## ***Ludus et ironie dans Le Livre des Cent Ballades***

Maria Helena MARQUES ANTUNES  
Université de Lisbonne, Portugal

**Abstract:** The *Livre des Cent Ballades*, a poem dating from the end of the 14th century, is a collective text elaborated by four knight-poets - Jean le Sénéchal, Boucicaut, Philippe d'Artois and Jean de Crésecque - even if one admits that Sénéchal was the main author. The playful nature of the *Livre des Cent Ballades*, and especially the answers given to the question asked, is conducive to irony. Indeed, several poems reveal that the exercise was considered a pleasant literary entertainment. The structure of the poems is also ironic. *Enjambements*, highlighting a word or an expression, allow to introduce a disruptive note. Similarly, the introduction of a refrain that contradicts the assertion of submission to the lady is part of this ironic movement, reflecting the rejection of a courtly ideal deemed out of date. The thirteen answers are representative of the competitive and social nature of court poetry. Thus, the poets who took part in this challenge had to be ingenious. In this sense, irony, which requires the mastery of rhetorical codes and relies on subtlety, is characteristic of the poetic *ludus*.

**Keywords:** *Livre des Cent Ballades*, competition, courtly ideal, debate, irony, poetic *ludus*.

*Le Livre des Cent Ballades*, poème datant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, est un texte collectif élaboré par quatre chevaliers-poètes – Jean le Sénéchal, Boucicaut, Philippe d’Artois et Jean de Crésecque – même s’il est communément admis que le Sénéchal d’Eu en est l’auteur principal. L’œuvre se présente comme un débat poétique où s’opposent deux conceptions de l’amour : celle de l’amour loyal et celle de l’amour volage.

Ces débats poétiques correspondent à une volonté d’oublier les ravages causés par le conflit entre la France et l’Angleterre grâce aux divertissements littéraires qui permettent aux poètes d’affirmer leurs talents poétiques. En ce sens, l’ironie, qui requiert la maîtrise des codes rhétoriques et qui s’appuie sur la subtilité, est caractéristique du *ludus* poétique.

Afin d'exorciser les atrocités de la Guerre de Cent Ans et la profonde instabilité économique que celle-ci engendra<sup>1</sup>, la société éprouva le besoin de se divertir pour oublier les malheurs qui la frappaient. Les troupes de théâtres, les confréries littéraires et les corporations mirent en scène des passions et des mystères. Les carnivals et les danses macabres furent autant d'expressions de ce rejet de la mort et de la fatalité<sup>2</sup>. L'entrée d'Isabeau de Bavière, épouse de Charles VI, à Paris, le 25 août 1389, est l'illustration de ce contexte. En effet, cet événement se transforma en «acte de joie collectif» donnant lieu à l'organisation de danses et de spectacles musicaux (Cf. Tobie, 2000 : 96). Daniel Poirion réfère que ces distractions furent analogues à celles des fêtes de l'adoubement de Charles VI (1978 : 87). Rappelons que ces manifestations festives étaient l'occasion de réaffirmer le pouvoir royal, notamment lors des cérémonies accompagnant les entrées dans les villes. Geneviève Tobie dit, à ce propos, que les «nombreuses entrées, auxquelles le roi se prête, contribuent à maintenir chez ses sujets le sentiment d'un lien personnel et d'une adhésion concrète» (2000 : 97).

Contrairement à Charles V, qui voulut développer une culture curiale fondée sur les valeurs intellectuelles, encourageant la composition de traités légitimant sa gouvernance ainsi que la traduction d'ouvrages antiques et médiévaux jugés fondamentaux<sup>3</sup>, Charles VI remit à l'honneur les idéaux chevaleresques, éclipsés à la cour de son père. Geneviève Tobie souligne que, bien que ce prince fût 'fondé en clergie', ses goûts littéraires étaient d'abord ceux d'un chevalier (Cf. 2000 : 35)<sup>4</sup>. À la cour du monarque, les intellectuels sont aussi accueillis et leur poésie appréciée. Dans la première ballade qui suit le prologue dédicatoire des *Cent ballades d'amant et de dame*, Christine de Pizan, qui cherchera à s'affranchir de la lyrique courtoise, révèle le contexte d'élaboration de cette œuvre. La poétesse admet que l'écriture de ce

---

<sup>1</sup> Notons que la Guerre de Cent Ans, qui en réalité fut plus longue, connut plusieurs périodes de relative accalmie. Le conflit, qui opposa les rois de la dynastie des Valois aux rois d'Angleterre, de la dynastie des Plantagenêts, pour la succession au trône de France, doit sa longévité à la nature des affrontements. Bien que la lutte pour la couronne de France donnât lieu à de grandes batailles – Crécy, Poitiers, Azincourt –, les combats se poursuivirent sous forme de chevauchées, d'embuscades, de pillages (Cf. Tobie, 2000 : 88-89). Cette forme de conflit larvé permit à Charles V de connaître un règne moins tourmenté et turbulent que ses prédécesseurs et que ses successeurs.

<sup>2</sup> La présence constante de la mort se devait aussi aux épidémies de peste et à la famine qui décimèrent la population du royaume (Cf. Demurger, 1990 : 11-62).

<sup>3</sup> Sur ce point, le lecteur pourra consulter les ouvrages suivants: Lemaire, 1990 : 87-112 et Krynen, 1993 : 228-231.

<sup>4</sup> Charles V apporta, pourtant, un soin particulier à l'éducation du dauphin qui reçut pour maître à penser Charles Mézières (Cf. Autrand, 1986 : 25-29).

recueil se doit à la demande expresse d'un commanditaire que l'on devine être le roi : «Par le conmand de personne qui plaire / Doit bien a tous» (Pizan, 1982: 31). Ce travail lui fut exigé en réparation d'une offense que Christine aurait commise envers le monarque : «Pour amende de ce qu'ay dit que traire / En sus se doit d'amoureux pensement / Toute dame d'onneur; si m'en fault traire / Cent balades d'amoureux sentement» (32). Au-delà du processus d'auto-autorisation mené par l'écrivaine, le contexte de composition montre que Charles VI était un roi s'intéressant aux arts et aux lettres.

L'importance grandissante du registre écrit, qui répondait à une fragilisation du discours oral, impliqua l'émergence d'une nouvelle classe de professionnels dotés des connaissances académiques nécessaires à une progressive bureaucratisation de l'appareil de l'État et de grandes qualités littéraires. Ce mouvement, déjà très perceptible sous Charles V, et qui s'affirma sous Charles VII, avec notamment Alain Chartier, était aussi présent à la cour de Charles VI. Dans ce contexte, les aptitudes littéraires permettaient aux intellectuels qui évoluaient dans les cénacles royaux et seigneuriaux d'accéder, lorsque leurs talents étaient reconnus, à une promotion sociale, ce qui favorisa l'émulation.

Les *puy*s, concours littéraires, illustraient ce caractère compétitif de la poésie puisque les compositions des participants étaient évaluées et que l'un d'eux était couronné vainqueur. Les treize réponses sont donc représentatives du caractère compétitif et social de la poésie de cour, comme le souligne l'intervention du Sénéchal d'Eu qui conseille aux concurrents d'«estre gracieux / Et reveleux / Plus que l'autre, et trop mieux valoir» (Seneschal, 1905 : 199). Ainsi, les poètes qui participaient à ce défi devaient faire preuve d'ingéniosité.

La fondation de la *Court d'amours*, en 1400, par Philippe le Hardi et Louis de Bourbon avec l'approbation de Charles VI, traduit le pouvoir associé à l'écriture et à ceux qui en maîtrisent les codes. Créée pour revigorer l'idéal courtois en ces temps adverses, la *Court d'amours* édictait, dans ses statuts, la tenue obligatoire de concours poétiques à différentes époques de l'année<sup>5</sup>. Les textes étaient ensuite jugés selon des critères définis.

---

<sup>5</sup> La charte prévoyait de nombreux concours poétiques organisés au cours de l'année. Ainsi, le jour de la Saint Valentin, les membres étaient tenus «de faire une balade amoureuse sur tel refrain comme à chascun plaira à ycellui jour» (Potvin, 1886 : 210). Puis, au mois de mai, ils devaient organiser une fête et un dîner de «puy royal» et composer «d'amoureuses chancons de cinq couples dont la forme et taille est assez notoire» (210). À l'une des cinq fêtes de la Vierge, ils devaient composer des «serventois de cinq couples à la loenge et

*Le Livre des Cent Ballades* vit donc le jour dans cette ambiance particulière, à la fois ludique et festive, mais aussi compétitive.

Chevauchant entre Ponts-de-Cé et Angers et en proie à de mélancoliques rêveries, un jeune chevalier fut abordé par Hutin de Vermeilles, amant courtois émérite, qui décida de lui faire partager son expérience. Il s'ensuivit un débat poétique opposant la loyauté / fidélité, défendue par Hutin de Vermeilles, à la frivolité en amour, défendue par La Guignarde, au cours duquel les deux rivaux n'interagirent pas directement puisqu'ils ne furent pas en contact. Ce n'est que par le biais du scepticisme du jeune chevalier, qui est aussi le narrateur, face aux conseils de La Guignarde que les thèses que l'un et l'autre soutiennent s'affirment comme deux opinions contraires, donnant corps au débat. En effet, pour qu'il y ait débat, il faut qu'il y ait un contentieux, un point de litige<sup>6</sup>, qui se matérialise, ici, par la méfiance du jeune chevalier à l'encontre de La Guignarde. Ainsi, ce n'est pas via le dialogue direct que les deux adversaires s'affrontent, mais via le jeune chevalier, dont la défiance vis-à-vis de la dame sert d'intermédiaire et d'élément catalyseur du conflit. Dans son introduction, Gaston Raynaud évoque la rigoureuse composition des cent ballades qui

« se présentent par groupe de quatre, sous sept formes différentes, de sorte qu'à une série de 28 ballades succède une autre série de 28 autres ballades toujours groupées par quatre et affectant successivement les mêmes sept formes que précédemment ; ainsi de suite jusqu'à complet épuisement des cent ballades » (Raynaud, 1905 : xxv).

Cette rigueur se retrouve dans le parfait équilibre de distribution de l'espace de parole. Hutin de Vermeilles dispose de 45 ballades pour démontrer la primauté de la constance et de la fidélité ; La Guignarde, de 43 pour défendre la position inverse. Dans une première partie, que nous pourrions considérer comme une introduction à son exposé, plus précisément les ballades 5 à 17, Hutin de Vermeilles énonce à son jeune disciple les règles qu'Amours lui imposa. Néanmoins, comme il sied à tout chevalier courtois, ces préceptes n'incluent pas seulement les normes de l'amour courtois, mais aussi le code d'honneur qui régit le comportement des

---

selon la feste d'icelle tres glorieuse vierge» (211). Enfin, des questions de casuistique amoureuse pouvaient être analysées «sous forme d'amoureux procès pour différentes opinions soutenir, tant que les parties fussent appointées en fais contraire et à baillier par escript» (212-213).

<sup>6</sup> Cf. Badel, 2000: 99 et Tabard, 2012.

chevaliers sur le champ de bataille ainsi qu'en dehors. Ces douze premières compositions constituent, donc, un manuel à l'usage du jeune amant. Les ballades suivantes sont, d'une part, consacrées à l'apologie de la loyauté et, d'autre part, au récit de l'expérience du vieux chevalier. Au cours de son enseignement, Hutin de Vermeilles se remémore les largesses reçues et l'immense bonheur ressenti pour avoir respecté les mandements d'Amours :

« Long temps me dura leesse, / Beau doulx frere, que je vous dy, / Car ma belle plaisant maistresse / Plus et toujours m'abely / Et lut, car son doulx cuer vouloit / Au mien plus de bien qu'il n'avoit, / Et celle leesse joieuse / A toute heure me presentoit / Sa belle beaute gracieuse ». (Seneschal, 1905 : vv. 1-9, 39).

De la ballade 26 à la ballade 50, le vieux chevalier prévient son jeune disciple des dangers qu'il encourt s'il emprunte la voie de la déloyauté. L'intervention de La Guignarde, qui représente l'exacte antithèse du preux Hutin, lui vante les avantages de l'inconstance et du bien qu'il pourra en retirer.

Notons que les deux maîtres se rejoignent sur un point, celui du pragmatisme de leur doctrine. Le premier des deux n'omet pas de montrer à son protégé qu'il a tout à gagner à être fidèle et constant, comme le souligne le refrain de la ballade 18 : « Pour ce tant de biens me donna » (35-36). Par ailleurs, nous remarquons que l'argumentation des deux adversaires se caractérise par un certain parallélisme. Dans la ballade 62, La Guignarde préconise à son élève d'être discret : « Mais faittes bien secretement / Vostre fait, quel part que ce soit, / Car s'il estoit sceu vraiment, / Vo besogne pis en vouldroit / Et trop moins prisée en seroit » (vv. 1-5, 123). La discrétion est, toutefois, la seule concession qu'elle cède à la loyauté, comme le montrent les vers suivants : « Mais c'est toute la loiauté / Que vous avez en vérité, / Mon doulx enfant, a maintenir » (vv. 6-8, 123). Ce conseil rejoint les recommandations d'Amours qui, par l'intermédiaire de Hutin de Vermeilles, invite le jeune chevalier à faire preuve de réserve : « d'estre secret maintien les voies » (v. 15, 13). Les recommandations de La Guignarde représentent une double violation du message d'Amours et du vieux chevalier, car le respect du devoir de discrétion et de celui de loyauté sont réorientés à des fins qui ne visent pas le bien de la dame, donc d'autrui, mais le sien propre. En ce

sens, l'adversaire de Hutin de Vermeilles se livre à une subversion de deux des principales valeurs de l'idéologie courtoise<sup>7</sup>.

Ces positions inconciliables conduisent La Guignarde, qui ne parvient pas à convaincre le jeune amant du bien-fondé de sa position, à suggérer à son interlocuteur de soumettre le cas à l'appréciation d'un tiers, ce qu'il accepte. Le fait est présenté aux quatre auteurs du *Livre des Cent Ballades* : le Sénéchal d'Eu, Philippe d'Artois, Boucicaut et Jean de Crésecque. Tous se prononcent en faveur de la loyauté, soit soutiennent les thèses de Hutin de Vermeilles. À leur tour, ces derniers décident de solliciter la communauté des amants courtois – « Sy prions tous les amoureux » (v. 1, 199) – et lancent un concours. La deuxième partie du débat sur la constance *versus* inconstance se structure autour d'un dilemme à la manière des jeux-partis d'autrefois. Cependant, différemment de ceux-ci, où il n'y avait que deux participants qui se répondaient par strophes alternées, ici treize poètes élaborent une ballade ou un chant royal. Ce débat poétique n'est pas sans nous rappeler un genre qui était pratiqué en Castille et au Portugal vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. La *pergunta / resposta* était constituée de deux compositions, la première contenait l'énoncé interrogatif, qui pouvait se présenter sous forme de dilemme ou non, et la deuxième, la réponse élaborée par un autre poète. Généralement, les deux pièces étaient, du point de vue de la forme, coïncidentes et autonomes. Antonio Chas, auteur de plusieurs essais et articles consacrés à ce genre poétique, signale que, pour qu'une composition soit considérée comme appartenant au genre *pergunta / resposta*, il faut que l'une des composantes formule une question et que l'autre manifeste le souhait d'y apporter une réponse. À ce critère fonctionnel s'ajoute un critère formel selon lequel la question et la réponse devaient partager une structure strophique et des rimes identiques. Néanmoins, même si le parallélisme formel est une caractéristique propre à ce genre, il ne peut, en lui-même, constituer un critère définitoire<sup>8</sup>. En général, la *pergunta / resposta* traite des sujets de casuistique amoureuse, mais certains poètes choisissent, toutefois, cette forme pour introduire des sujets de nature philosophique ou

---

<sup>7</sup> Dans un article consacré au *Livre des Cent Ballades*, Jane Taylor conclut par ces mots : « Jean le Seneschal refuses those moral and ethical certainties: he may pay lip-service to the traditional forms and the traditional discourses, but he and his 'authorities' are contributing to a process that leaves traditions no more than hollow shells » (Taylor, 1998: 79). Le parallélisme entre les arguments des deux contradicteurs traduit la vacuité du discours courtois dont certaines valeurs peuvent être utilisées pour atteindre des objectifs opposés à ceux défendus par les amants courtois.

<sup>8</sup> Pour une analyse plus approfondie du genre *pergunta/resposta*, le lecteur pourra consulter ces sources : Chas, 1997 : 85-93 ; Chas, 2000 et 2002.

théologique. Nous retrouvons dans le chansonnier portugais de Garcia de Resende, contemporain de celui de Hernando del Castillo, des exemples de *pergunta / resposta* invitant à des réflexions sur des thèmes spéculatifs<sup>9</sup>. Bien que la ballade n°5 de Jacquet d'Orléans soit la seule reprenant la structure strophique<sup>10</sup> de la ballade posant le dilemme à résoudre, même si les rimes sont différentes, les affinités entre les treize réponses qui closent le *Livre des Cent Ballades* et le genre ibérique sont évidentes<sup>11</sup>. Cet exemple révèle non seulement l'existence de points de contacts entre la littérature produite de part et d'autre des Pyrénées, mais aussi le caractère ludique et compétitif dont pouvait se revêtir la poésie. Rappelons que le genre *pergunta / resposta* était très apprécié des poètes-courisans de cette époque, car il correspondait à l'ambiance de la cour.

Comme nous l'avons déjà exprimé, les quatre poètes à l'origine de ce concours insistent sur cette caractéristique ainsi que sur celle de la performance poétique des participants au *puy*, qui aurait eu lieu à Avignon pendant le séjour du roi. Parmi les treize réponses, deux réfutent Hutin de Vermeilles, sept érigent la constance en norme de conduite obligatoire et quatre sont neutres. Le caractère social de ces divertissements littéraires est bien présent dans ces treize ballades. D'ailleurs, plusieurs poètes, comme Guillaume de Tignonville, s'adressent directement aux auteurs du dilemme : « Philippe d'Artois, Seneschal, Bouciquaut / Et Cresecques, qui loiaument amez » (vv. 1-2, 211). Cependant, Guillaume de Tignonville, qui est aussi l'ami d'Eustache Deschamps, de Christine de Pizan et ministre de la *Court d'amours*<sup>12</sup>, mentionne, dans le refrain, un autre compétiteur, Charles d'Ivry, dont il partage l'opinion. Dans la dernière strophe, Guillaume de Tignonville cite les noms de Jean de Chambrillac et de Renaud de Trie qui, selon lui, agissent par « folour » (vv. 21-22, 212). Nous voyons bien ici les motivations sociales et ludiques qui président à l'organisation des *puys* et qui animent les poètes.

---

<sup>9</sup> Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à l'un de nos articles (Cf. Antunes, 2014 : 24-38) ainsi qu'à notre thèse de doctorat (Cf. Antunes, 2017 : 110-152).

<sup>10</sup> Tout comme la ballade 100, la réponse de Jacquet d'Orléans est composée de strophes de 12 vers coupés : aAbaAb bBabBa.

<sup>11</sup> Nous aimerions souligner que toutes les *perguntas/respostas* n'obéissaient pas au critère formel. Plusieurs d'entre elles ne reprenaient ni les rimes ni la structure strophique de la composition formulant la question. D'ailleurs, dans le chansonnier portugais, une *pergunta/resposta* se singularise de ce point de vue, car le dilemme posé par Francisco da Silveira reçut trente réponses (Cf. Dias 1993 : 290-299) dont aucune ne respecta le critère formel.

<sup>12</sup> Cf. Raynaud, 1905: LXII.

Il est vrai que, dans ces treize ballades, le jeu poétique, l'ironie et la subtilité rhétorique sont intimement liés. Renaud de Trie, qui défend La Guignarde, cite l'exemple de Kahedin qui se laissa mourir de chagrin par amour pour Yseut la blonde (Cf. réponse I, 201-202). La construction des vers 30 à 33, qui met en relief certains éléments, souligne l'idée selon laquelle ces jeux étaient considérés comme des divertissements littéraires, ce qui renforce l'ironie envers un idéal jugé suranné par quelques chevaliers<sup>13</sup>. L'introduction, en fin de vers, du nom de Kahedin et le rejet au vers suivant de la relative « qui en mourut » permettent au poète de placer à des lieux stratégiques du vers, au début et à la fin, le nom du héros qu'il cite en contre-exemple ainsi que sa fin tragique. En outre, l'éloignement de l'expression « de tel butin » par rapport au groupe verbal « quitte ma part » crée une tension qui met en relief le rejet du modèle de l'amant malheureux représenté par Kahedin. Pour sa part, Jean de Chambrillac déclare préférer les exemples de Gauvain, parfait chevalier, mais ne s'attachant à aucune dame en particulier, et d'Auberi le Bourguignon, qui fut, semble-t-il, volage (Cf. réponse II, 203-204).

Charles d'Ivry, qui mena une vie des plus agitées, soutient la loyauté en amour. La ballade qu'il composa n'est, par ailleurs, pas exempte d'ambiguïté, comme en témoignent les vers 5 à 8 : « Guignier d'un oeil a Agnez et sourire / A Marote, qu'estre vray amoureux / D'une sans plus ; mais ce n'est point le mieux / De faire ainsy s'amour par tout commune » (217). En effet, si l'exploitation des ressources expressives des enjambements des vers 6 et 7, rejetant au vers suivant le complément indirect « a Marote » et l'expression « d'une sans plus », complément de l'adjectif « amoureux », semblent condamner l'infidélité, la deuxième partie de ces mêmes vers paraissent, de par leur collocation en fin de vers et de par la mise à la rime de l'adjectif « amoureux » et de l'adverbe « mieux », être liées et pouvoir se lire ensemble. Bien que Charles d'Ivry ait voulu dire que « ce n'est point le mieux de faire ainsy s'amour par tout commune », la manipulation du potentiel expressif des enjambements peut induire, en dernière instance, une lecture inverse, soit « estre vray amoureux d'une sans plus mais ce n'est point le mieux ». Est-ce là une boutade du poète ?

---

<sup>13</sup> Comme le souligne Robert Cottrell, *Le Livre des Cent Ballades* se fait aussi l'écho d'un conflit générationnel qui oppose « l'exaltation idéaliste (et folle, puisqu'elle aveuglait les jeunes chevaliers sur les réalités de la guerre qui amènerait leur mort) et la sagesse pratique » (1964 : 517).

La dernière ballade, du Bâtard de Coucy, soutient une position neutre dans ce débat et représente, sans doute, le meilleur exemple du caractère ludique qui parcourt l'œuvre. Sa composition est construite sur un paradoxe. Il affirme sa soumission à la dame et décrit les affres de l'amour, mais choisit pour refrain un vers qui contredit les précédents : « ainsi dist on, mais il n'en sera rien » (226-227). Nous aimerions, avant de conclure, nous arrêter sur la réponse attribuée à Jean de Mailly. Tout comme François d'Auberchicourt, le duc de Berry ou le Bâtard de Coucy, le poète intègre le groupe des amants qui ne prennent parti ni pour le chevalier Hutin ni pour La Guignarde. Cependant, il nous semble que cette ballade pose, davantage que les autres compositions susmentionnées, la complexité du dilemme soumis à l'appréciation des poètes. Le recours au procédé de l'*amplificatio*, sur lequel se fonde la reformulation de la question lancée par les quatre auteurs du *Livre des Cent Ballades*, ne met nullement en opposition les deux attitudes, bien que Jean de Mailly reconnaisse que ce « sont deux choses contraires malement » (v. 7, 215). En effet, l'*amplificatio* permet au poète d'énoncer les caractéristiques des deux comportements amoureux :

« Doulx Seneschal, m'alez vous demandant / Lequel fait mieux, celui qui va cerchant / Puis ça, puis la, pour amours recouvrer, / Ou cil qui aime en un lieu seulement / Sans soy mouvoir, mais plus fort que devant ». (vv. 1-7, 215).

Dans ces vers introducteurs, Jean de Mailly ne semble pas vouloir affirmer la supériorité d'une typologie d'amant, même s'il admet que les sentiments de celui qui ne sert qu'une dame sont plus forts : « mais plus fort que devant ». Notons que la ballade est remarquablement élaborée. Dans la première strophe, le poète reformule le dilemme en caractérisant de façon neutre l'amant fidèle et l'amant inconstant. Puis, dans la seconde strophe, Jean de Mailly réaffirme la primauté de la vertu de loyauté : « De toutes meurs Loiauté va devant / Et fait toutes les autres gouverner » (vv. 17-18, 216). Enfin, dans la troisième strophe, le poète évoque l'amant volage en des termes qui mettent en exergue sa générosité bien plus que son caractère frivole. Au vers 23 – « Et si a cuer assez pour en donner » (216) – le verbe « donner » place sous le signe du don de soi la capacité de l'amant à servir plusieurs dames. Ainsi, le caractère péjoratif transmis par

l'adverbe « baudement »<sup>14</sup> (v. 21) se trouve neutralisé par le verbe « donner ». En outre, les vers « S'il en vouloit une tant seulement, / Il en devoit, ce me semble, finer » (vv. 28-29) soulignent le fait que cette disposition de l'amant fait partie de sa nature intrinsèque et non d'une volonté manifeste de blesser les dames puisqu'à toutes il peut et veut servir « bien, et largement » (v. 24). L'expression de l'hésitation de Jean de Mailly et son incapacité à choisir l'une des options du dilemme, laissant le soin aux amants d'opter pour l'une ou pour l'autre – « A chasun d'euls feroit il bon sembler » –, mettent, selon nous, en avant la modération du poète qui avertit, ce faisant, de la complexité du problème posé. Ainsi suggère-t-il que la nuance s'impose, élevant, de ce fait, nous semble-t-il, le débat à un niveau de réflexion supérieur qui suppose un plus grand raffinement du raisonnement.

*Le Livre des Cent Ballades* illustre, comme nous avons essayé de le montrer, l'ambiance festive et ludique de la cour. Le modèle du débat sur lequel se construit cette œuvre était propice à la discussion de thèses amoureuses et, pour les participants, à l'affirmation de leur habileté rhétorique. L'ironie, qui transforme en anti-héros de preux chevaliers courtois ou qui, à travers de subtils maniements de la versification, suggère une subversive seconde lecture, dénonce un progressif éloignement de l'idéal courtois, dont les valeurs trop exclusives ne correspondent plus aux goûts ni aux besoins de la société, vers une attitude plus pragmatique et plus humaniste.

## Bibliographie

- AUTRAND, Françoise, 1986, *Charles VI – La folie du roi*, Paris, Fayard.
- BADEL, Pierre-Yves, 1988, «Le débat». In *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. VIII / 1*, Édition de Daniel Poirion, Heidelberg, Carl Winter, pp. 95-110.
- COTTRELL, Robert D., 1964, «Le Conflit des générations dans les *Cent Ballades*», *The French Review*, 37, pp.517-523.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 1997, «'Pues no es yerro preguntar [...]': notas para la revalorización de una modalidad poética cuatrocentista olvida, las preguntas

---

<sup>14</sup> Selon *Le dictionnaire du Moyen Français*, l'adverbe «baudement» peut signifier allègrement, hardiment, fermement et franchement mais aussi effrontément, impudemment.

- y respuestas». In *Proceedings of the Eighth Colloquium*. Edited by Andrew M. Beresford & Alan Deyermond, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 85-93.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2000, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, A Coruña, Editorial Toxosoutos.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, 2002, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- DEMURGER, Alain, 1990, *Temps de crises, temps d'espoirs XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- DIAS, Aida Fernanda, 1993, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. III. Os Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015), ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site internet: <http://www.atilf.fr/dmf>.
- KRYNEN, Jacques, 1993, *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Gallimard.
- LEMAIRE, Jacques, 1994, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises.
- MARQUES ANTUNES, Maria Helena, 2014, «La pregunta / respuesta filosófica y moral en la poesía cancioneril portuguesa», *Summa [en línea]*, 3, Primavera 2014, pp.24-38. Doi: 10.1344 / Svmma2014.3.3.
- MARQUES ANTUNES, Maria Helena, 2017, *Modalidades de interlocução na poesia peninsular e francesa do século XV*, Thèse de doctorat, Lisbonne, Université de Lisbonne.
- POIRION, Daniel, 1978, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints.
- POTVIN, Charles, 1886, « La Charte de la Cour d'Amour de l'année 1401 ». *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 12 / 3, pp.191-220.
- RAYNAUD, Gaston, 1905, «Introduction». In *Les Cent Ballades. Poème du XIV<sup>e</sup> siècle*, avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque, publié avec deux reproductions phototypiques, par Gaston Raynaud, Paris, Librairie de Firmin-Didot, pp.I-LXX.
- SENESCHAL, Jean le, 1905, *Les Cent Ballades. Poème du XIV<sup>e</sup> siècle*. Avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque, publié avec deux reproductions phototypiques, par Gaston Raynaud, Paris, Librairie de Firmin-Didot.

- TABARD, Laëtitia, 2012, *Bien assailly, bien deffendu: le genre du débat dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*. Sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Thèse de doctorat, Paris 4.
- TAYLOR, Jane H. M., 1998, « Inescapable Rose: Jean le Seneschal's *Cent Ballades* and the art of Cheerful Paradox », *Medium Aevum*, 67 / 1, pp. 60-84.
- TOBIE, Geneviève, 2000, *Petits poètes à la cour de France entre 1390 et 1430. Quelques représentations du poète, de la dame et de l'amant dans les récits autour des cours amoureuses*, Université Paris X Nanterre, Lille, Atelier national de reproduction des thèses.

**Parlez-vous « l’inclusif »?**  
**La nouvelle terreur dans les lettres :**  
**le politiquement correct**

*Simona MODREANU*

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

« La perversion de la cité commence  
par la fraude des mots. »  
(Platon)

**Abstract:** Politically correctness is ever more visible as a censorship form, invading a space which is usually that of a free thinking and expression: the literary fiction. Especially in the Anglo-Saxon world, the question of the cultural appropriation leaves little space for the subversive spirit of literature, which has always been one of its main characteristics. This dangerous chain of thought is trying to take over the publishers’ strategy and to manipulate the authors’ freedom through all sorts of committees hired to help eliminate stereotypes, bias, potentially harmful content, and false information or inaccuracy from the literary manuscripts.

**Keywords:** sensitivity readers, politically correctness, “inclusive”, censorship, freedom, irony.

Flèche empoisonnée d’une nouvelle censure, pour d’aucuns, plateforme égalitaire et inclusive pour d’autres, le fait est que le politiquement correct (ou l’inclusif, comme on l’appelle dernièrement) a certainement modifié nos discours publics, fussent-ils politiques, sociaux, économiques, culturels et même littéraire. Accompagnant au départ, ensuite remplaçant des idéologies trop visibles et déjà mourantes, tels le communisme et le capitalisme, le politiquement correct s’avère tout aussi mortifère, mais d’une manière infiniment plus subtile et perverse, car adossant l’habit honorable du respect de la différence et de l’égalité en droits.

Sans passer en revue les définitions du syntagme ou les détails de sa brève histoire théorique d'une trentaine d'années, tant américaine qu'europpéenne, nous rappelons seulement qu'en France, le concept existait avant les mots et que l'académicien Robert Beauvais l'avait déjà stigmatisé en 1970, dans son ouvrage à succès *L'hexagonal tel qu'on le parle*. D'ailleurs, à son introduction, timide, en Europe, au début de la décennie 1990, la « correction politique » a été accueillie avec beaucoup de méfiance et de réticence pour tout un tas de raisons qui s'échelonnent du politique au culturel et au linguistique, la notion étant référencée comme purement américaine, se rapportant au droits des Noirs (Afro-Américains, pardon), des femmes, des homosexuels, dans le contexte du multiculturalisme et de l'intolérance à la discrimination. L'esprit mordant des intellectuels français, naturellement portés à l'ironie, n'a pas facilité les choses, l'utilisation de périphrases mièvres, censées ménager des sensibilités lourdement éprouvées par des siècles d'abus, mais dont le sens est à peine perceptible et souvent grotesque, a rapidement éveillé le goût de la dérision. Un exemple souvent invoqué est celui de Claude Allègre, célèbre pourfendeur de ridicule : « Il faut toujours garder en cohérence le système de coordonnées personnelles avec le référentiel bondissant » (ce qui veut dire, à peu près : « En foot ou en basket, il faut savoir où est le ballon » !). À la fin des années 80, les tenants de l'offensive anti-*pc* (pour les amateurs d'acronymes), dont Allan Bloom (*The Closing of the American Mind*) déploraient le questionnement de la viabilité du canon, de la critique traditionnelle, ou de l'identité du sujet, entre autres. Le champ parisien, à la même époque, était balisé par Luc Ferry et Alain Finkielkraut, ce dernier regrettant une « défaite de la pensée » (dans le livre du même nom) et signalant une « désorientation de l'histoire ».

Mais c'est surtout en littérature que le « politiquement correct » fait le plus de ravages, opérant, dans un domaine par définition libre, comme celui de la fiction, un contrôle de légitimité, menant parfois à une dilution du contenu et de la forme véritablement meurtrier pour l'expression de l'imaginaire. Le langage, révélateur de la beauté, mais aussi de la cruauté humaine, est un outil ambigu et ambivalent, capable de servir toutes les causes, d'adoucir ou de grossir, d'embellir ou de détruire la réalité. Et surtout capable de tuer la pensée quand il devient faire valoir d'une appartenance morale, sociale, culturelle, et il suffit en ce sens de penser au prophétique 1984 d'Orwell. La Novlangue inventée par la Ministère de la Vérité de ce pays fictif n'aspire pas tant à un unanimité de la parole que de la pensée, celle-ci étant progressivement atrophiée par celle-là : « La Novlangue détache les

mots des choses. Cette stérilisation de l'expérience entraîne dans une langue une série d'effets : abus de tournures passives et impersonnelles, recours systématique à des abstractions syntaxiques, lexicales... dont la plus dévastatrice est l'inflation du substantif, moins concret que le verbe, et qui dispense aisément de préciser qui fait quoi. » (Orwell, 1948, 1950 pour la traduction française).

Sans aller plus loin, nous n'avons qu'à regarder, mettons, du côté de Nicolas Pages, un écrivain homosexuel jouissant d'une certaine notoriété il y a quelques années, pour frôler le « degré zéro » de la pensée et de l'écriture, dans le récit finement intitulé *Je mange un œuf* :

« [...] je fais cuire le riz, je le mets refroidir, je cherche des plats, je lave le thon et le saumon, je prépare le poisson, je le coupe, je le mets dans une assiette, je les recouvre de cellophane, je les mets dans le frigo, je cuis le riz, je coupe les carottes et les concombres, je prépare 80 rouleaux, je suis raide, je prends une douche, je me brosse les dents, je m'habille [...] » (Pages, 1999 : 13).

Qu'en est-il donc de la littérature contemporaine aux prises avec le politiquement correct ? Nouvelle censure ou nouvelle éthique nécessaire ? Att-on le droit d'affirmer que si le roman ne fonctionne plus que dans un espace contraint et compassé, faussement englobant, dont on a banni l'aventure - dans le sens le plus large du terme - il cessera d'intéresser, donc d'exister ? Et, en même temps, doit-on admettre une forme d'impérialisme romanesque, une liberté impunie à faire de la littérature n'importe quand, à s'emparer de n'importe quelle théorie pour lui tordre le cou, à naviguer dans les eaux les plus troubles de la pensée ?

Écrire, c'est aller contre, c'est chambouler, renverser les modèles, les références, offrir une vision, un rêve, un désespoir, une torsion. Si le romancier se refuse à ce travail de dénonciation, d'exploration, de bouleversement des habitudes, s'il ne sollicite aucunement le lecteur, s'il ne l'intrigue même pas, il court, peut-être, au devant d'un succès facile et il répond aux exigences d'équité pc, mais il se fait aussi le complice d'un malaise et de l'absence ou du retard des réflexes de la conscience. Si le roman n'accepte pas de se vivre comme *fiction*, cette singulière démarche cognitive et symbolique qu'est l'expérience littéraire ne se réalise pas.

Ce n'est pas de prospectus, ou de programmes de partis, ou de reproduction de brèves de comptoir que nous avons besoin, mais d'une forme

de magie, d'un enchantement qui délivre et fait avancer. La littérature est censée détenir un imaginaire fondateur ou régulateur dans une société, tout comme les religions et les mythes. On est en droit de se demander s'il n'y a pas toute une crise de la fiction en général qui vient de l'écroulement de ces imaginaires fondateurs ! L'art qui n'a pas derrière son expression un support métaphysique est semblable à un être habitué aux trois dimensions qui se verrait tout à coup obligé de se contenter du *Flatland*... Rappelons-nous cette femme qui est venue un jour trouver Simone de Beauvoir pour lui dire : « Je veux écrire ». Et celle-ci lui répondit : « Très bien, mais avez-vous quelque chose à dire ? »

La langue littéraire se meurt de sa pluralité nullement inspirationnelle, mais revendicatrice, expiatoire, handicapante (*diminuée*, plutôt !). Les nouveaux idéologues et censeurs, semeurs de vent dans des cerveaux de plus en plus lavés, s'en prennent à l'ultime rempart en essayant de supprimer la dimension spirituelle de la culture, sa liberté d'expression. « Une langue sacrifiée à la paix civile, c'est la mort d'une culture millénaire. » (Millet, 2008 : 39).

De fait, l'avertissement d'Orwell semble être tombé dans l'oreille d'un sourd, car c'est toujours des États-Unis que nous vient cette obsession de la novlangue actuelle. C'est là-bas que les romans sont scrutés avant publication pour éviter toute polémique possible. La nouvelle censure dans les lettres est pratiquement institutionnalisée, les grandes maisons d'édition et les rédactions de journaux embauchant de véritables « détecteurs de faux pas littéraires », qui sont en train de modifier l'écosystème des lettres, remettant en question les ingrédients d'un bon livre. Ces contrôleurs culturels sont chargés d'examiner les textes soumis en vue de la publication afin de débusquer les mots ou syntagmes blessants, inexacts ou inappropriés, de signaler les « *préjugés intériorisés et le discours chargé négativement* » susceptibles d'émerger lorsque les auteurs créent « *hors de leur champ d'expérience* »<sup>1</sup>. Ainsi, lorsque la psychologue clinicienne spécialiste des *genres non-conformes* (LGBT est déjà un peu ringard!), Becky Albertalli, a publié son premier roman, *Simon vs. The Homo Sapiens Agenda*, chez Harper Collins, elle ne s'attendait certainement pas à soulever un tollé. Elle y parle d'un garçon gentil et naïf, secrètement gay, qui a le malheur de dire que les filles doivent avoir moins de mal à faire leur *coming out*, parce que le lesbianisme a quelque chose de séduisant dans l'inconscient collectif. Aïe, le

---

<sup>1</sup> Justina Ireland, sur le site *Writing in the Margins*, créé en 2012, consulté le 13 février 2019.

blasphème ! L'écrivaine, qui se considérait précisément une voix de cette communauté minoritaire, a mis les pieds dans le plat avec cette allégation jugée humiliante, car légitimant une représentation bien trop répandue ! Prenant son mal en patience, la psychologue-écrivaine récidive avec un deuxième roman, *The Upside of Unrequited*, mais avant d'envoyer son manuscrit à l'éditeur, elle prend bien soin de contacter un groupe de *sensitivity readers*, à savoir les fameux détecteurs de faux pas littéraires. Ces anges exterminateurs font frissonner les auteurs qui angoissent à l'idée de commettre une bourde irréparable, en ces temps où les médias sociaux rendent les livres et les réputations plus fragiles que jamais. Et voici donc Becky Albertalli qui fait relire son deuxième roman 12 fois (!!!) par les censeurs sous le prisme des LGBTQ, des noirs, de Coréens-Américains, de l'anxiété, de l'obésité, des représentants des Juifs, et même par des confrères, pour savoir si l'évocation par un personnage de son psy, désigné par le mot argotique *shrink*, ne nuit pas au concept de thérapie ! À la vue de son manuscrit souillé de marques rouges apposées par les *sensitivity readers*, l'écrivaine, épuisée, déprimée, a fini par se définir elle-même comme « blanche, potelée, juive, angoissée »... Avant d'aller trouver son *shrink*, probablement !

Et en Europe, en France plus précisément, où en est-on de cette nouvelle terreur dans les lettres ? Le pays qui a donné naissance à La Rochefoucauld, Chamfort, Voltaire, Cioran, entre tant d'autres ironistes, peut-il subir la botte grossière de ces soi-disant protecteurs de la morale et de la virginité spirituelle de leurs lecteurs ? On ne devrait pas mettre sa main au feu, car on risque fort d'avoir des surprises là où on les attendait moins.

Prenons un exemple des plus récents. En 2018, le président français Emmanuel Macron a lancé un nouveau jeu, appelé « Loto du patrimoine », pour financer la rénovation des sites emblématiques en péril. Sur la liste de ces monuments figure également la maison de l'écrivain Pierre Loti, à Rochefort. Le lendemain de la publication de cette liste, plusieurs associations, dont le Conseil de coordination des organisations arméniennes de France, l'Union des étudiants juifs de France ou SOS-Racisme, ont demandé au président de retirer du « Loto du patrimoine » la maison de Pierre Loti, accusant l'auteur de *Pêcheur d'Islande* de nourrir « une haine d'une violence inouïe à l'égard des Arméniens et des Juifs » dans certains écrits. Encore heureux qu'on n'ait pas mis la maison de Paul Morand sur la liste ! Stéphane Bern, chargé de cette mission sur le patrimoine, a relu en vitesse l'œuvre de l'auteur incriminé, avant de faire une conférence publique

pour déclarer, essentiellement, qu'il ne faut pas commettre l'erreur de juger les temps révolus à l'aune de notre époque, qu'il n'y a rien de répréhensible dans les textes de Loti, qu'« il y avait une sorte d'antisémitisme culturel au XIXe siècle, si ce n'est que Pierre Loti a été dreyfusard, et son éditeur, l'un de ses meilleurs amis, était Calmann Lévy... » et qu'il a, au contraire, écrit des lettres au sultan de Turquie pour protester contre le génocide arménien... Et Bern de conclure : « Si on fouille dans tous les livres du monde, on trouvera des choses qu'on n'aurait pas dû écrire. » Un grand feu sur la place publique réglerait vite l'affaire. Ce ne serait d'ailleurs pas nouveau dans l'histoire, mais on pensait naïvement avoir tourné cette page.

À propos d'Histoire, et pour jeter un autre pont par dessus l'Atlantique, rappelons une autre bévée littéraire qui a ébréché le rêve américain ces derniers temps. Il s'agit du roman controversé de Kate Breslin, *For Such A Time (Pour un tel temps)*, publié en 2014 par Bethany House. L'auteure a été accusée de rabaisser, voire de ridiculiser la Shoah pour avoir osé décrire une romance entre un officier nazi et une Juive emprisonnée dans un camp de concentration. Évidemment, le fait que le livre a été récompensé par deux prix RITA, équivalent des Oscars pour la fiction, est passé presque inaperçu... En tout cas, *For Such A Time* a réveillé le débat aux États-Unis : le politiquement correct est-il la nouvelle censure littéraire ? Anne Rice, la célèbre auteure des entretiens avec les vampires, s'est insurgée :

« Je pense que nous devons défendre la liberté des auteurs de fiction d'écrire ce qu'ils souhaitent, peu importe la manière dont cela est offensant pour quelqu'un. Nous devons nous lever pour que la fiction soit un endroit où le comportement transgressif et les idées peuvent être explorés. Nous devons défendre la liberté dans les arts. Il y a de nombreuses voix, dans le monde de la littérature, qui veulent tout contrôler afin de dicter qui "a le droit" d'écrire sur tel ou tel sujet. (...) Je pense que tout cela est dangereux. »<sup>2</sup>

Et Vercors alors ? Et sa superbe histoire muette d'un amour impossible, *Le silence de la mer*, entre Werner et Jeanne, publié – comble de l'imp(r)udence ! – en 1940, qu'est-ce qu'on en fait ? Heureusement, les lectures des traqueurs littéraires ne semblent pas couvrir trop de rayons de bibliothèques, autrement on n'aurait plus le droit de lire *Les cent vingt journées de Sodome*, du marquis de Sade, ou la *Lolita* de Nabokov, ou *Le*

---

<sup>2</sup> <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/14/anne-rice-hits-out-at-internet-lynch-mobs-attacking-controversial-books>.

*Festin nu* de William Burroughs, ou *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, pour ne plus parler du déjà cité 1984 et de *La Ferme des animaux* d'Orwell... Trop subversifs, trop difficiles à filtrer à travers les rasoirs de *l'inclusif*.

Mais on n'a pas besoin d'aller si loin dans le temps, il suffit de songer à Michel Houellebecq, l'écrivain-phare de la littérature hexagonale contemporaine, l'auteur français le plus traduit actuellement, n'en déplaît aux détracteurs. « Jamais, jamais, jamais, nous ne nous lasserons d'offenser les imbéciles! », clamait Georges Bernanos. Et Michel Houellebecq ne s'en lasse toujours pas, même lorsqu'il sait parfaitement qu'il déclenchera des ouragans chez les bien-pensants aux grandes têtes molles et hypocrites du gauchisme culturel, des médias ou des ONG. Son premier scandale public remonte à 1998, lorsque les cancre savants du groupe *Perpendiculaire* l'excluaient du comité de rédaction de leur revue après avoir jugé hérétiques *Les Particules élémentaires*. Un roman dans lequel l'écrivain découpe au scalpel les ressorts d'une civilisation soumise au sexe, au plaisir facile, à la cruauté et au nihilisme. Parler d'apocalypse, oui, mais qu'elle soit joyeuse si possible et le message globalement optimiste; être lucide sur l'avenir proche, non, ce n'est pas politiquement correct. À l'excommunication de ses anciens copains se sont joints les gémissements des propriétaires du camping naturiste post-hippie *L'Espace du Possible*, qui ont essayé de faire interdire le roman qui les ridiculisait...

Trois ans plus tard, l'impénitent affronte à nouveau la bêtise en accompagnant la parution de son troisième roman, *Plateforme*, d'entretiens flamboyants au sujet de l'Islam et du Coran, tellement provocateurs et absurdes qu'il serait vraiment difficile de ne pas y voir une stratégie commerciale – certes, au goût plus que douteux – mais somme toute bénigne. Et bien, non. Quatre associations musulmanes n'y ont vu que du feu et l'ont poursuivi pour injure raciale et incitation à la haine religieuse. L'écrivain sera relaxé par le tribunal correctionnel de Paris en octobre 2002. Si on se faisait encore des illusions sur l'évolution de nos mentalités, si on pensait être bien loin de cette année 1857, qui a vu Flaubert et Baudelaire comparaître devant les tribunaux pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs », on s'est bien fait avoir. Petit changement de sens, cependant. Si du temps de Flaubert et de Baudelaire, c'était la morale de la majorité qui se sentait lésée, de nos jours, seule la sensibilité des minorités est à prendre en compte.

Et la fiction dans tout cela ? La liberté de la parole ? La saveur de l'art houellebecquien, cette façon de jouer avec les situations d'énonciation ? Qui parle dans ses livres ? L'auteur, les narrateurs, les narrataires ? Ce ne sont pas

des romans à thèse. Ce sont des paraboles, des visions, des anamorphoses inédites. La postmodernité a-t-elle à ce point brisé le pacte de lecture qu'on n'ose plus faire un pas dans la fiction, qu'on ne sait plus faire la différence entre un créateur et ses personnages, quand bien même ceux-ci racontent des horreurs ?

L'œil de Big Brother est paralysant pour les écrivains. Eviter tout sujet dérangeant – et il y en a-t-il qui ne le soit pas ? - c'est produire des écrits indigestes, guindés, artificiels. Il existe des contraintes créatives, mais point castratrices, comme les poèmes à formes fixes ou comme les règles qu'inventent les membres de l'Oulipo, par exemple. Mais là c'est tout à fait autre chose qu'un consensus mou et une platitude apprêtée. La littérature n'est pas un produit standardisable, démocratique et prévisible, qui se soumet à la logique des quotas, elle n'est pas habituée à interroger le système dans lequel elle se meut, ni à se soucier des retombées scripturales d'une quelconque idéologie sous-jacente, sournoise et potentiellement pernicieuse.

Le plus surprenant, c'est que cette nouvelle « pensée unique » a pris corps et âme dans les sociétés démocratiques, qui ont consenti, l'une après l'autre, à la généralisation abusive de ce phénomène d'euphémisation surveillée, d'innocuité langagière, de langue de bois qui lèche une cuillère à miel, écartant d'un coup toute différence, discordance et négativité. Et ceci de manière volontaire, sans qu'un dictateur monstrueux ou un système coercitif l'impose. Faut-il croire que l'homme est incapable de vivre sans se soumettre, bon gré mal gré, à une force qui le broie ? Et que, s'il ne l'a pas, il la crée ? Mais le propre de la littérature est précisément d'être un discours opposé à la langue de la communication courante, qui défamiliarise le lecteur, le secoue de ses conformismes inoffensifs. La fiction apparaît dans une tradition de rupture, de négation, d'étrangéisation, qui va de Rabelais jusqu'à Michel Houellebecq ou Éric Chevillard, en passant par Sade ou Rimbaud ou Lautréamont, une écriture échappatoire, qui prend en charge les dynamismes conflictuels de la société, leur donne forme et nous laisse vivre. Pourquoi subir cette défaite de la pensée qui renonce à affronter le négatif de Kafka, la part maudite de Bataille, la cruauté d'Artaud ?

« Bientôt, dans un roman, le personnage ne pourra plus tuer son père ou sa mère ! On n'est pas à l'abri de ce qui se passe aux États-Unis et de devenir les cibles de ces "contrôleurs de sensibilité" et autres ligues de vertu. J'espère ne jamais voir ça en France... », affirmait haut et fort Teresa Cremisi, ancienne PDG des éditions Flammarion, qui a aussi dirigé la littérature chez Gallimard (*Le Figaro*, 9-10 juin 2018). Dans un polar, une romancière s'est

vu conseiller de ne pas utiliser les adjectifs « estropié » et « difforme » pour parler d'un chien qui avait perdu une patte. Ces mots pouvaient être perçus comme insultants non pas par le pauvre chien, évidemment, mais par les éventuels lecteurs handicapés (ou *diminués*)...

La sensibilité culturelle fluctue au fil du temps. La créativité, l'humour, l'ironie aussi. Mais une littérature digne de ce nom aura toujours ses assises dans la complexité de la nature humaine et les imperfections de la société. En ce sens, elle n'est ni en avant, ni en retard sur son temps, elle se moquera de toutes les idéologies et restera suspendue dans un *ailleurs*, *autrement*. Sa responsabilité est différente. C'est la responsabilité des choix mûrs, du discernement personnel, d'un état de veille permanente. Un peu comme Dieu qui regarde les hommes s'étriper et qui n'intervient pas, car il leur a fait déjà le don le plus précieux qui soit : le libre arbitre.

Il est vrai qu'en France, bien plus que dans d'autres pays, une bonne partie des intellectuels et des écrivains se révoltent contre une idéologie discursive consensuelle et ankylosante, qui tend à museler l'esprit critique et à empêcher d'envisager les faits sociaux, politiques et culturels sous un jour complexe et décomplexé. Une mouvance qui formule un désaveu grinçant des filets rhizomiques de la pensée unique. Et puis, d'une certaine façon, c'est encore la France qui a donné ses lettres de noblesse à ce type d'euphuïsme qui avait fait ses classes en Angleterre, en Espagne et en Italie, avant de se trouver une place douillette à la cour d'Henri IV. Certes, depuis Molière on a du mal à prononcer le mot *précieux* sans y attacher instantanément l'épithète ridicule. Et nonobstant l'élitisme outrageant du vocabulaire, force est de reconnaître que, par rapport aux excès grotesques ou ineptes de l'inclusif, la préciosité avait une poésie et une beauté uniques, preuves, souvent, de tours d'esprit imaginatifs et d'humour frais. Si l'on compte aujourd'hui un bon nombre de lexiques ou vocabulaires du politiquement correct, le XVIIe n'était pas en reste, qui donna naissance à un véritable dictionnaire, de Baudeau de Somaize, intitulé en toute simplicité *Grand Dictionnaire des Précieuses* (1660). Songeons à ces expressions d'une originalité incontestable, bien que fort insultantes, telles *mulets baptisés* pour les *porteurs de chaise*, ou bien essayons de traduire cette injonction catégorique adressée à un valet : *Inutile, ôtez le superflu de cet ardent !*, autrement dit : *Laquais, mouchez cette bougie !* Les pauvres domestiques ne devaient certainement pas être confortés dans leur fierté d'hommes par ce genre d'appellatif, mais celui qui s'imagine qu'un « séillant sénior » rentrera plus ragailardi chez sa bobonne en sachant qu'il n'est pas impuissant, juste souffrant d'un

« dysfonctionnement relationnel », ou que les garçons d'écurie se sentiront nécessairement promus de s'entendre appeler des « lads », ou que les personnes de couleur seront rassurées d'apprendre que le banal « tableau noir » est devenu « tableau à craie » pour ménager leur susceptibilité se trompe du tout au tout. Ce charabia contemporain issu d'un besoin d'équité tout à fait honorable s'est transformé en un paravent de vocables à peine intelligibles, déguisant au fond un océan d'hypocrisie et d'ignorance. *Car les mots n'adhèrent pas aux choses, c'est nous qui les y collons.*

La littérature veut toujours être ce lieu de dissidence qui s'inscrit en faux par rapport à la rectitude politique et qui souhaite continuer à remuer le couteau fictionnel dans la plaie discursive du moment, perpétuer cette « tradition de l'insolence », que Dominique Viart attribue au moment spécifique vécu par nos sociétés, à savoir un « désenchantement cynique et provocateur, parfois drôle dans la neutralité factuelle de ses constats et les "court-circuits" de l'écriture » (Viart 1996: 103). Allons-nous vivre le jour où, dans les bibliographies obligatoires des classes de philo, nous trouverons les grands classiques remis au goût du jour, comme *Les femmes accessibles horizontalement (Les prostituées)* de Maupassant, ou *Le cérébralement différent (L'Idiot)* de Dostoïevski ?

Les exemples pourraient couler à flots. Nous nous arrêterons là cependant, en modifiant légèrement l'éclairage de cet « état des lieux » assez pessimiste pour affirmer que, si la dictature de la pensée est si féroce dans le domaine de la fiction, c'est que la littérature, malgré tous les constats de décès qu'on en dresse périodiquement, a toujours un énorme pouvoir de modeler les consciences et la perception de la réalité, sinon, on ne se donnerait pas tout ce mal pour l'annihiler. Il y a donc lieu d'espérer et de poursuivre ce combat pour la liberté de l'esprit.

## Bibliographie

- ANDERSON, P., 2005, *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, Paris, Seuil.
- BILANCKEMAN, B., 2000, *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- COMPAGNON, A., 2008, *Le souci de la grandeur*, Paris, Denoël.
- KHAN, J.-F., 2005, *Dictionnaire incorrect*, Paris, Plon.
- LEBOUC, G., 2007, *Parlez-vous le politiquement correct ?*, Bruxelles, Editions Racine.
- MILLET, R., 2008, *L'Opprobre. Essai de démonologie*, Paris, Gallimard.
- MORRISON, D., 2008, *Que reste-t-il de la culture française?*, Paris, Denoël.
- ORWELL, G., 1950, 1984, Paris, Gallimard.
- PAGES, N., 1999, *Je mange un œuf*, Paris, Balland.
- PRINGENT, C., 1991, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L.
- VIART, D., 1996, « Le roman en question III », in *Prétexte*, n° 11, pp. 63-68.

# **L'ironie (presque) involontaire des « élites » intellectuelles légionnaires : entre soumission politique totale et mobilisation infinie d'étudiants absentéistes<sup>1</sup>**

*Traian SANDU*

Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, France

**Abstract:** The subject of irony among legionaries may seem rather decontextualized, as the exclusive political faith, the total commitment, and the murderous consequences of the fascist ideology of the legionaries predispose their intellectuals to serious martial attitudes and rectilinear assertions rather than light approaches and multiple senses supposed by irony. Nevertheless, the situation of fascist intellectuals is ironic in itself, as they have to reconcile rational analyses and partisan obedience, which leads them to sacrifice their critical role and their intellectual superiority in front of mediocre fascist leaders. Fascist intellectuals as Mircea Eliade sometimes try to use ironical detachment in order to obtain some free space for critical mind, with no success; some of them do not try at all, as Emil Cioran, with huge spiritual collapse after the 1945 defeat and enormous success of their omni-ironic Weltanschauung afterwards.

**Keywords:** fascism, Romania, intellectuals, irony, Cioran, Eliade.

Le sujet de l'ironie chez les légionnaires peut sembler assez décontextualisé, tant la foi politique exclusive, l'engagement total et les conséquences meurtrières de l'idéologie fasciste des légionnaires prédisposent au sérieux martial des mentons carrés et des affirmations rectilignes plutôt qu'aux sourires en coin des sens brisés et autres zigzags du

---

<sup>1</sup> Ce texte est une synthèse légèrement remaniée de deux textes plus anciens : « À régime nouveau, Panthéon littéraire nouveau : écrire l'histoire d'une littérature légionnaire à venir », dans Jean Bessière et de Judit Maâr (dir.), *Frontières de l'histoire littéraire*, Paris, *Cahiers de la Nouvelle Europe*, 2008, pp. 123-132 ; et « De l'antisémitisme au fascisme en Roumanie ; naissance du Roumain nouveau régénéré par la révolution de droite », dans *Analele Universității București*, Année X, 2008, pp. 32-46.

signifiant... Bien entendu, on peut affirmer le contraire lorsqu'on prend le recul que suppose tout regard extérieur et critique, donc ironique.

Il me vient donc à l'esprit une anecdote assez paradoxale capable d'ouvrir cette intervention. Elle est doublement ironique, donc pleinement ironique. Il s'agit d'un épisode qui s'est déroulé pendant les travaux du camp d'été de Carmen Sylva sur les bords de la Mer Noire et, pendant une veillée, Nae Ionescu s'est assis aux pieds de Corneliu Codreanu assis sur une chaise et aurait désigné ainsi la place de l'intellectuel, aux pieds du Capitaine, du chef politique. La dimension ironique pour cet adepte de l'exigence intellectuelle de la jeune génération, si méprisant pour les vieux, et si soumis à la nouvelle étoile politique du fascisme, exactement comme les anciens (et futurs) poètes de cour à l'égard des astres du moment. La deuxième dimension ironique de cette anecdote, c'est que je l'ai lue une fois mais n'ai jamais réussi à en retrouver la source, et c'est donc sur cette note autocritique d'une référence pourrie que je veux ouvrir cette intervention, car pour que l'ironie acquière toute sa portée, elle doit comporter une indispensable pointe d'autodérision.

Cet épisode illustre la première partie du sous-titre sur la soumission des élites intellectuelles légionnaires ; la deuxième partie fait référence à une injonction de Cioran aux étudiants roumains et là, je n'hésiterai pas à me citer, car cette fois, j'ai la référence... « Cioran n'hésitait pas à procéder à un renversement des valeurs, en se félicitant de la médiocrité intellectuelle des étudiants roumains – un destin national au vu de la médiocrité ambiante du niveau général –, heureusement compensée par leur violence, leur politisation et leur esprit d'organisation. » (Cioran, 1936).

### **I. Sinistre ironie des relations entre Iorga et Codreanu : ou l'exclusivisme entre nationalisme et fascisme**

Un ultranationalisme ethniquement exclusif est un thème qui rapproche le légionarisme des autres extrémismes de droite européens, mais qui ne les distingue pas des mouvements préfascistes virulents dont Codreanu rappelle l'influence sur lui en évoquant sa formation secondaire :

« Comme bagage intellectuel, j'avais les connaissances qu'on m'avait enseignées au lycée. ... Mais, en plus des ouvrages classiques roumains, j'avais lu tous les articles du *Semănătorul* (Le Semeur) et du *Neamul Românesc* (La Nation roumaine), les journaux de N. Iorga et de A. C. Cuza. ...

Sous une forme élevée, ces articles affirmaient les trois impératifs de vie du peuple roumain :

1. *L'union de tous les Roumains.*

2. *Le relèvement de la classe paysanne par l'accession à la propriété et aux droits politiques.*

3. *La solution du problème juif.*

Deux maximes figuraient en manchette sur toutes les publications nationalistes de ce temps-là. L'une de N. Iorga : „La Roumanie aux Roumains, rien qu'aux Roumains, et à tous les Roumains”.

L'autre d'A. C. Cuza : „La nationalité est la force créatrice de la civilisation humaine, la civilisation est la force créatrice de la nationalité.” » (Codreanu, 1972 : 9-10).

Le Codreanu de 1935 ne trouve rien à retrancher et, somme toute, peu à ajouter à ce qui avait été si bien dit avant lui par des maîtres qu'il ne contesta qu'avec le temps et davantage pour des questions de socialisation politique que de doctrine au sens propre. Seuls ses compagnons de route publicistes et universitaires devaient fournir, bien plus tard, les moyens intellectuels pour enrichir le corpus doctrinal hérité. Encore puisèrent-ils dans la religion orthodoxe traditionnelle pour « coller » à la vague irrationaliste consécutive à la guerre et à une teinte agrarienne inévitable dans cet espace. Il est significatif que les tensions avec Iorga et la concurrence très dure avec le mouvement de Cuza ne l'empêchent pas de chanter leurs louanges en tant que doctrinaires :

« C'est dans son Université [de Iași], devenue l'Ecole du Nationalisme, que brille en sa chaire d'économie politique la grande personnalité du professeur A. C. Cuza. » (Ibid.)

Comment aurait-il d'ailleurs pu faire autrement, alors qu'il resta dans le sillage du second jusqu'en 1927 et qu'il n'avait pas renouvelé leur pensée ?

Mais en octobre 1936, lors de la parution du livre, il se trouvait à peine à un an d'un début de guerre civile avec les formations cuzistes de la LANC, à deux ans de son propre assassinat à la suite d'un procès politique initié à l'instigation de Iorga et à quatre ans de l'assassinat de Iorga par les légionnaires. Il y a donc dans cet hommage une ironie sinistre, surtout pour Codreanu et pour Iorga, d'autant que Codreanu apparaissait comme la créature des Frankenstein Cuza et Iorga qui se retournait contre ses maîtres.

Bref, deux traits classiques du fascisme se dégagent de cette insertion apparemment incongrue : l'adhésion du révolutionnaire fasciste à certaines valeurs conservatrices du passé ; la volonté de ne laisser aucun aspect de la vie sociale et de la formation intellectuelle en dehors de l'emprise du parti. La problématique réside dans l'insertion de cette tradition au sein de la rupture fasciste. Bien évidemment, les deux maîtres dont Codreanu extrait ici quelques pages ne constituent que les prophètes vétéro-testamentaires annonçant la venue du néo-Messie charismatique, qui en incarne la réalisation du paradis national sur Terre. La véritable Roumanie commence avec le légionarisme et la véritable littérature également, inspirée par le génie dynamique du nouveau mouvement, en attendant le nouveau régime après la prise de pouvoir.

Une autre coïncidence ironique sinistre entre Codreanu et Iorga intervint le 27 novembre 1940, lorsque Cioran prononça un discours radiodiffusé à la gloire du *Căpitan* Codreanu intitulé « le profil intérieur du Capitaine » (Cioran, 1940) au moment même où les légionnaires massacraient une bonne soixantaine d'anciens opposants, dont Iorga :

« Avant Corneliu Codreanu, la Roumanie était un Sahara peuplé. Ceux qui se trouvaient entre ciel et terre n'avaient aucun contenu, sinon l'attente. Quelqu'un devait venir. [...] En nous gémissait l'avenir. Dans l'un d'entre nous, il bouillait. Et il a rompu le doux silence de notre existence et nous a obligés à exister. Les vertus d'un peuple ont pris son aspect. La Roumanie, de tous ses efforts, se dirigeait vers la puissance. La foi d'un homme a donné naissance à un monde, qui laisse en arrière la tragédie antique de Shakespeare. Et ceci dans les Balkans ! » (Ibid.)

Le mépris éprouvé pour la Roumanie est ainsi racheté par le chef charismatique, qui n'est pas le dictateur manipulateur de Roger Eatwell (1996) mais bien la pythie inspirée de l'identité nationale de Roger Griffin (1991) et d'Emilio Gentile (2002). Le résultat de cette révolution se lit le mieux dans les propos du chef légionnaire le plus proche idéologiquement de Cioran, Alexandru Cantacuzino – chargé du département des affaires extérieures à l'Union nationale des étudiants chrétiens roumains, donc sensible aux questions de puissance et d'identité –, dont le discours apologétique de la violence révolutionnaire est antérieur aux écrits majeurs de Cioran : « Dans l'œuvre de rééducation spirituelle que nous devons accomplir, nous devons créer une nouvelle tradition de sentiment roumain

pour cinq cents ans. » (Cantacuzino, 1935). Évidemment, les mille ans du *Reich* national socialiste ne sont pas atteints, mais la Roumanie légionnaire s'en approchait.

L'approche consiste donc à confirmer la volonté d'emprise et de modelage du mouvement sur la littérature ravalée au rôle de média politique ; puis de montrer les contradictions dans lesquelles se débattent les écrivains qui tentent de s'adapter à la nouvelle donne ; enfin de mesurer le début d'application de ces conceptions pendant la brève période durant laquelle les légionnaires furent associés au pouvoir du général Antonescu.

## **II. Le « réalisme spiritualiste » : pour une littérature instrumentale ou le degré zéro de l'ironie**

« L'art et la lutte s'excluent-elles vraiment ? » (Moța, 1935a) se demande sentencieusement Ion Moța, l'un des chefs légionnaires et par ailleurs beau-frère de Codreanu. La réponse ne se réduit pas à une simple instrumentalisation des arts avec leurs moyens spécifiques au bénéfice de la légitimation du mouvement légionnaire – méthode somme toute commune à tous les régimes politiques désireux de marquer le paysage intellectuel ou esthétique / sensoriel de leur empreinte. La politique assimile intimement toute forme de création future et le modelage idéologique légionnaire :

« La formation de l'homme nouveau, par l'éducation légionnaire, est la plus miraculeuse œuvre de création spirituelle, effectuée par le Capitaine. Une telle création est aussi une œuvre d'art. Et *Revista mea* ne peut que se sentir à son aise aux côtés de ce nouveau bronze : l'âme légionnaire. Et elle ne peut qu'avoir d'exceptionnels mérites (même artistiques, et pas seulement d'une autre nature) en contribuant à cette création spirituelle soit par l'immortalisation de ses épisodes en œuvre littéraires et artistiques, soit par le déchiffrement de sa signification. » (Ibid.)

Donc avant qu'une œuvre littéraire mérite ce nom, elle doit pour le moins interpréter positivement le phénomène légionnaire, mais bien plutôt l'illustrer et y participer activement. Cette insertion d'emblée de la création au sein du collectif national n'est pas considérée comme un détournement de l'œuvre artistique au bénéfice de la propagande de l'Etat parce que l'artiste ne doit créer que dans une perspective d'utilité sociale. Or les aspirations de la nation se confondant désormais avec la volonté du chef charismatique,

l'artiste est obligé de se plier à cette double pression d'en bas et d'en haut. Evidemment, la conception de l'artiste comme barde national est une constante depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, surtout dans cet espace aux élites rares et multifonctionnelles. La différence est néanmoins essentielle entre un statut optionnel et l'obligation faite sous la contrainte du public et de son tuteur, l'Etat-parti soumis à une idéologie.

Toute distance ironique semble d'emblée interdite dans une telle mobilisation totale. Ion Moța tenta de justifier ce point de vue à partir de la relation d'échange qui se crée entre l'auteur et son public, en renversant progressivement le rapport de forces et en retournant l'argument de l'abandon de l'inspiration individuelle du créateur au profit de la soumission à la collectivité :

« Celui qui écrit ces lignes est un homme étranger au monde des lettres... Si face au monde des lettres je suis un simple lecteur, un spectateur, j'en ai toutefois tous les droits... Ainsi, chacun d'entre nous a un droit de critique, un droit de juger les artistes et leurs œuvres, plus particulièrement dans un jugement d'ensemble... A presque toutes les époques difficiles des peuples ; l'art était au poste d'honneur. S'il pouvait se limiter dans les temps normaux au matériel des sentiments individuels, l'art, dans les jours d'épreuve pour la collectivité (et la seule grande collectivité est la nation ethnique) a dirigé sa capacité de sentir et de créer vers les grands troubles de la nation. » (Moța, 1935b).

Le fonctionnement de l'ironie est ici renversé : ce n'est plus le regard distancié du satiriste sur son époque, mais l'inquisition de celui qui prétend incarner le génie politique de son époque sur l'art et la littérature, sommés de se conformer et même de mobiliser dans l'enthousiasme. Le professeur de sociologie Traian Brăileanu, membre du Sénat légionnaire – l'instance consultative des « sages » de plus de cinquante ans –, ne disait pas autre chose, avec moins de ménagements :

« Une œuvre d'art ne sera pas moralisatrice, ne sera pas mise au service de l'Église ou de l'État – car alors elle est tendancieuse. Soit. Mais si elle est mise au service des tendances animales, au service du commerce youpin : n'est-elle pas aussi tendancieuse ? (...) [L'œuvre d'art] ne peut pas se défaire de la vie de la nation, ne peut pas s'y opposer sans perdre son

caractère spécifique de valeur en soi... En conclusion, *l'art ne peut être que nationaliste.* » (Brăileanu, 1936).

Mais les théoriciens légionnaires allèrent plus loin encore dans l'identification de l'art à l'idéologie. Un premier stade consista à proposer les œuvres des artistes légionnaires en modèles pour la constitution d'un nouveau Panthéon enfin digne de la Roumanie nouvelle. Ion Moța donna en exemple les poètes Aron Cotruș, Radu Gyr, Iustin Ilieșu et la revue *Revista mea*, « sources d'une purification et d'un accomplissement de cet art qui doit le plus tôt possible secouer l'insensibilité et le déshonneur dans lesquels elle est tombée. » (Moța, 1935b).

Une seconde étape consista à effacer le caractère exceptionnel de l'œuvre littéraire et à le réduire à un simple labeur que la volonté humaine ou plutôt surhumaine, des chefs fascistes, pouvait parvenir à surmonter :

« Ion Moța, Belimace, ne pouvaient-ils pas écrire un beau roman ? Eux, qui ont fait ce qu'ils ont fait, n'étaient pas capables de l'effort consistant à écrire un roman ? ... Bien écrire, ce n'est pas si difficile. Il s'agit seulement d'un entêtement à toute épreuve, d'un exercice continu, de nuits blanches, vaincues, de renoncements, d'un effort régulier... Notre époque aura toutefois ses propres écrivains. » (Mihalexe, 1937).

Cette tendance niveleuse qui fit dire à un intellectuel légionnaire, Victor Puiu Garniceanu, qu'il « n'existe pas de valeur littéraire en soi comme il n'existe aucune valeur en soi », aboutit, plutôt après l'arrivée au pouvoir du mouvement légionnaire, à la constitution en corpus littéraire des œuvres à tendance politique des chefs légionnaires eux-mêmes. Nous réservons cet apogée de la logique assimilatrice entre valeur littéraire et activisme politique pour la dernière partie de cette intervention.

### **III. Écrivain et légionnaire, l'équation impossible ? La soumission et la dérisoire résistance d'Eliade, fièrement assumée chez Cioran**

Il n'est pas question de refaire la somme d'Alexandra Laignel-Lavastine (2002), mais de dégager ce qui relève de l'œuvre littéraire et des stratégies d'adaptation de ces deux jeunes écrivains déjà confirmés à leur statut d'intellectuel, d'artiste et de légionnaire. Le cas le plus complexe et le

plus évolutif fut sans doute celui de Mircea Eliade. Nous pouvons en suivre commodément les méandres dans un recueil (Eliade, 2001) qui tend d'ailleurs plutôt à le dédouaner de ses engagements de jeunesse, sans toutefois en effacer la réalité.

Eliade a en effet connu aussi une adhésion ambivalente à la nouvelle conception de l'art. Dans un premier temps, son nationalisme radical n'a pas non plus consisté en une allégeance du statut d'écrivain devant le politique, bien au contraire. Il exige par avance un rôle de phare spirituel en échange de son engagement éventuel, dans la tradition du nationalisme du XIX<sup>e</sup> siècle :

« Ce qui intéresse maintenant n'est plus le *politique* – mais l'*historique*. Ce n'est pas la victoire d'un groupement politique qui nous intéresse – mais la réintégration de la Roumanie sur ses lignes historiques. ... Dans ces "années décisives" [référence à Spengler !] les seuls problèmes qui doivent nous préoccuper sont les problèmes historiques : une Roumanie unie et puissante, l'exaltation de l'esprit offensif, la création d'un homme nouveau, d'un homme à destin. Un tel homme nouveau n'a rien à apprendre du nationalisme politique. ... La prose d'un Eminescu et d'un Hașdeu peut préparer l'homme nouveau, un Roumain libre, sans complexes d'infériorité. » (Eliade, 1936, 2001 : 141-143).

Ces premiers textes sont ceux de l'intellectuel au bord de l'engagement, qui le négocie implicitement et place donc la barre haut dans un marchandage symbolique et assez illusoire, car il sait que les critiques qu'il se permet avant le « *coming out* » seront d'autant moins permises par la suite que la Légion a l'ambition d'être la matrice de cet homme nouveau.

Une fois le pas franchi, l'adhésion fut complète, et la défaite de l'artiste totale, donc la négociation initiale apparaît a posteriori d'autant plus dérisoire. Il existe des exemples clairs d'intertextualité avec les écrits de Codreanu, témoignant de son adhésion au discours du mouvement, par exemple dans la typologie des mouvements de droite habituelle chez les légionnaires, attribuant la conception de l'État à Mussolini, le ressort racial à Hitler et l'aspiration spirituelle, évidemment valorisée, à Codreanu. On retrouve cette distinction dans un texte très clair de décembre 1937, intitulé « pourquoi je crois dans la victoire du mouvement légionnaire » (Eliade, 1937, 2001 : 63-66) et qu'Eliade a par la suite tenté de minimiser. Paradoxalement, je n'ai retrouvé cette distinction chez Codreanu que dans un texte postérieur de quelques mois à celui d'Eliade, lors d'une conversation

que le chef légionnaire avait eue au printemps 1938 avec un correspondant d'Eliade, le philosophe italien Julius Evola, lui-même théoricien d'un racisme *sui generis*, moins fondé sur les prétentions biologiques comme en Allemagne que sur des critères spirituels. (Evola, 1998 : 42-43). Mais il ne faut pas en tirer des conclusions hâtives, c'était une analyse assez courante parmi les légionnaires.

Mais en janvier 1938, après le succès électoral de décembre 1937 qui avait placé le parti politique représentant la façade du mouvement légionnaire en troisième position avec près de 16 % des voix, Eliade esquisse un mouvement de défense corporatiste de la spécification de l'œuvre d'art face à l'impulsion du phagocytage idéologique. Dans un texte intitulé « Liberté et création dans la littérature légionnaire » (Eliade, 1938, 2001 : 75-77), il dégage trois arguments destinés à résister à l'offensive idéologique : le premier singularise l'acte créateur de littérature au sein des actes créateurs en politique : « Ces jeunes écrivains peuvent être d'excellents légionnaires, peuvent avoir une vie morale et spirituelle exceptionnelle ; mais s'ils n'ont pas de talent, ce ne sont pas des écrivains. » (ibid. : 76).

L'ironie de l'antiphrase qui encadre la phrase destinée à ces jeunes écrivains qui n'en sont pas redouble d'autres piques décochées précédemment. Mais Eliade nuance immédiatement la critique avec deux arguments, sans que nous puissions y mesurer avec exactitude la part de connivence idéologique et celle de la prudence politique :

« D'ailleurs *l'homme nouveau* que crée la Légion s'ouvre à soi-même des problèmes si vastes et des réalisations spirituelles si décisives – qu'être ou ne pas être un écrivain devient une chose secondaire. [...] Mais précisément dans ce détachement je vois la meilleure perspective qui convient à l'œuvre d'art. Le détachement accorde la plus parfaite autonomie à l'œuvre d'art. » (ibid.).

Il est difficile de juger si la naïveté est ici réelle ou feinte, donc ironique, puisque le fascisme, comme le communisme, présupposent cette mobilisation totale par tous les moyens de la société au profit de leur projet de domination politique. Il est donc impossible d'abandonner, du moins dans une phase de conquête et de consolidation du pouvoir, une quelconque autonomie à la sphère de la création artistique, embrigadée au premier chef dans le travail de propagande. Mais Eliade console de suite les génies

littéraires fauchés avant terme en instituant la sincérité du goût en littérature comme qualité légionnaire :

« Par ailleurs, le courage viril et la sincérité, vertus légionnaires, transfigureront bientôt le pays. [...] Les flatteries réciproques, l'hypocrisie, le mensonge, les intérêts de coterie et les amitiés de café – qui alimentaient naguère les gloires littéraires bucarestoises – perdent de leur efficacité dans la nouvelle vie légionnaire. » (ibid.).

Il est inutile de revenir sur l'équilibrisme intenable de cette attitude au sein d'un mouvement – et a fortiori d'un régime – fasciste. Si la littérature est seconde et d'ailleurs secondaire par rapport à d'autres types d'art encadrant des manifestations de masse (cinéma, musique), elle ne saurait rester en dehors de la dynamique générale.

Avec Cioran, le fascisme est d'une nature différente, en rupture avec le fondamentalisme orthodoxe à la Eliade et en synchronie avec la révolution athée et moderniste des fascismes occidentaux, italien et allemand. La volonté de s'arracher à la réalité rurale et arriérée, pour tracer à la Roumanie un destin impérialiste moderne induit une approche très différente autant à l'égard de l'histoire que de la littérature.

Faire l'histoire d'un phénomène, d'ailleurs, c'est consacrer son déclin, puisqu'on en aperçoit la fin. Les civilisations majeures vivent leur puissance dans l'instant, comme si elles devaient être éternelles :

« Nietzsche et Spengler nous ont appris que l'intérêt pour l'histoire est caractéristique de la décadence, quand l'esprit, au lieu de l'élan créateur, de l'approfondissement en intensité, tend à une compréhension extensive, à l'intelligence en tant que telle, à la perte rétrospective dans le monde... Les aubes des cultures et les formes aurorales de l'esprit sont étrangères aux tentations de ce sentiment... Un peuple qui se lance dans l'histoire dès son premier acte de vie *glisse sur son sort* ». (Cioran, 1990 : 10-11).

Dès lors, l'approche du Panthéon littéraire suit la même pente et les jugements extatiques de Codreanu et d'Eliade sur les écrits conservateurs et antisémites d'Eminescu ne se retrouvent pas chez Cioran. En cela, Cioran est un intellectuel fasciste, donc révolutionnaire, beaucoup plus conséquent que son ami Eliade : sa volonté de créer un homme nouveau et une Roumanie grande puissance emporte sur son passage tout ce qui reste de tradition

conservatrice et rurale, y compris dans la littérature, puisque l'antisémitisme de la génération d'Eminescu consistait à s'arc-bouter sur le refus d'accorder la citoyenneté aux juifs, afin de les exclure de la propriété de la terre. Or précisément, dès cette époque, la puissance signifie l'industrialisation, et Cioran ne peut certainement pas souscrire aux rêveries passéistes qui cohabitent au sein du fascisme avec les pratiques d'une modernisation brutale et industrialiste:

« Quelles possibilités de messianisme existent en Roumanie, quand nous ne nous sommes jamais projeté un destin monumental ? Le cas d'Eminescu n'est-il pas effrayant, lui qui, au lieu de s'attacher à un avenir de la Roumanie, a projeté les grandeurs du peuple dans l'obscurité sinistre de notre passé ? La Roumanie n'a pas de penseurs messianiques. Car tous ses visionnaires n'ont pas dépassé une prophétie locale et limitée à un instant historique ». (ibid. : 25).

La messe de l'histoire littéraire est ainsi dite, dans ses deux composantes, d'une histoire qui pourrait clore le destin du pays sur une réalité au rabais de petite puissance agraire, et d'une littérature à l'avenant.

#### **IV. La brève carrière du régime légionnaire, un début de révolution dans l'histoire littéraire**

Cet épilogue dresse le constat d'un fascisme qui tient ses promesses lorsqu'il arrive au pouvoir. Certes, en Roumanie le régime n'a duré que cinq mois, entre septembre 1940 et janvier 1941, et les fascistes y ont partagé le pouvoir avec le militaire autoritaire Antonescu, qui a fini par les éliminer avec la bénédiction d'Hitler, peu soucieux de s'encombrer de révolutionnaires fascistes à la veille de l'opération Barbarossa contre l'Union soviétique. Mais les légionnaires eurent le temps de commencer à appliquer les mesures tous azimuts, y compris dans le domaine littéraire. En la matière, le maître d'œuvre était un certain Barbu Șușanschi, qui provenait de la revue *Iconarul* de Bucovine (Ornea, 1996 : 422-424). L'heure des règlements de compte était arrivée, et les légionnaires pouvaient enfin se venger de la répression des années trente :

« Le front froncé, mais pas exactement ridé, nous appelons à juger la littérature roumaine de l'après-guerre. Des comptes sont nécessaires, car rien

de nouveau ne pourra être construit tant que le terrain n'aura pas été nettoyé de sa pourriture et des mauvaises herbes. ... La littérature nationale, avec ses devoirs si cardinaux dans la culture d'un peuple, doit être ramenée dans son lit naturel ». (Slușanschi, 1940a : 422).

Après l'épuration, les légionnaires envisageaient la révolution littéraire sous ses deux aspects. Dans un premier temps, la littérature conservatrice et des écrivains légionnaires à talent allait être tolérés ; mais ils devaient laisser ensuite la place aux œuvres à thèse des apparatchiks légionnaires de la plume, à commencer par Codreanu :

« Nous prévoyons que, dans la perspective éloignée du futur, le livre *Pentru legionari*, si difficile à rapprocher du concept de "littérature", sera néanmoins l'œuvre représentative de la création spirituelle de nos temps. ... Aux côtés de cette production, la dimension lyrique comprendra un chapitre significatif, en commençant par le chant légionnaire et jusqu'à la poésie d'un Radu Gyr, d'un Valer Cârdu, d'un Constantin Goga et d'autres... Les belles lettres proprement dites, dans ce qu'elles ont de meilleur, vont durer un temps mais ne pourront pas déterminer les caractères de l'époque, étant trop peu représentative ». (Slușanschi, 1940b : 423).

Bref, la frontière générique et axiomatique de la littérature est sans cesse repoussée plus loin par un mouvement politique dynamique et cannibale, qui jouit d'une véritable popularité dans la société et auprès d'une jeune génération d'intellectuels brillants et socialement frustrés, plus ou moins prêts à soumettre leurs exigences professionnelles à l'aventure politique parée d'une légitimation spirituelle et d'une poétique de la guerre impérialiste... Quitte à vivre la chute de l'idéal d'autant plus durement : et là, Cioran bascula après 1945 d'autant plus dans l'ironie amère et le nihilisme féroce que ses engagements de jeunesse avaient été plus exaltés et révolutionnaires que le fondamentalisme religieux d'Eliade, qui pouvait se replier sur son étude « scientifique ». Adeptes d'une religion politique vaincue, Cioran vécut l'effondrement de l'idéal fasciste comme la fuite du sol idéologique et même ontologique sous ses pieds. Ce ne fut pas dans Bréviaire des vaincus qu'il décrivit ce processus, mais bien dans Histoire et utopie :

« Imaginez maintenant le processus inverse [de la drogue de l'ambition et du pouvoir] : la fièvre évanouie, vous voilà désenvoûté, normal à l'excès. Plus

aucune ambition, donc plus aucun moyen d'être quelqu'un ou quelque chose ; le rien en personne, le vide incarné [...] S'il y a fallu ni plus ni moins qu'une révélation, ou un effondrement, vous en déduirez que ceux qui n'ont point traversé une crise semblable s'enfonceront de plus en plus dans les extravagances inhérentes de notre race. » (Cioran, 1960 : 50-51).

Mais Cioran, lui, avait traversé « une crise semblable » : il resta donc en l'air le reste de sa vie, soliloquant tacitement sur l'impossible remplacement des solides fondements de l'idéal fasciste. Et à défaut de devenir le talentueux et emporté Goebbels de la périphérie roumaine de l'empire nazi de mille ans, il s'exila dans le centre parisien de l'ancien tuteur français des années vingt qui s'efforçait de sortir de l'ombre américaine grâce à la personnalité de De Gaulle.

## Bibliographie

- BRĂILEANU, Traian, 1936, « Arta pentru artă », (L'art pour l'art), *Revista mea*, juillet-août 1936, cité dans Zigu Ornea, *Anii treizeci, extrema dreaptă românească* (Les années trente, l'extrême droite roumaine), Editura Fundației Culturale Române, Bucarest, 1996, p. 419-420.
- CANTACUZINO, Alexandru, 1935, « Românul de mâine » [Le Roumain de demain], conférence tenue au congrès général étudiantin d'avril 1935 de Craiova, dans Ioan Scurtu et al., *Ideologie și formațiuni de dreapta în România* [Idéologie et formations de droite en Roumanie], vol. IV, 7 juillet 1934-30 mars 1938, 2003, doc. n°39, p. 99-105, ici p. 102.
- CIORAN, Emil, 1936, « Conștiința politică a studențimii » [La conscience politique des étudiants], *Vremea* du 15 novembre 1936, dans Scurtu et al., *op. cit.*, p. 223-25, cité dans Traian Sandu, 2014, *Un Fascisme roumain. L'histoire de la Garde de fer*, Paris, Perrin, avec le concours du Centre National du Livre, p. 206 (trad. en roumain par Simona Modreanu : *Istoria Gărzii de Fier. Un fascism românesc*, Chișinău, Ed. Cartier, 2019).
- CIORAN, Emil, 1940, « Profilul interior al Căpitanului » [Le profil intérieur du Capitaine], discours radiodiffusé du 27 novembre 1940, publié dans *Glasul strămoșesc* du 25 décembre 1940 ; voir le texte sur le site néo-légionnaire : <http://miscarea.net/profilul-capitanului.htm> ;
- CIORAN, Emil, 1960, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, rééd. 1987.

- CIORAN, Emil, 1990, *Schimbarea la față a României* (la transfiguration de la Roumanie), Bucarest, Humanitas, (première édition, 1936).
- CODREANU, Corneliu Zelea, 1972, *La Garde de Fer*, Paris, Ed.Prométhée.
- EATWELL, Roger, 1996, *Fascism*, Londres, Chatto & Windus (nouvelle édition : *Fascism. A History*, Pimlico, 2003).
- ELIADE, Mircea, 2001, *Texte "legionare" și despre "românism"* (textes "légionnaires" et sur le "roumanisme"), recueil effectué par Mircea Handoca, Ed. Dacia, Cluj, 2001.
- ELIADE, Mircea, 1936, « Mai multe feluri de naționaliști » (plusieurs sortes de nationalistes), *Vremea*, an IX, n° 444, 5 juillet 1936, dans *Texte "legionare"... op. cit.*, p. 141-143.
- ELIADE, Mircea, 1937, « De ce cred în biruința mișcării legionare » (pourquoi je crois dans la victoire du mouvement légionnaire), dans Mircea Eliade, *Texte "legionare"..., op. cit.*, p. 63-66.
- ELIADE, Mircea, 1938, « Libertate și creație în literatura legionară », *Sânzana*, 29 janvier 1938, n° 16, repris dans *Texte "legionare"..., op. cit.*, p. 75-77.
- EVOLA, Julius, 1998, *Naționalism și asceza* (nationalisme et ascèse), Bucarest, Fronde.
- GENTILE, Emilio, 2002, *La Religion fasciste, la sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, Perrin.
- GRIFFIN, Roger, 1991, *The Nature of Fascism*, Londres, Pinter.
- LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, 2002, *Cioran, Eliade, Ionesco, L'oubli du fascisme, Trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, Paris, PUF.
- MIHALEXE, Stere, 1937, « De ce tac scriitorii ? », (Pourquoi les écrivains se taisent-ils ?), *Omul nou*, Brăila, II, n° 24 du 22 juin 1937, cité dans Zigu Ornea, *op. cit.*, p. 421-422.
- MOȚA, Ion, 1935a, « Artă și luptă », *Revista mea*, Cluj, décembre 1935, repris dans *Cranii de lemn* (Crânes de bois) 1937.
- MOȚA, Ion, 1935b, « Nesimțire », *Revista mea*, Cluj, décembre 1935, repris dans *Cranii*, *op.cit.*.
- ORNEA, Zigu, 1996, *Anii treizeci, extrema dreaptă românească* (Les années trente, l'extrême droite roumaine), Bucarest, Editura Fundației Culturale Române.
- SLUȘANSCHI, Barbu, 1940a, « Pentru literatura de mâine » (pour la littérature de demain), *Cuvântul*, XVII (série nouvelle), n° 4 du 17 novembre 1940, cité dans Zigu Ornea, *op. cit.*, p. 422.
- SLUȘANSCHI, Barbu, 1940b, dans *Universul literar*, XLIX, n° 46 du 2 novembre 1940, cité dans Z. Ornea, *op. cit.*, p. 423.

# Rachid Mimouni ou l'ironie qui met à nu tout un système politique

*Elena-Brândușa STEICIUC*

Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

**Abstract:** Rachid Mimouni, one of Algeria's most prominent writers during the last decades of the XX<sup>th</sup> century, had a very ironical view of the political system on his country, during the years after the Independence war against France. Like Rachid Boudredra or Nabil Farès, during the same epoch, he criticized the corruption of the ruling class and the rising Islamism. This is why the article attempts to show the ironical side of two of his best-known novels (*Le Fleuve détourné*, 1982 and *L'Honneur de la tribu*, 1989) in which dictatorship is pointed at, both of these writings being parables which mock, in an allegoric way, the political rulers.

**Keywords:** Irony, Algeria, Rachid Mimouni, independence war, dictatorship, political system.

Enracinée le plus souvent dans la contestation et la dénonciation, voire la subversion, l'ironie a une place à part en littérature, surtout dans des productions qui prennent position par rapport à des réalités sociales. En ce sens, au tout début de son essai « sur les formes de l'écriture oblique », Philippe Hamon partait d'un constat indéniable : « *Tout est social dans l'ironie*, telle est, formulée diversement et avec des nuances, la phrase-clé de la grande majorité des traités (non-littéraires) qui traitent de l'ironie » (Hamon, 1996 : 9). En effet, l'ironie implique « les spécificités de temps et de lieu, de la situation immédiate et de la culture générale », comme le constate à juste titre Linda Hutcheon (Hutcheon, 2002 : 96) elle aussi, dans son essai *Irony's Edge*.

Si les fonctions et les effets de l'ironie sont « multiples et complexes », si la littérature réaliste a toujours été un baromètre du système social qu'elle dépeint, penchons-nous sur une des voix d'auteurs francophones les plus critiques par rapport au pouvoir politique, aux pratiques malhonnêtes de la société au milieu de laquelle il vit : l'Algérien Rachid Mimouni. Connue comme une des plumes les plus acides quant au système politique de son pays, où l'indépendance de 1962 n'a pas apporté la liberté et la prospérité tant

souhaitées pendant la colonisation, celui-ci a dénoncé dans ses romans – très souvent par le biais de l’humour et de l’ironie – le malaise de la société algérienne des années 70-90. L’époque postcoloniale et surtout les « années noires » sont tout le contraire des rêves nourris par les gens simples ; ceux-ci ne trouvent pas le bonheur attendu lorsque les dirigeants sont incompétents et corrompus ou bien lorsque l’intégrisme fait des ravages partout. Parlant du contexte politique et social après l’Indépendance, des directions prises par les dirigeants, Mariannick Schöpfel constate que celles-ci sont « loin de faire l’unanimité » et, par conséquent, « les écrivains retrouvent vite leur rôle de contestation devant la retombée de ce grand courant révolutionnaire, les luttes internes, les divergences politiques, l’apparition des *profiteurs*, des nouveaux gouvernements, l’hypocrisie du pouvoir religieux et le mutisme dans lequel on voudrait enfermer certains. » (Schöpfel, 2002 : 71).

Deux des romans les plus représentatifs de Rachid Mimouni - *Le Fleuve détourné* et *L’Honneur de la tribu* - dénoncent « le bâillon imposé au peuple » (*ibidem*), s’intégrant, par cela, dans le grand « cri de révolte » des écrivains de cette époque : Nabil Farès, Mourad Bourboune, Rachid Boudjedra. Dans ces deux romans, tout comme dans la plupart de l’œuvre mimounien, l’ironie joue un rôle important dans cette stratégie de dénonciation que l’écrivain assume jusqu’à sa mort, mettant ainsi à nu les pratiques immorales d’un pouvoir maintenu par l’intimidation et la violence. Nous pouvons affirmer que l’ironie mimounienne correspond parfaitement à la vision du philosophe Vladimir Jankélévitch sur ce concept autour duquel nous sommes réunis dans ce colloque : elle « remet sans cesse en question les prémisses soi-disant sacro-saintes ; par ses interrogations indiscrettes elle ruine toute définition, ravive inlassablement le problème en toute solution, dérange en tout moment la pontifiante pédanterie prête à s’installer dans une déduction satisfaite. » (Jankélévitch, 1979 : 182).

*Le Fleuve détourné*, paru en 1982, fait appel à la parabole pour instaurer un jeu complice entre le narrateur et le lecteur : c’est l’histoire du fils d’un paysan algérien qui, pendant la guerre d’indépendance, sans avoir une conviction politique proprement-dite, est enrôlé dans une brigade de l’armée de libération, comme simple cordonnier. Suite à un bombardement français, tout le monde du camp militaire meurt, sauf lui, qui – blessé à la tête – devient amnésique. Après la fin de la guerre et une période passée dans un hôpital, retrouvant sa mémoire, le protagoniste revient chez lui, pour chercher ses racines, sa femme et son enfant. Mais il apprend qu’il n’existe plus

officiellement, que tout le monde le croit mort pour la patrie, donc un *chahid* dont le nom figure sur le monument aux héros de la guerre de libération.

Ce revenant sorti de nulle part dérange par sa présence, mais surtout par la quête qu'il veut entreprendre et qui sera révélatrice de la vision de Mimouni sur la situation de son pays. Dans son parcours initiatique, il découvre un monde à l'envers, où les campagnes sont désertes et ses concitoyens sont au bord du désespoir. Sa femme, Houria, ne veut plus se remettre en ménage, car de cette façon elle perdrait la pension de veuve de guerre ; son fils, retrouvé finalement, est un de ces jeunes qui passent leurs jours « à traîner dans les rues, orphelins sans passé et sans mémoire » (Mimouni, 19082 : 210). Toute l'histoire du héros n'est qu'un constat amer « de la révolution confisquée où les espoirs sont envolés et les projets ont disparu », comme le constate Najib Redouane, l'un des plus assidus exégètes de Mimouni. (Redouane, 2000 : 35). Présentant par cette parabole le destin de son peuple, qui ne peut pas le laisser indifférent, Rachid Mimouni raille principalement la fausseté et l'incompétence des officiels, comme on peut le voir dans la réplique du commissaire de police qui fait la loi dans le village du protagoniste :

« Écoute, bonhomme. Toi et moi allons faire un arrangement. Parce que je ne veux pas avoir sur les bras une affaire comme la tienne. Tout est bien tranquille dans ce village, et je tiens à ce que cela continue. Nous voulons tous oublier ces vieilles histoires. Alors, je vais te laisser partir. Mais tu dois rapidement disparaître à tout jamais de la région. Si un de mes policiers te retrouve à trainer dans les rues, ton compte est bon. Compris ? » (Mimouni, 1982 : 81).

Un dirigeant encore plus caricatural, Omar el Mabrouk, apparaît dans *L'Honneur de la tribu*, incarnant les traits de tout dictateur, dans n'importe quel espace géographique, à n'importe quelle époque. L'histoire se passe à Zitouna, village kabyle, isolé du monde par les montagnes désolées de l'Algérie intérieure, où l'arrivée du nouveau préfet, fils du village - nommé dans la région pour ses prétendus « faits d'armes » dans la Révolution - n'apporte que malheur et destruction. Ce satrape s'emploiera jour après jour à détruire tout ce qu'il y avait de stable dans la bourgade, comme dans une tentative parricide d'éliminer des images auxquelles il en veut depuis son enfance. Sous prétexte d'introduire la modernité à Zitouna, il fait détruire les vieilles maisons, les remplaçant par des HLM (les villas à piscine étant

destinées à un club restreint de bureaucrates, dont le préfet s'entoure depuis son arrivée) ; le cimetière est détruit, pour construire à sa place le quartier des privilégiés, où la population locale n'aura accès qu'en qualité de domestiques ; les beaux eucalyptus de la place centrale, arbres presque mythiques, plantés par les aïeux, sont coupés ; la source d'eau est asséchée, à cause du forage destiné à alimenter la nouvelle ville.

Mais les ruptures les plus profondes sont produites sur le plan moral et c'est la cassure la plus difficile à guérir. Manipulant les gens avec un savoir diabolique, Omar el Mabrouk réussit à se fidéliser une partie des habitants, aveuglés par la promesse d'un travail stable et facile. Dorénavant, la destruction va se propager avec une force inouïe et seuls résistent, dans leurs vieilles maisons, quelques vieillards que leurs enfants, établis dans les HLM de la ville, ne visitent même plus. La mort des eucalyptus, arbres-totem de la communauté, à laquelle fait pendant un peu plus tard la mort de l'imam, équivaut à l'extinction d'un peuple dont la langue même est de moins en moins parlée, à une aliénation qui ne saura être profitable qu'aux nouveaux maîtres: « ... nous constatâmes que les mots avaient changé de sens, les enfants de sexe, les adultes d'âge, les femmes de mari, les hommes de métier et de fortune ». (Mimouni, 1989 : 170).

Mimouni ne manque pas de dénoncer l'organisation du pouvoir en cercles concentriques, les profiteurs ayant chacun leur place dans cette hiérarchie :

« (...) les gendarmes, puis les policiers, puis les officiers du secteur militaire, puis les responsables du Parti, les instituteurs de l'école, les médecins et infirmières de l'hôpital, les gardiens de la prison, l'imam de la nouvelle mosquée, les caissières du supermarché. » (*ibidem* : 197).

En tant que maître absolu, Omar el Mabrouk semble calqué sur la série des plus répugnants dictateurs du XX<sup>ème</sup> siècle, Staline en tête. Il procède au bourrage du crâne de la population, à laquelle il impose sa volonté comme seule loi gouvernant Zitouna :

« Par pâté d'immeubles, le Parti désigna un chef d'îlot chargé d'organiser la distribution d'eau, l'extinction des lumières, les journées de volontariat, la commémoration des fêtes légales et les convictions des locataires. » (*ibidem* : 200).

Empruntant le ton d'une « farce déchaînée » (Brahimi, 2000 : 172), Mimouni vitupère par ces deux romans l'intolérance, la violence, le mensonge et tous les autres moyens par lesquels le pouvoir inflige à l'homme l'humiliation et la souffrance. Denise Brahimi remarque avec justesse :

« Mimouni nous fait comprendre qu'en fait la réalité dépasse la fiction, ce qui est évidemment plus perceptible, et vérifiable, avec dix années de recul. [...] Passés les fastes et les fêtes de l'Indépendance, passés les règlements de comptes qui s'en sont suivis, le pays a été mis sous coupe réglée par des dirigeants avides et sans scrupules. » (Brahimi, 2000 : 172).

L'auteur algérien semble avoir accepté et rendu sien le constat de Jankélévitch : « L'ironie, c'est l'inquiétude et la vie inconfortable. (Jankélévitch : 1979, 182). Il a eu le courage de présenter, par toute son œuvre, un « miroir concave » dans lequel le pouvoir totalitaire et le fascisme vert étaient dénoncés.

La totalité de la production littéraire de Rachid Mimouni a montré la complexité de la réalité sociale algérienne, lançant un cri d'alarme efficace, qui a souvent pris la forme de l'humour et de l'ironie.

## **Bibliographie**

- BRAHIMI, Denise, 2000, « Encore, déjà, toujours, le village algérien » dans Redouane, Najib (sous la dir. de) *Autour des écrivains maghrébins. Rachid Mimouni*, Éditions La Source.
- HAMON, Philippe, 1996, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur.
- HUTCHEON, Linda, 2002, « Ironie și literatură », in *Convorbiri literare*, an CXXXVI, iunie 2002, nr. 6, p. 94-98, traducere de Ligia Constantinescu din *Irony's Edge*, New York, Routledge, 1994, pp. 89-96.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, [1964], *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- MIMOUNI, Rachid, 1982, *Le Fleuve détourné*, Paris, Stock.
- MIMOUNI, Rachid, 1989, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Stock.
- REDOUANE, Najib (dir.), 2000, *Autour des écrivains maghrébins. Rachid Mimouni*, Toronto, Editions La Source.
- SCHÖPFEL, Mariannik, 2002, *Les écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ellipses.

# Un Candide aux prises avec la 2<sup>nd</sup>e Guerre mondiale. Ironie et réécriture dans *La 25<sup>e</sup> Heure* de Virgil Gheorghiu

Olivier AMMOUR-MAYEUR  
International Christian University, Tokyo, Japon

« Que si le moi est haïssable, aimer son prochain comme soi-même devient une atroce ironie ». (Paul Valéry, *Tel Quel*)

« Avant de se lancer dans un éloge complaisant et irresponsable de l'ironie, penser à l'inscription "Arbeitmachtfrei" sur le portail du camp de concentration ». (Vincent Delecroix, *Petit éloge de l'ironie*)

**Abstract:** The structural core of Gheorghiu's *The 25th Hour* narrative is deeply imbued with Voltairian irony. Taking up the narrative framework of Candide's philosophical tale, Gheorghiu nevertheless profoundly modifies the symbolic significance of the ironic tone that feeds his story, as his main character finds himself caught up in the madness of the concentration camps of the Second World War. Through the analysis of similarities but more importantly differences regarding the understanding of the ironic style that feeds the texts of the two writers, this article aims to highlight the constitutive aporia of the notion of irony, while trying to identify some key points that could clarify the meaning of what this rhetorical principle implies as far as literature is concerned.

**Keywords:** Heterogenous Ironies, Voltaire, Gheorghiu, World War II, Shoah, *The 25th Hour*.

Dans *La 25<sup>e</sup> heure*, Virgil Gheorghiu jette son personnage Iohann Moritz dans la folie raciale et administrative de la Seconde Guerre mondiale. Moritz incarne un avatar implicite du Candide de Voltaire qui, dans le conte philosophique éponyme du XVIII<sup>e</sup> siècle, reste fermement convaincu jusqu'au pénultième chapitre de son histoire qu'il vit dans « le

meilleur des mondes possibles ». Moritz de même, convaincu, comme Candide, de la bonté humaine et de sa droiture morale, continue de croire que sa situation de déporté, étant fondée sur un malentendu – en réalité une dénonciation mensongère –, va finir par être reconnue et qu’il va pouvoir retourner à une vie « normale ».

S’inspirant du personnage voltairien, Gheorghiu offre au lecteur un récit renouvelant et les principes de l’ironie littéraire voltairienne, à travers sa réécriture au XX<sup>e</sup> siècle, et ceux d’un récit plongeant le lecteur dans un abîme de non-sens, à la suite des univers dystopiques créés par Franz Kafka.

À travers une rhétorique méthodique et sans concession, l’auteur met ainsi en relief à travers sa prose à visée philosophique, comme celle de son prédécesseur des Lumières, toute la déraison qui préside aux lois de la « logique » guerrière et des mouvements politiques extrêmes.

Du même geste, à l’instar de ce qu’écrit Vladimir Jankélévitch dans *L’Ironie*, Gheorghiu, à travers son personnage, entend mettre en scène le fait que « L’homme détaché écrit le testament du bonheur le jour même de sa naissance ». En d’autres termes, Moritz devient le révélateur, non seulement de l’absurdité des règles de la guerre, qu’il subit sans les comprendre, mais aussi du fait que sa foi en l’humanité, face aux événements qu’il traverse, fait de lui le jouet de l’ironie du Destin.

Cette communication entend donc mettre en évidence, après avoir montré les ressorts hétérogènes des principes ironiques qui régissent les proses de Voltaire et de Gheorghiu, les différents niveaux employés par l’écrivain roumain afin de solliciter l’attention du lecteur ; puisant sa force à un style ironique profondément mélancolique, qui semble ne plus avoir foi en l’être humain.

### **Enjeux de l’ironie : définitions**

Pour saisir toutes les implications du mot ironie, il n’est pas inutile d’en repasser par son étymologie. S’il est fréquent d’en employer des sens tardifs comme « parole ironique », « disposition railleuse » ou encore « forme de raillerie qui consiste à dire le contraire de ce que l’on veut faire entendre » (Rey, 1998, vol. 2 : 1883)<sup>1</sup>, ces trois expressions, à l’instar de la majorité des études qui reprennent des variantes de ces explications du

---

<sup>1</sup> Cette approche du terme rejoint celles formulées entre autres par Dumarsais, Fontanier ou encore Kerbrat-Orecchioni.

substantif, omettent alors une donnée essentielle du registre ironique, dont on retrouve la clé dans l'étymologie du nom.

En effet, ironie est un emprunt au latin *ironia*, « lui-même repris au grec *eirôneia* proprement “interrogation”, d'où “action d'interroger en feignant l'ignorance” » (Rey, 1998, vol. 2 : 1883). Si certains théoriciens remontent bien à l'idée d'interrogation que suggère la pratique de l'ironie, dans le contexte antique de l'enseignement de Socrate. Fort peu nombreuses, en revanche, sont les études contemporaines qui étendent cette hypothèse de travail à l'usage plus tardif qui est fait de ce trope rhétorique. Or, pour citer un texte exemplaire du style ironique tardif que représente la prose de Voltaire, *Candide* (1759), en l'occurrence, rappelle, de par sa structure narrative même, que son auteur n'entendait pas seulement faire rire aux dépens de son personnage éponyme, mais bien faire réfléchir les hommes de sa génération sur leur humaine condition et l'absurdité de certaines habitudes culturelles.

*Interrogation* donc, serait la clé de lecture du genre ironique, lorsque celle-ci est produite à bon escient. Autrement dit élaborée afin d'offrir une porte d'entrée de la réflexion sur la condition humaine et ses travers. Néanmoins, une autre question se fait jour lorsque l'on essaie de définir la source de l'ironie ; non plus sa *fonction*, mais la source de sa *fabrication* – autrement dit de son *poïein* – au sens étymologique de « *faire en travail* » dans et par la langue.

Selon l'un des fragments faisant l'éloge de l'ironie dans l'ouvrage de Vincent Delecroix sur le sujet : « l'ironie c'est l'ensemble des sons que produit le langage avant qu'il ne soit accordé sur la note juste. Ça grince » (Delecroix, 2010 : 12). En d'autres termes, l'ironie relèverait d'un rapport de construction microstructural<sup>2</sup> au langage ; impliquant, par ailleurs, l'idée que c'est l'agencement des mots entre eux qui provoquerait le *ton* ironique – comme on parle d'un ton en musique –, pour filer la métaphore musicale empruntée par l'auteur. Par ailleurs, cette définition implique, du même geste, que l'ironie relèverait d'un rapport intrinsèque au langage.

---

<sup>2</sup> Ici, micro- et macrostructural sont entendus au sens que leur confère Georges Molinié dans son *Dictionnaire de rhétorique*. À savoir : les figures microstructurales « dépendent précisément du matériel langagier mis en jeu dans un segment déterminé » (Molinié, 1997 : 218). Les figures macrostructurales, quant à elles, « ne s'imposent pas d'emblée à réception pour que le discours soit acceptable ; elles sont donc rarement certaines ; elles sont peu isolables sur des éléments formels précis ou, si elles sont isolables, demeurent en cas de changement de ces éléments » (Molinié, 1997 : 208).

Pourtant, un peu plus loin dans le même essai, dans la partie construite sous forme de dialogue, le penseur écrit que : « L'ironie n'est pas dans les choses elles-mêmes, vous le savez bien. Elle est dans notre regard sur elles, il est trivial de le remarquer » (Delecroix, 2010 : 84). Ce qui laisserait entendre, en ce cas, que l'ironie relèverait davantage d'un rapport de construction macrostructural aux choses. Et qui plus est, double contradiction donc, dans un rapport extérieur à la langue.

Ainsi, d'emblée, il semblerait que l'ironie résiste à toute définition unitaire, et que son éclosion, ou son usage, engendre, dans le même temps, une forme d'aporie constitutive. L'ironie repose-t-elle dans le discours, autrement dit dans la construction syntagmatique du langage qui lui donne voix, ou bien relève-t-elle constitutivement d'une extranéité aux choses – et donc au langage – pour ne poser que dans l'œil de l'observateur ?

Ces questionnements ne relèvent pas que d'un pur exercice rhétorique, mais interrogent littéralement le cœur de la problématique qui occupe la question de l'ironie et de son éloge. Car c'est bien dans le rapport entre ces deux facettes de la question que repose toute la subtilité du *travail* de l'ironie. Si l'on y regarde de plus près, il semble bien que ce soit à travers les subtiles interactions entre les valeurs macrostructurales des événements du monde et microstructurales de la langue qu'émerge la possibilité d'un *ton* ironique.

Pendant, cette description fonctionnelle du *poïein* ironique, ne répond pas, au final, au cœur du problème que soulève l'ironie : quel rapport entre macrostructure des événements du monde et microstructure d'agencement langagier permet l'émergence de l'ironie ? Et quelles interactions entre ces deux structures permettent, ainsi, que le *ton* ironique soit entendu, perçu, reconnu et compris par le lecteur ou l'auditeur ? Et, par suite, ce lien structurel bilatéral autorise-t-il, alors, que le code du *ton*, ou du *style* ironique soit déchiffrable par tous ?

Enfin, reste une dernière question : lorsque l'on parle d'ironie, expression qui semble ne se décliner qu'au singulier, est-ce que cela signifie qu'il n'existe en effet qu'un *style* d'ironie possible ? Ou bien est-ce seulement que ce terme générique englobe, et donc voile à l'usager, une infinie variété de *genres* d'ironies. Par exemple, si l'on pense à la fameuse ironie voltairienne, mordante certes, mais toujours décrite comme légère, est-ce à dire que l'ironie n'existe que dans ce registre léger ? Ou est-il possible de relever d'autres formes d'ironies, plus tragiques, elles ?

## De Voltaire à Gheorghiu : métamorphoses d'un style

À partir de ces réflexions, il devient plus simple d'analyser un texte comme *Candide* de Voltaire. L'ironie employée dans le conte philosophique de l'auteur des Lumières, s'ancre dans une dépendance profonde vis-à-vis du régime phrastique du philosophe. Celui-ci s'appuie de façon marquée sur plusieurs armes connues du style ironique ; allant des rapprochements oxymoriques, en passant par l'antiphrase, l'hyperbole, ou encore l'euphémisme. Toutes figures souvent employées de la façon la plus incongrue possible.

Ces figures de rhétorique étant déployées, par ailleurs, dans des contextes toujours décalés – au sens ou *l'écart* marqué entre la situation décrite et les figures adoptées souligne alors de façon appuyée la structure linguistique du style ironique pratiqué – la force de l'ironie Voltairienne semble donc reposer sur un usage linguistique microstructural, dont les constructions syntaxiques exagèrent le trait de telle façon que, dans le même temps, elles le voient presque de sa subtilité.

Mais ne serait-ce pas, dès lors, dans ce rapport d'effet de loupe grossissante qu'offre le langage dans la portée syntactique du style ironique, que reposerait la légèreté de ce style ? En d'autres termes, ne serait-ce pas la mise en relief – par la syntaxe même de l'usage ironique – du travers critiqué qui permettrait, dans le même temps, de réduire la portée sinistre, alarmante, voire funeste de ce qui est formulé ?

Si l'on reprend l'exemple du début du chapitre III de *Candide*, chapitre qui aborde la guerre sanglante qui oppose les rois Abare et Bulgare, n'est-ce pas, de fait, la portée syntactique de l'assemblage oxymorique de termes qui ne devraient pas s'accorder, dans le contexte donné, qui permet d'alléger la portée réelle du propos.

Je cite :

« Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer. Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes » (Voltaire, 2011 : 18).

Pour sûr, l'idée d'« harmonie » que formeraient les instruments de musique avec les canons ne manque pas de faire sourire, ni le fait que la mousqueterie « ôte du meilleur des mondes » quelque dix mille hommes qui infecteraient son sol. La rythmique enlevée des phrases courtes, et l'enchaînement rapide des différents effets que produisent la guerre et ses atrocités ne sont certainement pas pour rien, non moins, dans l'effet que produit le style ironique de Voltaire sur le lecteur. Par suite, la traversée de tels événements s'opérant à travers le filtre d'un regard toujours déjà en retrait et moqueur ne laisse ainsi d'alléger au plus haut point la valeur en réalité tragique de l'arrière-fond du propos.

Afin de mettre en relief les différences essentielles entre les œuvres de Voltaire et de Gheorghiu, il est nécessaire, cependant, d'établir d'abord une cartographie structurelle des éléments du conte philosophique qui ont inspirés le roman du XX<sup>e</sup> siècle.

C'est dans l'agencement macrostructurel des deux récits que les éléments de convergence entre les deux auteurs se révèlent. Ainsi, une grande partie du récit de *La 25<sup>e</sup> heure* pourrait être considérée comme un « décalque » des chapitres les plus significatifs du conte voltairien ; augmentés sous la forme d'un roman du XX<sup>e</sup> siècle et, surtout, marqués au fer rouge d'une perte totale de confiance en l'être humain.

Iohann Moritz est amoureux de la fille du propriétaire le plus riche et le plus redouté de sa région. Comme Candide, celui-ci semble avoir une vision relativement naïve de la vie et croit fermement que l'être humain est foncièrement bon par nature. Quand bien même le père de sa bien-aimée s'avère violent et en vient à tuer sa propre femme, lorsqu'il découvre que sa fille entretient une relation secrète avec Iohann, qu'il méprise. Le profil de cet homme révoltant se trouve largement contrebalancé dans la narration par celui du Père Koruga, qui semble faire pendant au philosophe Pangloss dans l'œuvre voltairienne.

Suite à la découverte de la relation entre les deux amoureux, et le meurtre de la mère de Suzanna, Moritz se retrouve, d'une certaine façon, expulsé du « Paradis terrestre » dans lequel il croyait vivre. Cependant, par la suite, il parvient malgré tout à épouser Suzanna ; ce qui l'amène à imaginer qu'il va pouvoir vivre sur ses terres, et cultiver « son jardin », comme l'enseigne Candide à la fin du conte éponyme. C'est sans compter, cependant, avec l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, qui va entraîner Moritz dans une spirale sans fin de désillusions de plus en plus profondes.

On pourrait presque penser, à la lumière de l'ironie voltairienne, que Gheorghiu pousse en ses ultimes retranchements l'absurdité philosophique de Pangloss, pour qui, comme il l'affirme au chapitre 4 du conte voltairien : « [...] les malheurs particuliers font le bien général ; de la sorte que plus il y a de malheurs et plus tout est bien » (Voltaire, 2011 : 26).

Gheorghiu, dans son récit, fait assez peu appel aux effets de texte liés à la rupture de sens qu'offre l'oxymore voltairienne, qui permet de sourire, voire de rire, grâce au processus stylistique de l'ironie dite « légère ». Quelques exemples, cependant, sont à noter, comme celui-ci, employé au début du chapitre 43, pour décrire le déplacement des prisonniers juifs du camp où ils travaillaient au creusement de tranchées, afin d'empêcher l'armée russe d'entrer en territoire roumain :

« Le nouveau camp se trouvait dans une forêt à la frontière de la Roumanie et de la Hongrie. Ils avaient voyagé trois jours et trois nuits en train. En partant ils [les prisonniers] avaient emporté les outils avec lesquels ils avaient creusé le canal. L'adjudant avait pris tout son bureau, une baraque en bois, et l'avait mis dans le train. Strul avait transporté ses registres. Les prisonniers avaient même gardé leurs poux avec eux. Et chacun en possédait quelques douzaines. Mais dans le nouveau camp les outils du canal ne leur étaient plus nécessaires. Ils devaient maintenant abattre des arbres pour les fortifications » (Gheorghiu, 2006 : 114).

On constate, ici, le même genre de contraste qui fonde la mécanique générale d'ensemble du récit voltairien. Cependant, dans le cadre du roman du XX<sup>e</sup> siècle, l'auteur n'utilise que fort peu de telles formes structurelles de l'ironie. C'est bien davantage dans le flot de pensée de Moritz, rapporté sous forme de discours indirect, que l'auteur se complait à laisser émerger les sous-entendus de l'absurdité des événements traversés par ses personnages.

On en trouve un exemple parlant dans le même chapitre, lorsque le narrateur indique que :

« [Moritz] avait entendu dire que les Hongrois faisaient les mêmes fortifications sur leur terre à eux, de l'autre côté de la frontière. Iohann Moritz était curieux de voir lesquelles seraient les plus hautes. Il était content d'entendre l'adjudant leur dire que les fortifications des Hongrois ne valaient pas deux sous, et que les Roumains pourraient passer dessus, en une seule nuit, s'ils le voulaient. Mais les Roumains ne le voulaient pas [...]. L'adjudant

leur disait que les fortifications roumaines étaient si hautes que même un oiseau ne pourrait pas voler par-dessus. Et c'est pourquoi Moritz s'imaginait qu'elles devaient être très, très hautes » (Gheorghiu, 2006 : 115).

Le lecteur, ici, entre en connivence avec l'auteur / narrateur, car il entend bien, lui, contrairement au personnage du récit, que tout ce discours de dévalorisation du travail de l'ennemi et de valorisation du travail des prisonniers Juifs repose en réalité sur un discours de « défense nationale », et donc de propagande militaire, qui n'a que peu à voir avec une quelconque réalité. Ainsi, ce n'est pas seulement l'absurdité de murs suffisamment haut pour empêcher les oiseaux de passer qui se trouve mise en relief dans ce passage, mais chaque phrase de l'énoncé laisse transparaître le saugrenu et l'irrationnel des discours proférés en temps de guerre.

Ainsi, pourquoi construire des forteresses pour empêcher l'ennemi d'entrer dans le pays, si ce dernier fait de même sur son territoire ? Cela revient à dire qu'aucun opposant ne souhaite envahir l'autre, mais imagine que c'est le but ultime de l'ennemi. Ce qui est mis en relief par la forme conditionnelle des commentaires de l'adjudant selon qui, les Roumains « *pourraient* » envahir la Hongrie, s'ils le « *voulaient* »... Mais, qu'ils ne le souhaitent pas. Ce qui, du même geste, laisse sous-entendre que, fort probablement, les forces militaires roumaines ne sont pas suffisamment puissantes pour parvenir à leurs fins en cas d'attaque offensive de l'ennemi. En d'autres termes, forcer des milliers d'hommes à accomplir une telle tâche se trouve être parfaitement aberrant et vain.

En outre, le paragraphe cité s'avère exemplaire du style de Gheorghiu, qui emploie systématiquement un phrasé des plus simples, au vocabulaire volontairement élémentaire et frustré, lorsqu'il transcrit les pensées de Moritz, afin de souligner le caractère naïf et ingénu du personnage.

### **Entre Voltaire et Kafka : Gheorghiu, une ironie pessimiste**

La grande différence entre Voltaire et Gheorghiu repose sur la portée politique de l'usage que font les deux auteurs du genre ironique. Bien que critique de la pensée Leibnizienne selon laquelle « tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes », Voltaire n'en reste pas moins optimiste quant aux possibles améliorations qu'il serait possible d'apporter au monde dans lequel il vit.

Pour Gheorghiu, en revanche, comme pour beaucoup d'européens d'après la Seconde Guerre mondiale – et particulièrement de ses congénères roumains installés à Paris comme lui –, le monde n'est tout simplement plus améliorable, ou sinon seulement à sa marge, et non plus dans son grand dessein général.

Moritz n'évolue ainsi plus dans les rets d'un conte philosophique où une fin tout de même positive, sinon heureuse, pourrait s'avérer ; mais bien dans ceux d'un récit qui se reconnaît Franz Kafka comme autre ascendant littéraire<sup>3</sup> ; et où, donc, la machine infernale et absurde de l'administration des « esclaves techniques » a fini par tout dévorer, et dont nul humain ne peut réchapper.

Quid, dès lors, dans ce contexte à portée nihiliste, du genre ironique ? Celui-ci conserve-t-il son sens courant d'antiphrase, ou de « figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit » (Dumarsais, 1988 : 156), pour reprendre Dumarsais ? Car, si l'on y regarde de plus près, certes le narrateur laisse entendre qu'il refuse le mode de pensée du personnage dont il moque l'absence de jugement, cependant, ce discours pseudo-naïf laisse poindre, dans le même temps, que le narrateur / l'auteur adhère au caractère absurde du monde qu'il entend dénoncer. Quand bien même Gheorghiu dénonce le monde qu'il décrit dans son roman, l'ironie dont il use ne parvient pas, contrairement à ce qui se passe chez Voltaire, à laisser poindre le moindre optimisme quant à une possible réforme de celui-ci.

Évidemment au moment de la rédaction du roman, deux siècles ont passé depuis Voltaire, accompagnés de guerres toujours plus effroyables – notamment les deux Guerres mondiales avec leurs gazages massifs, les camps de concentrations nazis et les goulags soviétiques, et la création des bombes nucléaires. Par ailleurs, Franz Kafka a lui aussi marqué la littérature de son empreinte. Les mondes absurdes et dystopiques dans lesquels évoluent ses personnages se sont avérés précurseurs de l'effroyable machine administrative de guerre qui a rendu possible les camps ; mais, surtout, comme le dénonce déjà Gheorghiu dans *La 25<sup>e</sup> Heure*, qui a non moins rendu

---

<sup>3</sup> L'univers de *La 25<sup>e</sup> Heure* rappelle, par bien des aspects, des ouvrages comme *Le Procès* (1925) ou *Le Château* (1926), dans lesquels l'univers administratif est devenu la clé de voute d'un système carcéral « hors les murs », et dans lequel ni la vérité ni la justice ne font plus fonction de référent éthique entre les êtres humains. La notion d'« esclave technique » est développée dans le roman par Traïan Koruga, fils du Père Koruga, qui démontre grâce à une logique limpide comment les instruments technologiques créés en tant qu'« esclaves techniques » par les êtres humains tendent, en retour, à transformer ces êtres humains en esclaves déshumanisés et dépendants de leurs propres créations.

possible notre monde, devenu l'otage des « esclaves techniques » que l'homme a au départ créés pour se libérer du travail.

Ainsi, le lecteur, bien que complice de l'auteur / narrateur dans sa prise de distance vis-à-vis de l'ingénuité de Moritz, mais aussi de certains traits restés résolument naïfs de Traian Koruga, l'écrivain-visionnaire du récit, peut-il vraiment rire de ce monde contre-utopique, dont on comprend, au fur de la lecture, qu'il est le nôtre, et que nous n'avons finalement pas vraiment échappé à son insanité ?

Bref, le livre de Gheorghiu nous permet de reformuler la question encore autrement : jusqu'à quel degré l'ironie peut-elle opérer sans sombrer dans le cynisme ? Jusqu'à quel point la *pointe* ironique fonctionne-t-elle, c'est-à-dire reste « grinçante », comme la décrit Vincent Delecroix, sans sombrer dans l'obscène ou l'abject ? C'est sans doute non pas dans la formule ironique elle-même que la réponse à ces questions repose. Davantage, peut-être, celle-ci se situe dans la visée du trait ironique, et donc, par suite, dans la réception de l'ironie produite.

Ainsi, dans le cadre du roman de Gheorghiu, le lecteur, bien que se tenant à distance de la naïveté de Moritz, à laquelle sa connaissance des événements de la Seconde Guerre mondiale l'empêche d'adhérer, ne peut échapper au cynisme de la majorité des autres personnages, qui prennent excuse de la guerre afin de se dédouaner de leurs actions les plus injustifiables. Comme, par exemple, le chef gendarme du village qui, pour couvrir le méfait de sa dénonciation mensongère de Moritz en tant que Juif, plutôt que de rétablir la vérité, préfère forcer l'épouse de ce dernier à divorcer afin que ses biens ne soient pas saisis par la nouvelle loi de réquisition. Ce qui évite au chef de gendarmerie d'être démis et qu'une enquête soit ouverte. L'ironie tourne alors au cynisme, du point de vue du personnage, lorsque celui-ci retournant à son poste de travail parvient à justifier son action en se disant qu'il a accompli une bonne action, puisque sa solution évitera à Suzanna d'être expulsée de chez elle.

Évidemment, ce nouveau reniement éthique, imprimant un tour supplémentaire au *poiein* ironique du récit, ne fait qu'empirer la situation de Moritz. L'ironie suprême reposant alors, de fait, sur le syllogisme implacable du mode de pensée – institué en logique même par l'univers dystopique régi par l'administration de guerre – qui conduit le chef de camp au raisonnement suivant : Moritz, ayant été dénoncé comme Juif, et sa femme ayant signé le papier de divorce contrainte et forcée, afin d'éviter l'expulsion, est donc bien Juif, bien qu'il affirme être chrétien orthodoxe. Aucun chef de police ou

militaire, ni même le ministre des armées, pourtant sollicité, ne considèrera l'idée que la machine technocratique ait pu faire une erreur. Voire, si erreur il y a, alors celle-ci ne peut qu'être la résultante d'une faute commise par l'individu incriminé, et non celle du système.

Difficile, donc, au final, de mettre sur le même pied, l'ironie voltairienne avec celle de Gheorghiu. Ce qui confirme, comme le formulent Dan Sperber et Deirdre Wilson, qu'il n'existe pas une seule ironie, mais bien « des ironies, c'est-à-dire des effets particuliers produits par des énoncés particuliers et des parentés perçues entre ces effets » (Sperber / Wilson, 1978 : 400). En d'autres termes, c'est à travers tout un faisceau d'ironies que s'élabore le genre ironique. Qu'il s'agisse de contes comme le *Candide* de Voltaire, ou de récits plus empreints de désespoir face au monde dans lequel évoluent les personnages des histoires narrées, comme chez Gheorghiu.

Cependant, pour conclure, il n'en reste pas moins que, à travers chaque déclinaison du genre ironique, selon des modes chaque fois singuliers, et que celui-ci prenne un accent primesautier ou, au contraire, un ton plus grave, le pouvoir de l'ironie n'en appelle pas seulement à notre sourire de connivence avec son auteur. En réalité, toute forme d'ironie d'envergure a pour fonction première de nous faire remonter à l'origine étymologique de sa signification initiale : *eirôneia* autrement dit « interrogation ». Néanmoins, cette forme d'interrogation indirecte opère un tour supplémentaire intrinsèque au registre ironique, que résume Emilie Mac Marty dans une formule particulièrement éclairante : « si l'énigme montre qu'elle cache une vérité, *l'ironie*, quant à elle, *cache qu'elle montre une vérité* » (Mac Carty, 2007 : 109, je souligne).

## Bibliographie

- DELECROIX, Vincent, 2010, *Petit éloge de l'ironie*, Gallimard, « Folio-inédit ».
- DUMARSAIS, 1988 [1730], *Des Tropes ou des différents sens*, Françoise Douay-Soublin éd., Flammarion.
- GHEORGHIU, Virgil, 2006 [Plon, 1949], *La 25<sup>e</sup> Heure*, « Pocket ».
- JANKELEVITCH, Vladimir, 2011 [1964], *L'Ironie*, Flammarion, « Champs-Essais ».
- MAC CARTY, Émilie, 2007, « Enigme et ironie dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly », in *Ironies entre dualité et duplicité* (Joëlle Gardes-Tamine, Christine Marcandier et Vincent VivèsÉds.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Textuelles – Littérature », pp. 109-116.

- MOLINIE, Georges, 1997, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche ».
- REY, Alain (dir.), 1998 [1992], *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, rééd. 3 vol.
- SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, 1978, « Les ironies comme mentions », *Poétique* n°36, Larousse, pp. 399-412.
- VOLTAIRE, 2011 [1759], *Candide ou l'optimiste*, Hatier, « Classiques & Cie ».

# L'écriture de l'ironie et la crise des valeurs dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera

Atmane BISSANI

Université de Meknès, Maroc

« L'homme pense, Dieu rit ».

(Kundera, 1986 : 191)

**Abstract:** In the present contribution, we aim at dealing with the value crisis as an immediate consequence of the crisis of modernity in the industrialised countries, starting from the part that irony plays as a critical and satirical stylistic device in relation to the Modern Times man and world. Our point of departure in this approach is the novel *L'insoutenable légèreté de l'être* (1989) by Milan Kundera, a text particularly emblematic of what the Modern Times man is, as well as of what one's swift turnaround towards the kitsch in the age of technology is.

**Keywords:** Value crisis, irony, modern times, postmodernity, kitsch, Milan Kundera.

1. À quoi sert le roman ? La question peut fort probablement paraître saugrenue, mais il y a lieu de se la poser notamment quand on lit Milan Kundera. Justement ; cette question est posée pour traduire un étonnement : celui de la capacité du roman à penser le présent et à considérer – ontologiquement – la crise du Sujet des Temps modernes. Milan Kundera est, force nous est de le dire, le romancier actuel qui a eu l'aisance de dire le présent et de penser les Temps modernes. Danièle Sallenave stipule à propos de Kundera :

« ce qui m'a toujours profondément touchée, et à une certaine époque réconfortée, c'est qu'il n'a jamais cédé sur ce point que la littérature pense le monde, et que ce qu'elle pense, elle est seule à pouvoir le faire. » (Sallenave, 1997 : 93).

Penser le présent, penser les Temps modernes, situer le lieu de la crise du Sujet, destituer le lieu de toute certitude possible, définir la problématique de l'existence humaine... autant de questions – point de réponses – que seul le roman, ou encore l'art du roman, est capable de dire et de révéler via l'art de l'ironie et de la satire.

L'écriture est une aventure, et, en tant que telle, elle développe ses propres mécanismes de dire le monde, tout en les variant et en les multipliant selon les époques et selon les conjonctures. C'est dans ce sens que s'inscrit l'écriture de Milan Kundera, patriarche de l'écriture impure aujourd'hui, une écriture-aventure qui se déploie comme expérimentation de nouvelles formes et de nouvelles contraintes esthétiques. L'écriture romanesque de Kundera répond à un état de crise que connaît et vit le Sujet comme faiseur et comme quêteur de sens. Il s'agit en définitive de la crise du Sujet qui a perdu tous les repères susceptibles de le mener à attribuer un sens au monde et à définir son propre sens à lui. Le roman, en tant qu'Art à part entière (voir Kundera, 1986), est pour ainsi dire le lieu le plus adéquat pour accueillir les questions et l'étonnement de l'homme des Temps modernes. C'est à cette vérité que nous invite à assister l'univers romanesque de Kundera. Faut-il préciser ici que le romanesque chez Kundera est avant tout un « penser » qui se déploie par la mise en scène des personnages existentiellement perdus. Dans ce sens, la structure du roman de Kundera, précise Chvatik Kvetoslav,

« est fondamentalement polyphonique, ce qui signifie en l'occurrence que le romancier recherche la vérité dans la pluralité, dans la conscience de tous les personnages du roman. » (Kvetoslav, 1995 : 21).

En effet, l'écriture romanesque chez Kundera se propose de penser la vérité, si vérité il y a, en attribuant aux personnages des statuts équivoques, ambigus, voire amphibologiques afin de véhiculer un contenu existentiellement indécis et imprécis. L'indécision et l'imprécision de la situation existentielle des personnages de Kundera, le fait de les faire baigner dans un monde qui ne promet rien, qui n'apporte rien est bel et bien ce qui détermine cette concomitance consubstantielle entre la posture problématique de l'homme des Temps modernes et de son accompagnement par le biais d'une écriture qui pense.

2. Une écriture qui pense serait, nous semble-t-il, le mot d'ordre qui structure l'écriture romanesque de Milan Kundera. C'est, en fait, dans cette

optique que l'écrivain tchèque opte pour une écriture dite *impure*, c'est-à-dire une écriture qui met en crise toutes les formes de l'écriture romanesque classiques dès lors qu'elle s'inscrit dans le sillage d'une vision postmoderne du monde. Par écriture impure il faut entendre une esthétique postmoderne qui abolit toute frontière étanche entre l'écriture romanesque proprement dite et la réflexion philosophique strictement accomplie. La postmodernité n'est pas le dépassement de la modernité, ou encore moins un mouvement d'idées qui la met en perspective ; la postmodernité est la manifestation de la crise que connaît la modernité :

« La postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique. C'est bien plus l'expression momentanée d'une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète. » (Jiménez, 1997 : 418).

Cet état de crise trouve son écho dans la pratique artistique, cela va de soi. Qu'il s'agisse du visible (l'image) ou du lisible (l'écrit), l'expression artistique et littéraire relative aux Temps modernes traduit la crise de la modernité – et *de facto* celle du sujet –, et ce, en optant pour la non-conformité, pour l'impureté comme stratégie scripturale reflétant l'intranquillité de la conscience de l'être, et comme esthétique critique reflétant le refus des certitudes. D'où la crise des grands récits, c'est-à-dire ces textes et idéologies qui pour longtemps avaient tendance à véhiculer une fausse satisfaction d'*être* et donc une fausse certitude qu'a le Sujet pour habiter le monde. Il s'agit donc, précise Jean-François Lyotard, de

« l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. Ici, on situera ces transformations par rapport à la crise des récits. » (Lyotard, 1979 : 7).

3. Si l'on considère que l'écriture impure chez Milan Kundera est une esthétique postmoderne élaborée dans un contexte de refus des avant-gardes, lesquels définissent les arts indépendamment les uns par rapport aux autres, c'est parce qu'elle est avant tout un défi que s'impose le romancier :

« il s'agit, écrit Guy Scarpetta, de partir du défi d'un art envers un autre pour traverser leur opposition et atteindre un dispositif, impur bâtard, où d'autres arts peuvent se profiler. » (Scarpetta, 1985 : 380).

À y voir clair, les romans de Kundera sont des romans impurs dès lors qu'ils transgressent les fondements esthétiques traditionnels de l'écriture romanesque pour en proposer d'autres qui vont, nous semble-t-il, contre la méthode<sup>1</sup>, si méthode il y a. L'écriture romanesque chez Kundera traite de la condition humaine en l'inscrivant dans le sillage des Temps modernes, les temps du grand étonnement humain face à son devenir incertain et face à sa situation problématique dans un monde technicisé. C'est alors que la pensée et la méditation philosophiques trouvent leur place dans le texte romanesque de Kundera. Du reste, il n'est pas le premier à avoir ouvert cette brèche dans l'écriture romanesque. Kundera est redevable en ce sens à Robert Musil et Herman Broch, entre autres, car c'est à eux que revient le mérite de mettre au diapason le romanesque et le philosophique, l'art de narrer et l'art de philosopher. Kundera écrit à ce sujet :

« par une porte grande ouverte, ils ont fait entrer la pensée dans le roman comme jamais personne avant eux. (...). Je ne pourrai jamais le souligner assez : intégrer dans un roman une réflexion intellectuellement si exigeante et en faire, de façon si belle et musicale, une partie indissociable de la composition, c'est l'une des innovations les plus audacieuses qu'un romancier ait osées à l'époque de l'art moderne. » (Kundera, 2005 : 86-87).

Sauf qu'il ne s'agit pas seulement dans le roman postmoderne, impur, de faire dialoguer le romanesque et le philosophique, mais aussi de faire du roman un lieu d'accueil de tous les autres arts<sup>2</sup>. Or, il est de toute urgence de préciser que l'esthétique de l'impureté, laquelle a pour mission essentielle de

---

<sup>1</sup> Nous pensons ici à l'audacieuse réflexion de Paul Feyerabend qui pense la connaissance contre toute méthode. (1979)

<sup>2</sup> Faut-il rappeler ici que Michaël Bakhtine faisait allusion à cette aptitude qu'a le roman d'accueillir tous les genres dans son entité : « Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. » (Bakhtine, 1978 : 141).

décloisonner les genres et les arts, trouve son écho d'abord dans *Don Quichotte*, archétype du roman impur, de Cervantès.

La tâche du romancier devient ainsi claire et distincte si l'on croit à ce que doit être l'écriture romanesque selon Kundera. Il est question de l'« existence » comme domaine à explorer par le travail d'une pensée romanesque qui ne se limite pas à raconter une histoire, une anecdote, mais qui se justifie par le recours à une pensée philosophique susceptible de montrer l'existence et l'existant comme entités problématiques. Pour cela, il faut une langue qui pense et une écriture qui scrute la profondeur abyssale de l'expérience d'être-dans-le-monde :

« Le roman, dit Kundera, n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est pensé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine ». (Kundera, 1986 : 57).

4. *Lato sensu*, l'écriture est une opération qui consiste à refondre le monde par le truchement de l'imaginaire. Le souci d'une telle refonte émane forcément du sentiment d'incertitude qu'éprouve l'être vis-à-vis de l'intrigue du sens. Dans cette perspective, Milan Kundera considère que le sens, l'impossible par excellence, est à chercher derrière le rideau magique de la préinterprétation du monde. Kundera opte ici pour le déchirement du voile du sens préétabli et donc pour la recherche d'autres sens et d'autres significations capables de dissiper certaines vérités. Le travail de Kundera, dans cette optique, est à entendre dans le sens de déprogrammation du fait accompli et, *ipso facto*, la proposition d'autres programmes de significations vouées, elles aussi, au dépassement, fonctionnement logique de l'Histoire. Ainsi défini, le travail de Kundera est de l'ordre d'une sémios, c'est-à-dire un processus interminable de production de signification.

Ceci étant, l'écriture de Kundera puise ses fondements théoriques à la fois de la philosophie et de la littérature, mais aussi des arts. Cet adepte de la phénoménologie, conscientisation de la présence, déjoue les sens préétablis des choses et des êtres tout en s'employant à les passer sous l'étamine de l'épreuve de l'existence. Kundera tente ici de dévoiler la condition humaine tout en s'essayant au dévoilement de ce que l'être *est*. Il s'agit pour Kundera de déconstruire la centralité de l'être, d'interroger l'inédit de son expérience ontologique, de saisir le sens de ses secrets et de ses mystères, ses peurs et ses

rêves. Les romans, les essais et le théâtre de Kundera en témoignent à bien des égards. L'écrivain tchèque revisite, effectivement, l'héritage littéraire et philosophique européen, en particulier, afin de re-penser la modernité comme donnée historique en cours d'accomplissement.

5. Kundera se propose de démasquer la réalité des Temps Modernes en faisant recours au rire, à l'ironie et à l'humour. Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera passe Tomas et Teresa au crible de la conscience ontologique afin de vérifier, dans le détail près, leur habilité à vivre l'expérience de l'existence. Le corps et l'âme sont, principalement, les entrées que propose Kundera pour une telle expérience. Kundera choisit des personnages intellectuels en vue de véhiculer son message portant sur la fausse morale et sur la légèreté comme monnaie courante dans les Temps Modernes. Il interroge ce qu'il appelle « l'essence de [la] problématique existentielle » (Kundera, 1986 : 42) de l'être. Ainsi, la question à poser demeure-t-elle : à quel point l'être peut-il vivre sans masque ? D'où le kitsch (c'est dire le factice, le faux, et le mensonger) comme notion-clé dans le lexique romanesque de Kundera. D'où l'impossibilité d'une certitude dans le monde des apparences et des stéréotypes. Les personnages de Kundera, ego expérimentaux, sont partagés entre ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent être. C'est pratiquement dans l'amphibologique que se tissent leurs destins en ceci qu'ils les dépassent. Seul l'art du roman, genre élu par Kundera, est qualifié de mettre sur scène les enjeux de la réalité humaine. Kundera dans ce cadre écrit sur la base du soupçon dès lors que l'expérience humaine est incertaine dans un monde incertain.

6. Chez Kundera, tout contribue à rendre incertaine toute certitude et incomplète toute complétude. Afin de vérifier cette idée, il faut interroger les concepts-clés qui assoient le penser romanesque de l'écrivain. Au demeurant, si le roman a une fonction c'est qu'il pense et déconstruit le contenu que renferment les certitudes. Et donc, face à la complexité des Temps modernes, le roman se propose d'en décrire les contours par le recours à la rhétorique critique que lui offrent l'ironie et la satire. Kundera fonde son penser romanesque sur l'ironie comme dispositif critique à l'endroit de l'homme des Temps modernes. L'ironie chez Milan Kundera a en effet ceci de particulier qu'elle destitue le monde de sa tranquillité apparente et l'homme de ses certitudes acquises. L'ironie – et plus particulièrement l'ironie moderne – est « un regard jeté sur le monde » (Schoentjes, 2001 : 284) et sur l'ambiguïté

humaine. L'ironie, en fait, « ne peut que rendre plus complexe ; elle ne saurait lever l'ambiguïté. » (*Ibid.* : 293). Ce qui, naturellement, vient expliquer le malaise existentiel que subit l'homme des Temps modernes. C'est ainsi que l'écriture de l'ironie fonde la vision du monde de Kundera qui consiste à penser le réel dans sa relation immédiate avec l'incertain. L'ironie chez Kundera se vérifie, paraît-il, dans l'incertitude qu'a l'être à justifier son existence. Il s'agit d'une manière ou d'une autre de ce « plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas de certitude » (Kundera, 1993 : 44) qu'éprouve l'être guidé par la connaissance qu'il se fait de lui-même et du monde. « Certitude » et « incertitude » chez Kundera riment avec « légèreté » et « pesanteur », « sérieux » et « non sérieux ». C'est le cas des personnages de *L'insoutenable légèreté de l'être* qui affrontent un monde sans valeurs, un monde où seul le kitsch règne et triomphe. Si Kundera a choisi de faire du mot kitsch un mot-clé, voire un mot d'ordre autour duquel gravitent tous les éléments de l'intrigue de son roman (Kundera, 1986 : 160), c'est parce qu'il est question dans les Temps modernes de la particularité que traduit l'homme-kitsch (*kitschmensch*). (*Ibid.*) Le kitsch traduit un comportement humain qui a tendance à « évider » l'homme de son expérience intérieure, cette expérience qui se doit de nourrir sa réalité existentielle. Le kitsch chez Kundera ne se limite pas à une simple fonction sociale qui renvoie, chez l'homme-kitsch, au « besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. » (*Ibid.* : 160) Le kitsch, plus est, renvoie à la dimension métaphysique de l'être. C'est justement cet élan métaphysique du kitsch qui articule le potentiel ontologique de *L'insoutenable légèreté de l'être*, en ceci qu'il (op)pose, ironiquement, l'image de l'homme face à l'image de Dieu en insistant sur l'indécidabilité d'une quelconque ressemblance entre les deux. L'homme est-il créé à l'image de Dieu ? Peut-être, mais la « merde », les déjections qui caractérisent la nature humaine, bien qu'il en ait honte, révèle une autre relation entre l'homme et Dieu :

« En chassant l'homme du Paradis, Dieu lui a révélé sa nature immonde et le dégoût. L'homme a commencé à cacher ce qui lui faisait honte... » (Kundera, 1989 : 355).

D'où la fonction métaphysique du kitsch, c'est-à-dire cet « idéal esthétique » (*ibid.* : 357) qui passe nécessairement par la négation de la merde :

« le kitsch, par essence, peut-on lire dans le roman en question, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » (*Ibid.*)

Ceci étant, l'ironie et la satire chez Kundera sont à lire comme la manifestation d'un délire émotionnel traduisant une situation catastrophique dans le monde. Le personnage de Kundera est délirant dans le sens ontologique (non psychologique) du terme. Sa situation existentielle problématique dans le monde le projette dans un interminable jeu (sérieux) de vouloir être, vouloir faire et vouloir ne rien faire. La question du « moi » (ego) fait ici écho à cet état d'indécidabilité et d'incertitude de l'être jeté dans le monde :

« Où commence et où finit le moi ? (...) Aucun étonnement devant l'infini insondable de l'âme. Plutôt un étonnement devant l'incertitude du moi et de son identité. » (Kundera, 1986 : 41).

Le ton ironique de Kundera réussit à traduire à bien des égards la vérité de l'homme des Temps modernes. Le ton ironique accueille à juste titre la profondeur abyssale de l'étonnement et de l'incertitude qui accompagnent l'homme dans son Odyssée existentielle. Si l'amour est si présent dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, comme dans tous les autres textes d'ailleurs de Kundera, c'est parce que c'est dans l'amour que se vérifie l'expérience de l'altérité de l'autre, d'autant plus que l'amour peut parfois devenir risible à cause du non sérieux et du kitsch qui le fondent. L'amour permet à Kundera de sortir l'idéal romantique de sa tour magique et d'en faire le lieu d'une « dystopie » traumatisante de l'homme des Temps modernes. Alain Finkielkraut traite du « rire contemporain » (2009 : 37), un rire qui « proclame haut et fort l'idéal de la désidérialisation. » (*Ibid.*) Il s'agit bel et bien ici d'une démystification qui passe par la levée de tout aspect sacré de la réalité humaine, une réalité ancrée dans-le-monde-concret. Autant dire que le rire (profane, à opposer au rire de Dieu) chez Kundera, comme l'ironie et la satire, fonde ontologiquement la démystification de la réalité humaine. Guy Scarpetta dit à ce sujet :

« si "démystification" il y a, elle passe par le rire plutôt que par l'intimidation ; elle se produit sans qu'aucune "vérité ultime" n'apparaisse, sans qu'aucune thèse assenée ne coiffe la pluralité des expériences sondées ; en somme, sans que jamais soit sacrifiée cette part de jeu, d'ironie et d'ambiguïté qui caractérise, justement, depuis Rabelais et Cervantès, TOUS les grands romans ». (Le Grand, 1995 : 15).

On aurait compris, pour surseoir à notre réflexion, que l'univers romanesque de Kundera est tellement ambigu qu'il fonde sa rigueur scripturale et esthétique sur l'apport de l'ironie. L'ironie crée une distance ontologique entre le sérieux et le non sérieux dans lesquels vacille l'être des Temps modernes. Rire de tout ou rire de rien, c'est de cela qu'il s'agit en définitive pour surpasser l'humaine condition vouée aux gémonies et aux jeux du hasard dans un monde où rien n'est sûr.

## **Bibliographie**

- BAKHTINE, Michaël, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- FEYERABEND, Paul, 1979, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Seuil.
- FINKIELKRAUT, Alain, 2009, *Un cœur intelligent*, Paris, Stock / Flammarion.
- JIMENEZ, Marc, 1997, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, Milan, 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, Milan, 1989, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard (pour la présente édition).
- KUNDERA, Milan, 1993, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, Milan, 2005, *Le rideau*, Paris, Gallimard.
- KVETOSLAV, Chvatik, 1995, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard.
- LE GRAND, Eva, 1995, *Kundera ou la mémoire du désir*, Montréal, XYZ, Paris, L'Harmattan.
- LYOTARD, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- SALLENAVE, Danièle, 1997, *À quoi sert la littérature ?*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel.
- SCARPETTA, Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Grasset.
- SCHOENTJES, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.

# Héphaïstos l'africain

*Bessem ALOUI*

Université de Manouba, Tunisie

« Je ris de Sartre qui parle d'existentialisme dans un monde où la moitié des humains n'existent pas ». (Labou Tansi, 2005 : 185)

**Abstract:** For Labou Tansi, literature is a process that takes form necessarily through laughter. Unlike the Nietzschean laughter which proposes the annihilation of all things, it is a creative laughter that calls into being the experience of reconstruction. Laughter does not only draw on the comic, but it digs into the tragic and weaves affinities with the demonic in a complicity that desacralizes the universe and establishes a joyful story of horror announcing an apocalyptic vision which haunts the fictional universe of this Congolese writer. We laugh because the violence associated with this laughter exceeds our consent. Laughing, for Labou Tansi, is a duty of / against violence. By its brilliance, it rejects the norms, meets the forbidden and wants to be excess and delirium. It is colorful, ambivalent and acts on a reader who, in front of this show of opposites, is always torn between crying and laughing.

**Keywords:** Africain literature, Violence, Laugh, Irony, Tragic, Labou Tansi.

Dans la culture africaine, le rire a servi de support à une pensée mythique et sa représentation se trouve investie de différents symboliques. Dans cette perspective, nous tenterons d'étudier la manière avec laquelle le rire offre au lecteur le souffle des rieurs typiquement africains qui, malgré la douleur, nous disent, avec de l'espoir, leur hantise et leur mal.

Le personnage de Labou Tansi rit. Son rire est homérique. Il est excessif et n'épargne personne. Ce rire est capable de mesurer l'absurde du / dans le monde, de toucher à la condition humaine à travers le visage du démon qui marque le triomphe du négatif dans tout l'univers romanesque. Ce même rire s'aventure grotesquement et nous propose une fresque qui suit un

détournement comique, sorte d'adaptation indispensable, capable, à elle seule, de signifier l'indicible africain.

Par le spectacle, le rire entre dans le voisinage immédiat de la violence. C'est un rire complice de la douleur qui se hisse rapidement en carnaval. Dans *De l'essence du rire*, Baudelaire a développé cet aspect à la fois carnavalesque et diabolique de ce rire qui, dans le sens baudelairien, il est créatif. Il secoue rapidement le rationnel et permet une facilité d'accès à la barbarie voire à l'animalité. Ce rire dégrade donc et invite le dénigrement et le dégoût. Il est en quelque sorte attaché à tout ce qui est dérisoire et rabaisant puisqu'il répond au devoir de la dérision qui dépasse de loin notre consentement.

« Le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de la viande (...) Il retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté (...) son « sourire montrait ses grosses dents d'un blanc de fauve ». (Labou Tansi, 1979 : 27).

Il ne s'agit pas d'un simple sourire mais d'un « sourire simple ». La postposition de l'adjectif fait que le rire se présente comme autonome par rapport au substantif à qualifier. Il n'a aucune valeur descriptive. Nous notons aussi que cette postposition relève d'une logique informative qui engendre une sorte d'incompatibilité entre le nom et son dérivé. Les deux images associées – « sourire » et « simplicité » – sont juxtaposées et indépendantes. Le sourire se détache de tout naturel. Il n'est plus associé à la « simplicité », plutôt au sang et à l'anthropophagie. Le sourire « dépasse » la simplicité à travers sa postposition et se voue à l'extérieur, à la violence.

Le sourire, dans ce contexte, n'est plus euphorique. Il communique avec la peur et annonce la mort. C'est un rire livide qui permet de rendre plus claire la situation qui sombre de plus en plus dans le tragique. C'est un rire qui s'empare du beau et qui s'enferme dans les dédales de *Thanatos*. Cette modalité comique est donc « le propre ricanement de la mort » (Blanchot, 1948 : 86). Le « tragique » appelle le « tragique » dans une histoire de « fou-rire » qui nous installe dans le carnaval de la chair, dans le spectacle de l'anthropophagie. Le rire démoniaque du Guide Providentiel éclate et avec lui, éclate tout sens de la raison. Le rire de ce personnage est à la fois « moqueur et glacial » (dit le narrateur). Il est ce qui caractérise l'image stéréotypée du fou. Il s'agit d'un rire économe qui confine au silence, au degré

zéro de l'expressivité. Ni silence ni parole, on dirait une signification pure refusant sa mise en mots. Le rire des personnages de Labou Tansi se veut « démesuré (...), un rire jusqu'au bout » (Labou Tansi, 1988 : 187) qui annonce leurs caractères stratégiques et incarne toute une force sémantique de l'excès.

Le rire agit là où la raison se trouve impuissante à résister même au réel. Il tisse des affinités avec le démoniaque dans une complicité qui désacralise l'univers. Le rire, loin d'être le signe d'un bonheur, est « signe de poisse » (Labou Tansi, 1988 : 54) nous informe le Colosse. Il signe la malédiction donc la peur devant l'aspect sinistre et abyssal de l'univers et marque la chute, la fin. Ce qui caractérise l'œuvre tansienne est l'effondrement et le rabaissement. Rabaisser pour Labou Tansi signifie communiquer avec le mal, le bas. Le bas est négatif mais aussi productif. Et au rire de réaliser cette connexion.

Tout converge : Le sexe, le pouvoir, le rêve, la violence, l'espoir, l'absurde, le corps et la mort sont des agents de la dérision. Le monde que nous découvrons dans cet univers romanesque abrite un « haut » et un « bas » arbitrés harmonieusement par le rire. Plus le rire est grand, plus le déchirement est puissant et plus le plaisir (sadique) est intense.

Le goût qu'ont les personnages pour l'interdit exprime le dégoût d'un abject qui affecte tout beau, le brutalise. Ils sont exposés comme des débauchés présentant un intérêt particulier pour le répugnant sous forme de « délectation accompagn[ant]toujours la répulsion » (Kristeva, 1980 : 9), sorte de plaisir négatif, presque paradoxal, anime ses personnages au point d'être une constante qui les caractérise. Tous les dictateurs dans les romans de Labou Tansi sont dégoûtants physiquement et surtout idiots : « visage triste », « œil flou », « sourire idiot » (Labou Tansi, 1981 : 63). Le personnage principal de *L'Etat Honteux* est un président abandonné et solitaire. Dans ce sens, Bergson nous informe qu'un comique peut se faire « en grande partie de cet isolement même » (Bergson, 1963 : 7). Bouffon, Martillimi Lopez s'expose facilement au ridicule : « Mon colonel a fait rire l'Afrique et le monde entier » (Labou Tansi, 1981 : 23). Son idiotie n'est que l'expression d'une crudité, d'une cruauté qui prépare l'inhumain absurde.

« Pour la première fois il poussa son grand rire jaune, se tint les côtes et qu'est ce que vous êtes bêtes : cherchez-moi de l'encre rouge. Et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie : mettez les tirailleurs au boulot, il traça quatre lignes droites qui se rejoignaient deux à deux, laissant

deux parties du territoire national chez nos voisins et prenant à nos voisins des parties parce que mes frères et chères compatriotes c'est la décision de ma hernie : la patrie sera carré. Après ce message à la nation, il fit signe à son conseiller d'approcher et lui demanda : j'ai soif. Cherche-moi une putain ». (Labou Tansi, 1981 : 10).

Le pays n'obéit plus à la géographie et à l'histoire. C'est aléatoire : le pays dépend dérisoirement de l'humeur du politicien, de sa bêtise. Le discours du président n'est pas cohérent. Etymologiquement, « la patrie » est le pays des pères. Parler de « nouvelles dimensions », c'est annihiler le passé, l'histoire, l'appartenance, donc toute attache patriotique au lieu. « L'encre rouge » semble symboliser, à la fois, le prix à payer pour retracer les limites de la terre des ancêtres et le sang qui sera versé et qui délimitera les nouvelles frontières.

Le rire transforme le ridicule de Martillimi en morale cynique qui acquiert les couleurs de la haine, la maladie, la folie et la trahison (jaune). Son discours s'apparente à une parodie qui raille le conventionnel, « le communément admis » (Bakhtine, 1982 : 44). Ce personnage ajoute que « c'est la décision de ma hernie » (Labou Tansi, 1981 : 11) : on se demande de quelle hernie il s'agit, quel organe s'est déplacé hors de la cavité qui le contient normalement si ce n'est le cerveau ! Seule une hernie cérébrale pourrait justifier cette attitude délirante, cette décision déraisonnable.

« Carrée » sera la nouvelle forme géométrique du pays. « Droites » seront les lignes qui définiront ses limites, pourtant l'esprit de son gouverneur n'a rien de carré, de droit. Sa géométrie mentale semble déviante, difforme. Les notions de « patrie », « territoire » et « nation » se décomposent et se dissolvent dans les pulsions libidinales qui ne sont pas très distinctes du délire de toute puissance.

Toute l'œuvre tansienne est « solidement ancrée dans l'espace et dans le temps opposant aux visions idylliques une réalité où dominent duplicité, envie et bassesse » (Souiller, 1980 : 18). Cette œuvre décrit le monde à l'envers et tient un discours satirique qui trouve sa raison d'être dans les décisions aberrantes de ces personnages. Ainsi, nous pouvons dire que le comique qui en résulte provoque et s'affirme transgressif.

Est transgression, tout rire alimentant l'excès. Ce rire rompt avec le tabou, rabaisse et vise le sacré. Dans les écrits de Labou Tansi le bilan est lourd : présidents, politiciens, religieux et même Dieu. Le rire s'attaque à tous et n'épargne personne. Le rire, cette « anesthésie momentanée du cœur »

(Bergson, 1963 : 4), se transforme en vertu qui libère les individus de ces moments d'angoisses accablantes. Il prend donc la forme d'un sursaut contre le tragique. Il s'oppose à la mort, côtoie le délire et rend compte du poids de l'oppression qui écrase et rend fou. Dans ce sens, le rire de l'horreur nous plonge dans le scandale de l'Homme. Monstrueux, ce dernier est à l'origine de tout Mal. Et à l'écoeurement de refléter le sens de ce « rire grinçant et scandaleux » de Lopez qui mime parfaitement la démesure.

Le rire emprunte définitivement la voie rude de l'immonde et manifeste le mieux le caractère écoeurant de ce personnage. Il parvient à entretenir des affinités avec toute forme de répulsion et fait surgir un rire féroce du lieu même du dégoût. Ce rire se tient donc dans la proximité de l'abject qui frappe le monde au point de s'y imbriquer. Aussi, le rire du président dans *l'Etat Honteux* et du premier ministre dans *l'Anté-peuple* laisse transparaitre un instinct abject et bas et dit « belliqueusement » l'engouement morbide pour le mal. Contrairement à ce qu'a déjà affirmé George Bataille, précisant que « c'est quand se lève l'angoisse que commence le rire » (Bataille, 1976 : 275), nous remarquons que le rire dans l'œuvre du romancier congolais relaye la mort. Il commence quand il s'agit de violence. Ce rire est donc lié organiquement à la terreur et à l'outrance.

Conscient que le rire est une pratique qui permet à l'homme, à l'écriture et à l'imagination de se trouver au cœur du chaos, l'écrivain le prend au sérieux. Il est « démoniaque », « brutal », « exquis », « jaune », « rouge », et « fou ». C'est un rire immodéré qui, en s'associant au mal, se métamorphose en signe satanique. C'est en ayant aussi attrait au démoniaque, qu'il réussit le mieux à secouer le corps et à s'attaquer « au sage [qui] ne rit qu'en tremblant » (Baudelaire, 1976 : 526). Ce même rire précède le crime de Dadou (tuant le Premier ministre) et annonce la descente aux enfers sous forme d'écroulement irréversible dans les dédales de la brutalité. Ce rire d'avant le meurtre communique une intention hostile et le personnage ne trahit jamais cette intention et n'hésite guère à dire tout haut son penchant immodéré pour l'horreur. C'est comme si le projet artistique de Sony Labou Tansi tournait autour d'une question viscérale : par quelle moyen l'Homme africain se permet-il de passer sous-silence sa réalité ?

Une abolition de tous les repères est à l'œuvre dans toute l'œuvre romanesque. Le lecteur, tout lecteur, doit donc changer son attitude réceptive et rompre avec une passivité qui le rend prisonnier de l'acte de rire. Pleurer ? Rire ? Quel acte permet de se distancier de l'imminence aveuglante du réel. La violence du rire devient plus intense dès le moment où elle est mise en

actes, habillée par le démon afin de dire la part affreuse de l'histoire en Afrique. D'ailleurs, c'est le point de vue de Labou Tansi. Dans son univers romanesque, le rire frôle l'étrange et bascule rapidement dans la folie. Le rire fou du colosse en témoigne. C'est un rire qui élève le médiocre, dévoie le normal et accuse la pathologie de ces rieurs et le désœuvrement de leur être. Par ailleurs, nous notons que dans le cas de Banos Maya ou même de Dadou, ce rire participe d'une modalité critique qui, au moyen de l'ironie, s'attaque au négatif et vise la vengeance. Il s'agit donc d'un rire vengeur qui s'inscrit dans une sorte de « devoir de la violence ».

Le rire se fait donc l'allié de la violence et de la folie. Il offre au rieur une liberté qui fait faire l'expérience d'un *trauma* positif. Le rire émerge d'une expérience de la douleur. Mieux encore, il est comparé à une blessure dans *Les Yeux du volcan* : une « blessure [rit], elle ne [saigne] plus », dit le Colosse. (Labou Tansi, 1988 : 112). Toute une rhétorique « paraverbale » du rire est fort présente dans ce roman. Le Colosse en négociant la vente de ses trois crimes avec Argandov « rit d'un petit rire qui sonna comme un grincement de métal. Ses yeux se mirent à briller. Il était de ces hommes qui savent parler avec le rire » (Labou Tansi, 1988 : 24). Le rire fonctionne ici comme un acte performatif. Son déclenchement est concomitant avec la mise en branle de son intention rhétorique, de sa signification. « Le Colosse troque un rire jovial contre un curieux sourire fait de mystère, de raillerie et d'insouciance » (Labou Tansi, 1988 : 30).

Le sens à communiquer se veut donc corollaire d'une éloquence autre, celle du corps. Par sa modélisation et sa modalisation, ce rire est on ne peut plus déroutant. Il est tantôt révélateur d'une attitude "autarcique", peu accueillante de toute altérité, tantôt connotant une ouverture voire une aimance. Si le silence, pour Sartre, est un moment de langage, le rire, quant à lui, serait une « forme-signe » ou « forme-sens » : Dans *Le Commencement des douleurs* tout est rire. L'histoire commence par « un baiser pour rire » (Labou Tansi, 1995 : 18) et finit par « un procès pour rire » (Labou Tansi, 1995 : 12). Le rire de Hana traverse tout le roman. Il nous rappelle le rire d'Héphaïstos. Il est démiurgique, inextinguible, signe de la démesure et annonciateur du chaos :

« Baiser pour rire mais qui allait jeter à terre le ciel, les étoiles, la lune, toute l'histoire de la Côte, défonçant les points cardinaux, écroulant les méridiens. Baiser du démon broyant notre ville, plongeant le diable dans les entrailles de Dieu, effondrant les montagnes, brisant l'Océan, cabossant le jour et la nuit.

Baiser de maman. Baiser bossu fracturant les fondements du temps et de notre existence. Câlin-déluge donné par Hoscar Hana à Banos Maya ». (Labou Tansi, 1995 : 22).

Le rire se met au service du désastre et s'attaque à la grandeur du cosmos. Paradoxalement, «le baiser pour rire » donné à Banos Maya est annonciateur de malheur. Il fait appel à un comique de l'exagération et célèbre, sous le mode du carnavalesque, l'écroulement majestueux de l'univers sous les yeux éberlués d'un Hoscar Hana « sidéré » (Labou Tansi, 1995 : 155). Le risible devient fatalement tragique. En mimant le chaos, ce comique se permet en quelque sorte l'outrance et s'emballe dans un raisonnement purement catastrophique. Le rire ne signe-t-il pas la débâcle de la pensée en marquant la dérive de toutes les valeurs dans une société ayant jugé Hoscar « pour un câlin malheureux (...) donné à une gamine de neuf ans même pas » ? (Labou Tansi, 1995 : 14).

*Le Commencement des douleurs* se présente ainsi comme le théâtre d'une folie comique qui rappelle un peu la farce. L'absurde triomphe dans ce roman ; quant à la raison, elle décline devant une folie dévastatrice qui s'empare de tout. « Le baiser pour rire » se transforme en « baiser démon » (Labou Tansi, 1995 : 11). Le rire dans sa phase finale est maléfique. Il célèbre l'inconcevable et raconte l'inavouable malheur de ce personnage qui finit par sombrer dans un délire mythomane.

La littérature pour Labou Tansi est un procès qui passe impérativement par le rire. Dans ce sens, il précise: « *j'en appelle au rire de sauvetage. J'exige le courage tragique de se marrer en connaissance de cause* » (Labou Tansi, 1987 : 2). Grâce à son pouvoir thérapeutique, le rire permet de sauver du tragique. Le rire n'est plus du « mécanique plaqué sur du vivant, précise Deleuze, mais du mouvement du monde emportant et aspirant le vivant » (Deleuze, 1985 : 89). Le « rire absolu » auquel aspire Labou Tansi réussit le mieux à combiner le tragique au comique afin de libérer l'imagination.

« Je ne sais pas si j'ai fait un hymne à la violence ou si, au contraire, j'essaie de lui enlever les plumes. (...) Je pense que je décris avec beaucoup de dérision » (Monga, 1988 : 113).

Le comique donne vie à l'inerte. Il produit une émotion esthétique et greffe dans « le vivant » le plaisir d'être. Ce corps inséminé s'anime, l'objet du

rire s'élève et par la force qu'il renferme, le rieur enveloppe le monde. Nous remarquons que tout le rire qui transparaît dans l'œuvre naît de la transfiguration du réel. La fantaisie confine au fantastique pour briser définitivement les limites du réel et s'aventurer dans la voie d'une imagination à la fois joyeuse et délirante. Le rire est donc infini. Il refuse les normes et les interdits. Par son éclat, il est à la fois doux et violent. Il entretient l'expérience de l'excès et se veut outrance et folie. Pour empêcher tout sérieux, l'écrivain exige un comique qui purifie la douleur. Violence et rire forment l'ornement de ce spectacle paradoxal. Pour identifier le rapport entre ces deux éléments constitutifs de l'univers tansien, nous pouvons dire que le tragique serait paradoxalement une forme d'ironie violente là où celle-ci se veut une représentation capable, à elle seule, d'associer les contraires d'une existence absurde.

Le rire choisit donc l'outrance et devient doublement cynique puisqu'il agit sur un lecteur tiraillé entre pleurer et rire. De la médiocrité profonde des personnages émerge une vision carnavalesque qui informe sur le caractère « ridicule » des dirigeants africains et sur le côté « fantasmagorique » de ces dictateurs qui se définissent dans / et à travers l'outrance. Ce point de vue reconnaît l'instinct sadique de ces personnages qui escamotent le mal derrière le masque d'un rire cruel et grossier. Leur comique ne défait jamais le mal. Celui-ci est suspendu momentanément et choisit le moment propice pour se régénérer avec plus d'éclat, plus de violence. Le rire prend plusieurs couleurs : il est « jaune » dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, « blanc » dans *l'Etat Honteux*, « rouge » dans *La Vie et demie*, « noir » dans *Les Yeux du Volcan* et « multicolore » dans *Le Commencement des douleurs*. D'ailleurs, dans ce dernier roman tout est rire. L'histoire commence par « un baiser pour rire » (Labou Tansi, 1995 : 18) et finit par « un procès pour rire » (Labou Tansi, 1995 : 12).

Le rire de Hana traverse tout le roman. Il nous rappelle le rire d'Héphaïstos. Il est *démiurgique*, inextinguible, symptomatique de la démesure et annonciateur de l'écroulement. Ce rire agit au moment où les mots manquent à leurs fonctions. Le duel « comique-tragique » marque sa propre expérience de la limite. Face à l'impossible espoir, seul le rire survit. Il se met « miraculeusement » au service du désastre et s'attaque à la grandeur du cosmos. Paradoxalement, « le baiser pour rire » fait appel à un comique de l'exagération et célèbre, sous le mode absurde, la fin majestueuse de l'univers sous les yeux éberlués d'un Hoscara Hana « sidéré » (Labou Tansi, 1995 : 155). En mimant le chaos, le comique se permet en quelque sorte l'excès et

s'emballe dans un raisonnement purement apocalyptique. Le rire ne signe-t-il pas la débâcle de la pensée en marquant la dérive de toutes les valeurs dans une société ayant jugé Hoscar « pour un câlin malheureux (...) donné à une gamine de neuf ans même pas » ? (Labou Tansi, 1995 : 14).

Rire c'est vaincre le chaos de la dictature. Cet acte est moqueur. Il est un défi lancé au visage de la barbarie. Le rieur est celui qui sait le mieux tirer partie de sa furie la plus intense. Le rire et le pleurer sont un spectacle de l'hétérogène qui laisse transparaître une homogénéité profonde entre ces éléments constitutifs. Fondre en larmes ou éclater de rire sont le propre d'un même corps qui s'exprime naturellement devant le comique et / ou le tragique.

Le mécanisme de l'ironie a le pouvoir d'absorber et de transformer l'acuité de la négativité en ouverture et possibilité. Dans les romans de Labou Tansi, le comique dé-constructif n'as pas de place: « c'est, diraient certains, l'arme des faibles. Ce n'est pas vrai. Nous ne sommes pas faibles. C'est l'arme de celui qui veut prendre la parole avant son voisin » (Maximin, 1988 : 11). Dans l'œuvre de Labou Tansi, le rire fait la grandeur de l'Homme africain. Le personnage, s'il ne trouve pas de moyens de revanche matérielle, a du moins la magie du sarcasme et le pouvoir du rire. Celui-ci nourrit l'excès et pousse le rieur à transgresser tout système axiologique.

## Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl, 1982, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et la renaissance*, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, GEORGE, 1976, *Œuvres Complètes*, Tome VII, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles, 1976, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles, 1982, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- BERGSON, Bergson, 1963, *Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF.
- BLANCHOT, Maurice, 1948, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard
- DELEUZE, Giles, 1985, *L'Image-temps*, Paris, Editions de Minuit.
- KRISTEVA, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
- LABOU TANSI, Sony, 1979, *La Vie et demie*, Paris, Seuil.
- LABOU TANSI, Sony, 1981, *L'État honteux*, Paris, Seuil.
- LABOU TANSI, Sony, 1983, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil.
- LABOU TANSI, Sony, 1985, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil.
- LABOU TANSI, SONY, 1987, *Moi veuve de l'empire*, Paris, revue l'Avant Scène théâtre.

LABOU TANSI, Sony, 1988, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil.

LABOU TANSI, Sony, 1995, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil.

LABOU TANSI, Sony, 2005, « Lettre à Françoise Ligier » in *Revue Noire*, Paris.

MAXIMIN, Daniel, 1988, « Tchicaya / Sony, le dialogue interrompu », in *Notre librairie*, Paris.

MONGA, Célestin, 1988, « Ces Africains qui font l'Afrique », in *Nouvelles de Sud*, Paris, Silex.

SOUILLER, Didier, 1980, *Le Roman picaresque*, Paris, PUF.

# Ironie du sort, ironie du corps chez Milan Kundera et Philip Kaufman

Diana GRADU

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

« Elle sait qu'elle lui pèse ».

(Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*)

**Abstract:** It is rather rare that a film adaptation of a book is faithful, successful and rewarding. *The Unbearable Lightness of Being*, the novel published by Milan Kundera in 1985 and transcribed cinematographically by Philip Kaufman in 1988, is an exception. The script benefits from Jean Claude Carrière's talented pen and Kundera's characters from the incarnation of Juliette Binoche (Tereza), Daniel Day Lewis (Tomas) and Lena Olin (Sabina). The rest is just a ceaseless play of lights, images, frames and replicas that value a very well written book, unanimously appreciated by the critics and the public. I will try to surprise in both versions - novel and cinematic - the differences and similarities that make them so special. The key, the irony, like a magic lantern that turns seriousness into derision and trifles into a tragic accident.

**Keywords:** irony, novel, Kundera, body, film, Kaufman.

Tereza, Sabina, Tomas. Trois personnages, trois partenaires, en rapports linéaires ou croisés. Une innocente, une séductrice et un séducteur. Je laisse délibérément de côté Franz et l'ingénieur, que je considère des apparitions épisodiques, une sorte de substances de contraste pour Sabina et Tereza, à un moment donné. Je vais y revenir.

Tous subissent, d'une manière ou d'une autre, la pesanteur de l'être et luttent contre elle avec les moyens que chacun a à sa disposition : Tereza par l'innocence, par la fidélité et par une joie de vivre indéniable, Sabina par l'art, par la sensualité et par la passion, Tomas par la séduction, par la séduction et par la séduction (lire sexualité, corporalité, détachement). De temps en temps, ils mettent ces moyens en commun.

Kundera nous parle d'une fausse dichotomie et Philip Kaufman le suit fidèlement :

« Mais la pesanteur est-elle vraiment atroce et belle la légèreté ? Le plus lourd fardeau nous écrase, nous fait ployer sous lui, nous presse contre le sol. Mais dans la poésie amoureuse de tous les siècles, la femme désire recevoir le fardeau du corps mâle. Le plus lourd fardeau est donc en même temps l'image du plus intense accomplissement vital. [...] En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants ». (Kundera, 1991 : 15).

Tereza écrit, dans la lettre de séparation qu'elle laisse à Tomas « Life is very heavy to me and it is so light to you. » En fait, il s'agit en principal, de la souffrance provoquée par l'infidélité, cette pesanteur n'est que la trahison de la part de l'homme aimé, geste qui rend si lourd notre vécu avec lui, voire impossible.

Le livre et le film nous présentent le voyage d'un séducteur à Prague, dans la petite ville de province, en Suisse et, finalement, à travers un coin perdu de campagne, endroit final de ses égarements érotiques et existentiels. Milan Kundera réussit avec un art indéniable à transformer le mélodrame en événement tragique déterminé par la mort des protagonistes. Autrement, le roman aurait été le récit aventureux d'un Don Juan d'emprunt, variante Europe de l'Est.

Mais jusqu'à la fin tragique l'auteur et le cinéaste saisissent – sans merci – toute occasion de se montrer ironiques, de tourner presque chaque geste et chaque action en dérisoire, par un amincissement métaphysique difficile à percevoir à première vue.

Première séquence du film, Tomas et une belle assistante blonde, guettés, à travers la vitre givrée, par un malade et par deux membres masculins du corps médical. Le corps en gloire (féminin, jeune, séduit) et le corps en détresse (masculin, vieux, malade). Tomas, médecin et séducteur à temps plein, jouit de ces corps en clair-obscur, car il essaye de guérir les malades et d'appivoiser ses envies, grâce au corps féminin. Pourtant, la hiérarchie existe. Il a Sabina, une femme fatale dont il est épris. Sans passer les nuits chez elle ou la laisser dormir chez lui, puisque « Le sommeil partagé était le corps du délit de l'amour ». (Kundera, 1991 : 27).

Il va connaître bientôt Tereza, femme tournant de son existence.

Et bien d'autres, en exercice, jamais en exergue. Ce médecin charmant prend soin que « l'amitié érotique ne cède jamais à l'agressivité de l'amour ». (Kundera, 1991 : 25).

Tout commence dans la ville des eaux thermales à qualités thérapeutiques (voir *La Valse aux adieux*, un autre roman tragico-ironique de Milan Kundera), où Tomas est envoyé à effectuer une opération. Le destin se présente sous la forme la plus innocente et la plus agréable d'une Juliette Binoche de 22 ans (Tereza), expression de la jeunesse, combinée avec le désir de vivre et de partager ce vécu. Kundera aime les coïncidences et le film respecte ce fait. Tomas a la chambre six à l'hôtel, Tereza termine son programme à six heures (elle est serveuse dans le restaurant de l'hôtel de la ville), elle lit *Anna Karénine* (Karénine c'est le nom du futur membre quadrupède de la famille Tereza - Tomas) ; quant à lui, il lit *Œdipe*. Pour les destins des personnages les deux textes sont prémonitoires et tragiques à la fois.

Kundera et Kaufman pratiquent une ironie par contraste. Tereza entre dans la vie de Tomas par submersion, au sens propre du terme, puisqu'elle plonge dans une piscine où un groupe de vieillards gros et bouffis joue(nt) aux échecs. Certes, le regard et les pas de Tomas la suivent, jusqu'au cognac.

Quelques jours plus tard, Tereza se présente devant la porte de Tomas, en lui faisant une offre existentielle impossible à refuser :

« Il éprouva alors un inexplicable amour pour cette fille qui lui était presque inconnue. Il lui semblait que c'était un enfant qu'on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâché sur les eaux d'un fleuve pour qu'il le recueille sur la berge de son lit ». (Kundera, 1991 : 17).

Un Œdipe féminin *sui generis*.

Mais Tereza n'est pas Sabina ou tout simplement un corps à avoir. Elle se précipite dans l'existence de Tomas afin d'y rester, mais elle ne sait, cependant, que la dispute avec la séduction et la trahison sera longue et douloureuse. Elle a encore des rêves romantiques et, sur le banc du parc de la vie thermale, partagé avec le bel inconnu, elle voit en lui son Prince Charmant. Un Prince Charmant en quête et en pratique des jeux sensuelle et érotiques. Le fait que Tereza dort chez lui, malade en plus, réunit et réinvestit les deux fonctions de ce personnage : médecin et séducteur apostasié. Il faut

admettre que la première scène d'amour entre eux dépasse l'ironie des gestes, elle est presque caricaturale.

Moins que le bas violet que Sabina lui offre, pour le ridiculiser, une sorte de punition contre l'abandon réitéré. Sabina comprend l'essentiel : Tomas est en train de changer sa vie, et, en dépit de son discours « léger » («Life is so light, like an upline»), il accepte petit à petit la pesanteur d'un sentiment (l'amour) dans cette vie de plaisirs et de passions fugaces. La distinction qu'il fait entre sexualité et amour est essentielle pour le déchiffrer : « Tomas essaie sans cesse de la persuader que l'amour et l'acte d'amour sont deux mondes différents. Elle refusait de l'admettre ». (Kundera, 1991 : 206).

Grâce à Sabina, Tereza devient photographe à Prague. Et, pour compléter le tableau, elle se marie avec Tomas. Témoin, un ancien patient et son animal de compagnie, un porc à cravate (qui s'appelle Méphisto, en plus !). Cadeau de mariage, Karénine, un chien affectueux et câlin. La simplification continue de l'existence (afin de la rendre plus légère encore ?) est contrecarrée par la musique du film dans les scènes où Tereza est présente. En même temps, elle est harcelée par des séquences de cauchemar (les corps féminins nus examinés par Tomas, au bord de la piscine). La séparation, résultat de l'infidélité masculine, est ajournée à cause des événements politiques. Je ne vais pas analyser ce côté du film (et du livre), car il s'agit d'un registre qui ne forme pas l'objet du texte présent. Je remarque seulement que la gravité des faits (l'occupation de Prague par l'armée russe) est rendue – de manière inspirée – en blanc et noir par Philip Kaufman.

La destinée des personnages continue sa marche triomphale et ironique, en ayant comme toile de fond une Suisse accueillante où Tomas, Tereza et Sabina se retrouvent. Le triangle amoureux est refait et acquiert de nouvelles dimensions. Sabina connaît Franz, un universitaire suisse prêt à la suivre en abandonnant sa femme. Et pourtant, Sabina réalise que ce sacrifice est inutile, que son corps et sa tête restent fidèles à Tomas. Il est difficile de comprendre la raison de leur commerce intime, en dehors d'une attirance corporelle indéniable et d'un partage d'attitude identique devant la vie. Pour les deux – Sabina et Tomas – la vie a le même poids. C'est pourquoi elle pleure quand Franz vient de l'annoncer qu'il a quitté sa femme. Apparemment, elle ne peut supporter l'irréversibilité du geste. C'est pourquoi Tomas continue de tromper Tereza et de l'aimer en même temps.

Sabina et Tereza, deux pages d'une seule feuille dans la vie de Tomas. Mais elles ne jouent pas sur le même type de séduction. Dans la séance de

« shooting » nu et réciproque, les deux femmes admettent qu'elles partagent le même homme. D'où, peut-être, la décision ferme de Tereza de quitter Tomas et de rentrer à Prague, en emmenant Karénine avec elle. On revient à la phrase « Life is very heavy to me and it is so light to you. ». L'insoutenable légèreté de l'être écrase ce doux personnage féminin et met le protagoniste devant un choix difficile : quitter Suisse et une carrière professionnelle prometteuse pour revenir dans l'univers concentrationnaire du pays natal dépourvu de liberté, mais à côté d'une femme qui l'aime éperdument et dont il est encore amoureux.

La séquence où l'ingénieur intervient représente la réplique maladroite de Tereza aux multiples trahisons de Tomas. En fait, le lourd fardeau du corps mâle, de ce grand blond qui domine la fragile femme du docteur ne reste qu'un supplément charnel inutile, un surpoids qui rend l'acte amoureux factice. Là où Tomas trouve du plaisir, Tereza ne découvre que de déceptions. Elle part d'une prémisse fautive en croyant naïvement qu'une réponse symétrique pourrait lui apporter moins de douleur et plus d'indifférence envers son corps et envers Tomas. Rien de plus erroné. Elle submerge dans les profondeurs d'une souffrance encore plus vaste :

« Tereza est immobile, envoûtée devant le miroir, et regarde son corps comme s'il lui était étranger ; étranger, et pourtant assigné à personne d'autre qu'elle. Il lui répugne. Il n'a pas eu la force de devenir pour Tomas le corps unique de sa vie. Ce corps l'a trahie ». (Kundera, 1991 : 201).

Et, quelques pages plus loin :

« Elle ne voulait rester qu'un moment chez l'ingénieur ; juste le temps de boire une tasse de café, juste le temps de découvrir ce que ça fait de s'avancer jusqu'à la frontière même de l'infidélité ». (Kundera, 1991 : 220).

La solution de se retirer à la campagne (ils ne peuvent plus quitter la Tchécoslovaquie, car, au retour de Suisse, leurs passeports ont été confisqués par les autorités communistes) vient trop tard pour Tereza et Tomas. La fatalité du numéro six les poursuit et ils meurent ensemble dans un accident de voiture après avoir séjourné dans une chambre portant ce numéro. Le texte d'*Œdipe*, celui d'*Anna Karénine* et la fête fatale sont les pas choisis par Kundera et par Philip Kaufman afin de prévoir l'avenir et de le clore.

D'ailleurs, comme une sorte de prémonition, Tomas se voit mourir à côté de Tereza. Cet homme est un mélange paradoxal d'amour profond et d'impulsions hédonistes :

« Alors il imagina qu'elle était chez lui depuis de longues années et qu'elle était mourante. Soudain, il lui parut évident qu'il ne survivrait pas à sa mort. Il s'allongerait à côté d'elle pour mourir avec elle. Mû par cette vision, il enfouit son visage contre le sien dans l'oreiller et resta longtemps ainsi ». (Kundera, 1991 : 18-19).

Tout pour démontrer que *Es muss sein (Il le faut)* n'est pas seulement une formule. Kundera nous dessine la vie comme une file infinie de hasards réalisés. Parfois il les appelle coïncidences.

« Le hasard a de ces sortilèges, pas la nécessité. Pour qu'un amour soit inoubliable, il faut que les hasards s'y rejoignent dès le premier instant comme les oiseaux sur les épaules de saint François d'Assise ». (Kundera, 1991 : 77).

Tereza annule, d'un trait, le corps égalitaire proposé par sa mère. Elle lutte pour son unicité en tant que femme. C'est vrai que la grâce et la beauté qu'elle possède sont des arguments irréfutables dans cette démarche. Et, détail essentiel, la forme avenante de son âme : « Elle alla souvent [...] se regarder dans la glace et implorer son âme de ne pas abandonner une seconde le pont de son corps ». (Kundera, 1991 : 83).

Un corps qui n'arrive plus à l'ironie de l'âge, tout comme celui de Tomas. Dernière ironie du destin, à la fête campagnarde Tomas refuse de boire un verre (parce qu'il conduit), pour mourir le lendemain, avec Tereza, dans un stupide accident de voiture.

Tout comme dans le cas du Vizir et de la Mort, du conte arabe, on ne peut jamais éviter le point final :

« Il y avait une fois, dans Bagdad, un Calife et son Vizir. Un jour, le Vizir arriva devant le Calife, pâle et tremblant :  
„Pardonne mon épouvante, Lumière des Croyants, mais devant le Palais une femme m'a heurté dans la foule. Je me suis retourné : et cette femme au teint pâle, aux cheveux noirs, à la gorge voilée par une écharpe rouge était la Mort. En me voyant, elle a fait un geste vers moi. Puisque la mort me cherche ici,

Seigneur, permets-moi de fuir me cacher loin d'ici, à Samarkand. En me hâtant, j'y serai avant ce soir”.

Sur quoi il s'éloigna au grand galop de son cheval et disparut dans un nuage de poussière vers Samarkand. Le Calife sortit alors de son Palais et lui aussi rencontra la Mort. Il lui demanda :

„Pourquoi avoir effrayé mon Vizir qui est jeune et bien-portant ?”

- Et la Mort répondit :

„Je n'ai pas voulu l'effrayer, mais en le voyant dans Bagdad, j'ai eu un geste de surprise, car je l'attends ce soir à Samarkand” »<sup>1</sup>.

## **Bibliographie**

CHVATIK, Kvetoslav, 1995, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard (Arcades).

KUNDERA, Milan, 1991, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard.

KUNDERA, Milan, 1999, *L'art du roman*, Paris, Gallimard.

RICARD, François, 2003, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard (Arcades).

SCARPETTA, Guy, 1996, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset.

---

<sup>1</sup> <https://lzarama.typepad.com/blog/2012/11/le-vizir-et-la-mort.html>, consulté le 22 mars 2019.

**L'ironie, une complication mentale.**  
**À partir de *L'insoutenable légèreté de l'être***  
**de Milan Kundera**

Vasile POPOVICI

Université de l'Ouest, Timișoara, Roumanie

**Abstract:** What is the irony, this sudden burst of a double consciousness within the speech? In all its forms, irony is a playful mismatch: between the word and the real, between the word of earlier and its incongruous sequel, between the apparent and the hidden... And every time irony is a matter of the mind.

**Keywords:** Irony, Kundera, Literature, word, reality, ambiguity.

Quand l'ironie s'introduit dans la communication, qu'est-ce qui s'introduit précisément ?

De l'ordre de l'insaisissable-saisissable, l'ironie se dérobe à toute tentative de séparation matérielle de l'ensemble qu'elle prend en possession. Son emprise est insidieuse comme une présence sans corps.

<sup>1</sup> Les apparences du tissu parasité restent trompeusement immuables, alors que la substance subit une transformation profonde.

Le grand débat classique, à savoir si l'ironie est une figure de langage ou une figure de pensée, tourne court.

Avec les mêmes paroles, strictement les mêmes, un discours passe du sérieux à l'ironique ou de l'ironique au sérieux. C'est Du Marsais qui l'observe dans son célèbre *Traité* :

« Un homme s'écrie, oh le bel esprit ! Parle-t-il de Cicéron, d'Horace ? il n'y a point d'ironie ; les mots sont pris dans le sens propre. Parle-t-il de Zoïle ? C'est une ironie. Ainsi l'ironie fait une satire avec les mêmes paroles dont le discours ordinaire fait un éloge. » (Du Marsais, 1977 : 141).

---

<sup>1</sup> Selon Elodie Baklouti, l'ironie « demeure particulièrement insaisissable, comme de nombreux objets linguistiques qui relèvent de la perception et ne reposent pas uniquement sur des marqueurs en langue. » (Baklouti, 2016 : 2).

C'est donc évident que l'ironie ne réside pas dans les paroles en tant que telles, mais, paraît-il, dans l'*inadéquation* du discours à la situation. Pourtant, l'analyse du rhétoricien ne cherche pas plus loin. La remarque sur le bel esprit de Zoïle peut-elle se faire sans malice même s'il ne mérite pas cet éloge ? Sûrement. La simple inadéquation ne suffit pas pour que l'ironie surgisse.

Ne négligeons pas non plus que l'ironie peut se passer totalement de paroles : un clin d'œil complice entre les participants lors d'un événement suffit pour changer le registre de la situation. Est-ce alors l'ironie un trope ou plutôt *un mode* de communication ?

L'ironie peut marquer quelque chose de ponctuel ou accompagner une succession indéfiniment longue de messages sans lâcher prise. L'ironie est-elle donc une figure *du texte*, comme la définit la rhétorique classique, ou, au contraire, une forme d'expression beaucoup plus vaste, plus versatile et plus présente dans notre vie courante, comme je le crois ?

Sans être attachée à la parole par des liens verbaux exclusifs, l'ironie suit le discours d'une façon préférentielle en vertu de la place éminente qu'occupe la langue parmi les moyens de communication. Mais l'ironie, ne l'oublions pas, a sa place en musique, dans les arts plastiques, dans le langage des gestes, partout où il y a acte de communication.

Pour Socrate l'esprit ironique s'associe à la comédie maïeutique qu'il joue devant ses interlocuteurs pour démanteler les opinions communes, la *doxa*. Lorsqu'il présente la méthode socratique dans son *Histoire de la Philosophie*, Hegel formule, entre parenthèses, un mot mémorable : « l'ironie générale du monde », *allgemeine Ironie der Welt* (Hegel, 1979 : 460).

Dans l'acception hégélienne, l'ironie est l'expression de la négativité absolue, quand la subjectivité rejette la réalité et tourne vers un absolu vide de contenus, stérile du point de vue moral et artistique, comme Fichte le prônait en philosophie. C'est dans des termes très critiques que Hegel juge l'ironie. Elle sature l'air du temps et marque de son caractère artificiel la pose prise par les génies anticonformistes de l'époque. Le sujet romantique, centré sur la primauté du Moi, contrepose sa subjectivité au monde et s'isole dans sa conscience ironique<sup>2</sup>. En romantique et critique précoce du romantisme, Hegel voit le danger de l'esprit enlisé dans sa négativité ironique, *la belle âme mourant d'ennui*, selon une expression elle-même profondément ironique.

---

<sup>2</sup> « La vanité et le néant de toutes choses, le moi excepté, telle est la première face de l'ironie. » (Hegel, 1875 : 34).

Sous cet angle, il est assez clair que le sens du mot ironie s'éloigne beaucoup de son acception rhétorique, restrictive et trompeuse<sup>3</sup>. L'ironie comme figure de style n'est qu'une forme parmi d'autres d'une réalité beaucoup plus vaste qui glisse sournoisement sous une multitude de formes d'emprunt, comme un esprit insaisissable-saisissable parasitaire. Que se cache-t-il alors sous le nom d'ironie en rhétorique, en critique et en philosophie ?

Dans les quelques considérations qui suivent nous comptons en saisir sa morphologie caméléonesque telle que l'a imaginée Milan Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*.

Comme beaucoup d'autres l'ont fait avant lui, Kundera agence son roman sur l'alternance entre le récit et l'interprétation de celui-ci. Or, il s'avère que le romancier est dans son propre roman un essayiste redoutable : hautement raffiné, surprenant et juste.

Placée en registre mythologique, philosophique et esthétique, l'histoire d'amour de Tomas et Tereza convertit un fait banal en fait essentiel. Ce qui est passager, individuel et léger (*l'insoutenable légèreté de l'être*), c'est-à-dire sans signification autre que sentimentale, prend consistance par l'intervention herméneutique et devient geste mythique, pesanteur et destin. À travers l'individu et sa biographie anodine, la vue pénétrante décèle la projection du mythe, qui se reproduit sans arrêt. C'est exactement le thème du roman dans son ensemble, énoncé en toute clarté dans les toutes premières lignes :

« L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répètera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répètera encore indéfiniment ! Que veut dire ce mythe loufoque ? ». (Kundera, 1990 : 13).

Or, répétition il n'y a que pour celui qui voit le parallélisme entre la vie ordinaire et le scénario mythique, fatal et grave. Le chemin du sentimental, du léger et de l'insignifiant au sérieux, pesant et significatif passe par l'interprétation, plus précisément par le mot de l'essayiste qui intervient dans le roman. Ce que le narrateur exécute en gamme mineure, humaine, l'essayiste transpose en gamme majeure et héroïque.

Mais, voilà, les choses ne sont pas si simples que ça chez Kundera !

---

<sup>3</sup> « L'Ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. » (Fontanier, 1977 : 145).

C'est que l'essayiste n'est pas très sérieux. Il joue sans arrêt. Il délivre son message, et il s'en moque. Comme le message de l'essayiste risque de devenir lourd, la voix qui l'énonce a le bon goût de le subvertir. De sorte que les spéculations de l'essayiste tournent en une source permanente d'ironie. Précisons enfin que l'essayiste-narrateur est en même temps porte-parole des personnages principaux qui se passent le relais. A travers l'essayiste nous lisons la pensée de Tomas, de Tereza, de Sabina ou de Franz, à tour de rôle.

Sans précisions supplémentaires, nous soumettons à l'analyse le fragment suivant :

« Ceux qui pensent que les régimes communistes d'Europe centrale sont exclusivement la création de criminels laissent dans l'ombre une vérité fondamentale : les régimes criminels n'ont pas été façonnés par des criminels, mais par des enthousiastes convaincus d'avoir découvert l'unique voie du paradis. Et ils défendaient vaillamment cette voie, exécutant pour cela beaucoup de monde. Plus tard, il devint clair comme le jour que le paradis n'existait pas et que les enthousiastes étaient donc des assassins ». (Kundera, 1990 : 254).

Le lecteur qui est tant soit peu familiarisé avec la rhétorique du faux repentir sait parfaitement que nous sommes devant *le* lieu commun de tous les anciens militants communistes – et nazis d'ailleurs – de haut niveau. Pour leur propre défense, ils apportent les arguments suprêmes : ils ignoraient le côté criminel du régime ; et, de surcroît, ils étaient animés par la bonne cause !

Ce début d'essai, qui transcrit librement l'essai de Tomas, est fondé sur le cliché du « communiste pardonné parce qu'il croyait sincèrement aux idées communistes », comme si la sincérité elle-même était le problème. Mais le narrateur, malin, accepte le lieu commun tel quel, sans examen, et construit sur cette base inconsistante son raisonnement mordant. – D'accord, les communistes de première heure, les staliniens comme les appellent opportunément les Occidentaux pour sauver l'honneur du communisme, ne savaient pas qu'ils étaient au service du crime, mais l'ignorance peut-elle vraiment servir d'excuse? Que dit le mythe d'Œdipe? Œdipe ne savait pas, lui non plus, qu'il avait tué son propre père et avait couché avec sa propre mère. En était-il pour autant moins coupable? Au contraire, Œdipe s'estimait coupable d'un terrible péché, même s'il n'avait pas vu venir le terrible malheur ! C'est

pourquoi il s'est crevé les yeux, puisque de toute façon ses yeux étaient aveugles quand il avait commis le crime. Que les communistes qui ignorent les tueries du régime dont ils se font responsables fassent pareil !

Ce type d'ironie, difficilement localisable dans le texte, dans un mot ou dans une phrase, correspond-il à la définition formulée dans les dictionnaires de rhétorique ? Pas tout à fait, voire très peu ! Pour comprendre ce début d'essai dans le roman de Kundera, nous ne devons pas prendre les mots ironiques par le sens contraire, conformément à la définition classique de l'ironie, mais par le sens littéral. Cependant, tout est raté si l'on ne perçoit pas la présence du cliché à la base de la démonstration. L'ironie n'est ni localisable, ni définissable au niveau lexical. Elle est plutôt une *attitude*.

Le propre de ce fragment hautement ironique, c'est qu'il repose sur un dialogue implicite<sup>4</sup>. Il y a d'une part la reprise du célèbre cliché : *les communistes sont absous car ils ignoraient ce que leur utopie allait donner ; et puis ils étaient animés par les meilleurs sentiments du monde*. Et, d'autre part, en porte-à-faux, surgit le développement du cliché, logique et surprenant. L'accusation fonde son plaidoyer sur les arguments que les accusés utilisent pour leur propre défense. Aucune contradiction apparente entre le discours de l'accusé et celui de l'accusateur : ils partent les deux du même point pour arriver très loin l'un de l'autre. Et c'est malin au plus haut point !

Avant d'examiner le sens du message, voyons les conditions sur lesquelles celui-ci repose. Car *l'ironie s'inscrit déjà dans ces conditions*. L'ironie précède la constitution proprement dite du message en tant que tel et s'insinue dans toute la substance de la démonstration.

La partition de l'essayiste est comme un arrêt dans le flux de la narration, comme un coup de baguette qui demande un moment de silence et de réflexion : l'intervention de la pensée. Du point de vue de la narration, cette partition est un creux, un espace de non-histoire, une invitation à un aparté : toi, lecteur implicite, et moi, narrateur, nous allons partager cette minute de pause réflexive, d'intelligence mutuelle, de liberté complice. Comme deux individus qui suspendent l'animation ambiante par un simple clin d'œil rieur.

L'ironie, c'est déjà ça : un pas en arrière, un repli de supériorité et un geste de complicité. Par l'ironie, l'homme occupe déjà une position

---

<sup>4</sup> L'ironie fait entendre « deux voix, deux sujets : celui qui dirait cela pour de bon et celui qui parodie le premier », selon Mikhaïl Bakhtine (1984 : 316).

extérieure à ce qui se passe dans l'immédiat, il s'échappe à l'emprise du milieu, il extrait sa propre personne de la mêlée, tout en continuant à pointer vers la réalité qui s'expose devant lui. L'ironie, c'est le privilège du spectateur, instance qui participe au spectacle, mais qui trace une barrière invisible entre l'ironiste et le spectacle proprement-dit, entre lui et la scène. *L'ironie fait partie intégrante de la position de spectateur.* En fait, elle transforme l'ironiste en spectateur, celui qui voit et juge en reculant d'un pas invisible. De par son irruption dans un espace, l'ironie protège l'ironiste, marque la distance, crée et soutient le statut de spectateur dans une sorte de circularité spectateur-ironie.

Mais ce fragment cache une dimension essentielle de l'ironie, à savoir l'imbrication des consciences. Tomas, célèbre chirurgien qui avait publié depuis longtemps déjà ses réflexions sur les communistes qui auraient dû se crever les yeux, expie sa faute en tant que laveur de vitrine. C'est tout ce que le régime communiste d'occupation soviétique peut lui offrir pour sa propre survie. Un jour, l'un de ses collègues passe à côté. Une conversation pénible s'installe entre les deux.

« L'après-midi il fit une autre rencontre intéressante. Il lavait la vitrine d'un magasin de chaussures quand un homme encore jeune s'arrêta à deux pas de lui. L'homme se penchait contre la devanture pour examiner les étiquettes.

- Tout augmente, dit Tomas, sans cesser de passer son éponge sur le verre ruisselant. L'homme tourna la tête. C'était un collègue de l'hôpital, celui que j'ai appelé S., et qui s'indignait, souriant, à l'idée que Tomas avait rédigé son autocritique. Tomas se réjouissait de cette rencontre (ce n'était que le plaisir naïf que nous apporte l'inattendu), mais il saisit dans le regard de son collègue (dans la première seconde où S. n'avait pas encore eu le temps de contrôler sa réaction) une expression de désagréable surprise.

- Comment ça va ?, demanda S.

Avant même d'avoir formulé sa réponse, Tomas comprit que S. avait honte de sa question. Il était évidemment inepte, de la part d'un médecin qui exerçait toujours son métier, de demander „comment ça va ?” à un médecin qui lavait des vitrines.

- On ne peut mieux, répondit Tomas le plus gaiement du monde pour le soulager de sa gêne, mais il sentit aussitôt que cet „on ne peut mieux” pouvait être interprété malgré lui (et précisément à cause du ton enjoué

auquel il s'était contraint) comme une amère ironie. C'est pourquoi il s'empessa d'ajouter :

- Quoi de neuf à l'hôpital ?

- Rien, tout est normal, répondit S.

Même cette réponse, qui se voulait pourtant tout à fait neutre, était on ne peut plus déplacée ; chacun le savait et sentait que l'autre le savait : comment tout pouvait-il être normal quand l'un des deux médecins lavait des carreaux ? ». (Kundera, 1990 : 363-364).

Cette scène, d'une grande justesse psychologique et littéraire, est remarquable dans la mesure où elle met en lumière autant le mécanisme compliqué de l'ironie que celui du dialogue, car ironie et dialogue vont ici ensemble. Le dialogue, comme on voit, n'est jamais un échange entre deux personnes. Il y a toujours six instances qui parlent dans un dialogue.

Manifestement, au premier niveau il n'y a que Tomas et S., deux individus qui s'adressent la parole. Ils restent présents en dialogue jusqu'à sa fin, deux instances en chair et en os. C'est les sujets qui s'aperçoivent dans la rue et se parlent en vieilles connaissances, mais le dialogue ne se porte jamais à cet unique niveau, selon une pure convention sociale. À partir de ce niveau se développe, ici comme toujours lors d'un vrai dialogue, une sorte de télescopage intérieur, la mise en place d'une multiplication d'instances dialogales ou horizons de conscience. En situation dialogale, la conscience n'est jamais unitaire et simple. Au premier niveau, Tomas se réjouit de la rencontre, tandis que S. ressent une irrésistible gêne, qu'il dissimule autant que possible.

Le premier niveau en couvre un deuxième, qui fait resurgir une deuxième paire de locuteurs, deux autres instances dialogales. Celles-ci interviennent, corrigent le message, s'expriment à leur tour : Tomas tel qu'il se voit dans la pensée de S. et S. tel qu'il se voit dans la pensée de Tomas. Dans les yeux de S., Tomas aperçoit la gêne et s'estime mal venu. Dans la pensée de Tomas, S. croit voir un reproche et s'estime mal jugé. C'est un jeu d'interprétation réciproque : l'image de chacun dans les yeux de l'autre. Tomas-tel-qu'il-est-vu-par-S. entre lui aussi en dialogue avec S.-tel-qu'il-est-vu-par-Tomas.

Et il y a, finalement, un troisième niveau de dialogue, celui qui se porte entre celui-qui-voit-que-l'autre-voit-et-comprend le fond de sa conscience. Ce dialogue s'engage entre les *moi* profonds de l'un et l'autre,

inexprimés: Tomas-qui-se-voit-compris-dans-la-pensée-intime-de-S. et réciproquement.

Au premier niveau, le message est neutre et anodin : – *Comment ça va ? – On ne peut mieux.* Mais dans le miroitement qu’engendre fatalement le dialogue, c’est le jeu herméneutique qui se déclenche instantanément et qui crée un contact direct, non-verbal, entre les consciences. Au-delà des mots proprement-dits, les consciences se rencontrent en profondeur et vont bien loin, car tout y est dans cette rencontre : mots, gestes, situation présente, histoires communes, régime politique, courage et complicités...

C’est au deuxième et au troisième niveau du dialogue, en profondeur, que le jeu herméneutique secrète instantanément de l’ironie. Elle diffuse dans le dialogue le message que l’instance réifiée du *Moi* ramène avec elle après être passé par les yeux de l’autre. C’est un *Moi* qui revient à son point de départ sous la forme d’un *Il* : spectateur surprenant qui se glisse dans tout dialogue réel. La conscience réifiée qui rentre à son point de départ, c’est le terrain fertile de l’ironie.

À défaut de conclusion : est-ce que décrire un phénomène, c’est déjà le définir ? Vraisemblablement, non.

Ce qui se passe au plus profond de la communication interhumaine, là où elle se fait par entendement non-médié, le mystérieux *noûs* des Grecs, le *voûç*, espace du non-dit et du parfaitement compris, quand cette faculté unique commence à se divertir du spectacle du monde ainsi que d’elle-même, c’est peut-être cela qu’on appelle ironie.

## **Bibliographie**

BAKHTINE, Mikhaïl, 1984, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées.

BAKLOUTI, Elodie, 2016, « L’ironie : du désaccord implicite ou consensus feint au désaccord polémique », dans *Cahiers de praxématique*, n° 67 / 2016.

DU MARSAIS, 1977, *Traité des Tropes*, postface de Claude Mouchard, suivi de Jean Paulhan, *Traité des Figures ou La Rhétorique décryptée*, Le Nouveau Commerce.

FONTANIER, Pierre, 1977, *Les Figures de discours*, réédition Paris, Flammarion.

- HEGEL, Georg, Friedrich Wilhelm, 1875, *Esthétique*, I, traduction française de Ch. Bénard, Paris, Librairie Germer-Baillère.
- HEGEL, Georg, Wilhelm Friedrich, 1979, *Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neuedierte Ausgabe*, redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Band 18, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- KUNDERA, Milan, 1990, *L'insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, préface par François Ricard, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard.

## Mort de rire : Roland dans sa *Chanson*

Brîndușa GRIGORIU

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** When a sacrificial hero ascends to Heaven in the company of archangels, and yet finds the resources to laugh away the death-sentence launched by his arch-enemy, it is an epic kind of irony, involving divergent instances of narrative encoding. The *Song of Roland*, in the celebrated version preserved by the Oxford manuscript, proposes a polemic code of wittiness transcending the contemporary paradigms of rhetorical success. Throughout the story, a pacifist kind of relativism irradiates the lances of courtesy and banter, while the spirit of “legerie” (lightness) instills in the protagonists an overwhelming sense of the vanity of human glory and divine imperatives.

**Keywords:** Roland, medieval hero, tragic irony, narrative instances, relativism, rhetorical success.

Le plus vénérable manuscrit de la *Chanson de Roland*, Oxford, Bodleian Library, Digby, 23, pétri par un certain Tuoldus vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, nous transporte sur un champ de bataille néo-carolingien où le chevalier au « cors [...] mult gent » et au « vis cler e riant » (*Ch. R* : v. 1159, 9<sup>1</sup>), héros charismatique et neveu d'empereur, brûle d'offrir au monde une image nimbée de sa gloire, chantable dans le siècle des siècles. Or, cette image sera présentifiée *per contrarium* : ironiquement<sup>2</sup>. La première geste française invite à imaginer – et non à émuler – un martyr tête en l'air, dont le caractère est subi, par les amis aussi bien que par les ennemis, comme une calamité plutôt que comme une initiation au sublime.

---

<sup>1</sup> Notre texte de référence est celui de l'édition « définitive » réalisée par Joseph Bédier en 1938, chez Piazza (Paris), où il avait publié, dès 1922, une édition critique de la *Chanson de Roland*.

<sup>2</sup> Selon Pompeius, qui voyait l'ironie, dans son *Commentus Arti Donati*, comme une façon de parler consistant à confirmer et infirmer en même temps le sens littéral d'un propos, si ambiguë que seule la prononciation pût aider à en discerner le sens (*cf.* Dane, 2011 [1991] : 64 et Gaunt 1989 : 8).

En proie à une fatalité d'ordre psychologique que l'on appelait à l'époque « folie », « estultie »<sup>3</sup> ou, plus adéquatement, « le grant orgueil Rollant »<sup>4</sup>, le protagoniste défie ses pères et cible leur « legerie » (légèreté, folie, irresponsabilité), au nom d'un idéal chevaleresque si exigeant, qu'il estime être le seul chevalier apte à l'incarner. Pour le public du Moyen Âge central familiarisé avec Aristote<sup>5</sup> et la dialectique *eirôn-alazôn* (Barber & Jenkins, 2009 : IX), l'occasion se présente, avec la *Chanson*, de relayer au niveau méta-textuel le point de vue de l'« eirôn », exprimé par plusieurs personnages fiables (Charlemagne, Olivier, Naimés) et par le grand opposant condamnable (Ganelon). Sous ce jour diversement ironique, Roland représente le cabotinisme militaire de l'*alazôn*<sup>6</sup> – ridiculisé sous la forme de *miles gloriosus*<sup>7</sup> – et cette suffisance bravache propre à l'*alazôneia*<sup>8</sup>. Sa tendance à s'attribuer une invincibilité surhumaine l'expose justement à perdre de vue la réalité sociale, dont il pense pouvoir infléchir les lois dans le sens de son idéal.

Prêt à creuser ce gouffre entre soi et le monde, il commence par vitupérer<sup>9</sup> contre Charlemagne, (presque) sans mâcher ses mots :

---

<sup>3</sup> Si l'on embrasse la vision accusatrice d'Olivier : « Cumpainz, vos le feïstes, / Kar vasselage par sens nen est folie ; / Mielz valt mesure que ne fait estultie. / Franceis sunt morz par vostre legerie. / Jamais Karlon de nus n'avrat servise (Compagnon, c'est votre faute, car vaillance sensée et folie sont deux choses, et mesure vaut mieux qu'outrecuidance. Si nos Français sont morts, c'est par votre légèreté. Jamais plus nous ne ferons le service de Charles.)), *Ch. R.* : v. 1723-1727, 132.

<sup>4</sup> Si l'on en croit Ganelon, dans sa dernière explosion de jalousie : « Asez savez le grant orgoill Rollant ; /

Ço est merveille que Deus le soefret tant. » (Vous connaissez bien le grand orgueil de Roland ; c'est merveille que Dieu si longtemps l'endure.), *ibid.*, v. 1773-1774, 136.

<sup>5</sup> Au XI<sup>e</sup> siècle, époque de rédaction du *Roland*, les écrits d'Aristote étaient connus par le biais de Cicéron et Quintilien, pour lesquels l'*eirôn* était typiquement incarné par le modèle de Socrate – son art de la dissimulation étant érigé en maïeutique (voir Schoentjes, 2001 : 84, Dane, 2011 [1991] : 48). Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, lorsque le manuscrit d'Oxford faisait connaître la démesure de Roland en anglo-normand, Robert Grosseteste assurait la réception latine de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote (Mavroudi, 2015 : 53).

<sup>6</sup> Sur la dyade conflictuelle formée par l'*eirôn* (le réticent) et l'*alazôn* (le vantard), où le premier est admirable même s'il a le tort d'exagérer avec sa modestie, et le dernier est blâmable dans tous les cas, et surtout lorsqu'il envisage un profit matériel, voir Aristote, *L'Éthique à Nicomaque*, Livre IV, 1127 a, 27, éd. Tricot, 1959 : 99-101.

<sup>7</sup> Sur la réception médiévale de l'ironie comme type d'interaction dramatique, héritée de la comédie grecque via la littérature romaine, voir Hornby, 1986 : 77. Sur l'ignorance de l'*alazôn* et le savoir de l'*eirôn*, ainsi que le jeu d'opposition et attribution qu'ils impliquent, voir Rossman, 1975 : 19.

<sup>8</sup> Sur l'occultation de la notion d'*alazônia* au profit de l'*eirônia* et sur les particularités de ce tandem conceptuel dans l'*Éthique à Nicomaque*, voir Elleström, 2002 : 96.

<sup>9</sup> D'après Quintilien, on distinguait dans l'enseignement médiéval deux grands types de discours rhétorique : *laudatio* et *vituperatio* (*Institutio oratoria*, III, 7, voir Gaunt, 1989 : 9)

« A voz Franceis un cunseill en presistes, / Loerent vos alques de legerie / Dous de voz cuntres al paien tramesistes, / L'un fut Basan e li altres Basilies ; / Les chef en prist es puis desuz Haltilie » (Vous prîtes le conseil de vos Français. Ils vous conseillèrent assez follement : vous fîtes partir vers le païen deux de vos comtes, l'un était Basan et l'autre Basille ; dans la montagne, sous Haltilie, il prit leurs têtes. *Ch. R* : v. 205-209, 16-18).

Prêt à « cuntredire » l'empereur au point de le réduire au silence (v. 195, p. 16), il lui reproche sa naïveté et le fait d'avoir sacrifié deux de ses meilleurs vassaux en suivant les avis accommodants de « ses Français ». Sans se soucier de l'effet désobligeant de ses dires, il laisse entendre qu'il y aurait deux camps en la douce France, l'un pacifiste et mortellement crédule, l'autre belliqueux, rolandien et salutaire, prêt à cueillir tous les lauriers de l'âpre Espagne.

En *alâzon* se prenant furieusement au sérieux, Roland se livre ensuite à une *laudatio* consistant à énumérer devant la cour les victoires françaises des sept dernières années, et à les arborer comme ses victoires à lui, dédiées au roi : « Set anz ad pleins qu'en Espagne venimes ; / Jo vos cunquis e Noples e Commibles, / Pris ai Valterne e la tere de Pine / E Balasgued e Tuele e Sezilie ». (Voilà sept ans tout pleins que nous vînmes en Espagne. Je vous ai conquis et Noples et Commibles ; j'ai pris Valterne et la terre de Pine et Balaguer et Tuele et Sezille. *Ch. R* : v. 197-200, 16). Qui plus est, il donne à entendre que sa ligne d'action – « [faire] la guer [...] enprise » (v. 210, 18) – est la plus méritoire, et même la seule à suivre, bien qu'elle soit susceptible de se prolonger tout le long de la vie de Charlemagne. Pour le conquérant qu'il est, le plus urgent est d'octroyer à la communauté des Français la compensation d'une vengeance virile et utopique, quitte à supprimer (mais glorieusement !) des milliers de vies à l'échange de deux vies d'ores et déjà sacrifiées.

Dans ces circonstances intenable, tandis que le Magne lisse sa barbe et arrange sa moustache, tout en gardant un silence philosophique, c'est le duc Ganelon qui est appelé à endosser le rôle plus humain (!) de l'*eirôn*, contribuant ainsi (involontairement !) à ce que l'ironie du sort s'accomplisse :

« - Ja mar crerez bricun. / Ne mei ne altre, se de vostre prod nun ! / Quant ço vos mandet li reis Marsiliun / Qu'il devendrat jointes ses mains tis hom / E tute Espagne tendrat par vostre dun, / Puis recevrat la lei que nus tenum, / Qui ço vos lodet que cest plait degetuns. / Ne li chalt, sire, de quel mort nus

muriuns. / Cunseill d'orguill n'est dreiz que a plus munt. » (Malheur, si vous en croyez le truand, moi ou tout autre, qui ne parlerait pas pour votre bien [profit] ! Quand le roi Marsile vous mande que, mains jointes, il deviendra votre homme, et qu'il tiendra toute l'Espagne comme un don de votre grâce, et qu'il recevra la loi que nous gardons, celui-là qui vous conseille que nous rejetions un tel accord, peu lui chaut, sire, de quelle mort nous mourrons. Un conseil d'orgueil ne doit pas prévaloir). (*Ch. R.* : v. 220-227, 18).

L'indirection du propos, l'« art d'effleurer »<sup>10</sup> qu'il déploie – en jouant avec l'idéal pragmatique du « prod » (profit), en brandissant l'injure « bricun » et l'idée de « nonchaloir » criminel, pour les affecter impartialement au locuteur lui-même, à Roland, mais aussi à tout importun susceptible d'attirer de nouveau le fléau de la guerre sur la France – emportent l'adhésion des barons. L'ethos de l'homme du monde, admirable par sa sophistication « urbana » (selon Cicéron, *De oratore*, 2.67-270), relève de cette variété de l'ironie verbale (*eirôneia*) que l'on goûtait au Moyen Âge (Dane, 2011 [1991] : 49 et Schoentjes, 2001 : 78-79). En effet, un fier truand cherchant le profit d'autrui tout en dédaignant de faire le strictement nécessaire pour sauver la vie à ses compagnons ne peut se concevoir que comme une caricature caractérielle faisant fi de la vraisemblance la plus élémentaire : il n'y a pas de place pour un « bricun » sauveur dans une épopée<sup>11</sup>. Au lieu d'insulter Roland rondement et de soutenir sans ambages ce pacifisme débonnaire qui s'accorderait à l'âge de Charlemagne<sup>12</sup>, Ganelon fait semblant de s'opposer moralement à un art de vivre (et de faire-mourir) : celui du guerrier « boute-feu [et] jusqu'au-boutiste » (Ribard, 1978 : 534-535). L'acte de langage indirect qu'est l'ironie (Amante, 1981 : 80-81) s'appuie ici sur une généralisation collective travestissant la dénonciation d'un chef de guerre irresponsable en une recommandation à « laisser les fous et s'en tenir aux sages » (*Ch. R.* : v. 229, 18-19).

---

<sup>10</sup> Cet art de l'ironiste consiste à « touche[r] le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable », si bien que « l'ironie, semblable à l'esprit de finesse, représenterait plutôt ce qui freine notre logique affective », Jankélévitch, 1964 : 33.

<sup>11</sup> Dans l'épopée, l'ambivalence psychologique est toujours « diffractée », pour se voir incarner dans un couple « épique » engagé dans une relation dialectique. Voir Paquette, 1971 : 35 sq.

<sup>12</sup> Du moins selon Marsile, son adversaire respectueusement discriminatoire : « Il est mult vielz, si ad sun tens uset ; / Men escient dous cenz anz ad passet. [...] Quant ert il mais recreanz d'osteier? » (Il est très vieux, il a usé son temps ; à mon escient il a deux cents ans passés. [...] Quand sera-t-il las de guerroyer ?), *Ch. R.* : v. 523-524 et 528, 42.

À la différence de Roland, qui demeure (pour l'instant !) solitaire dans sa « folie », Ganelon se voit relayer par plusieurs personnages *eirôn*-iques prêts à incarner, à divers moments, le parti socratique<sup>13</sup> des « sages ». Le duc Naimés est le premier à revêtir ce rôle, et à œuvrer, en toute solidarité, pour la paix. Au lieu de peser les deux recommandations (pour et contre l'armistice), il choisit d'embrasser l'une et d'ignorer l'autre : « Ben l'avez entendu : / Guenes li quens ço vus ad respondud ; / Saveir i ad, mais qu'il seit entendu. » (Vous l'avez bien entendue, la réponse que vous fit Ganelon ; elle a du sens, il n'y a qu'à la suivre. *Ch. R* : v. 232-234, 18-19)<sup>14</sup>, en la frôlant d'une simple allusion désapprobatrice.

Or, le « saveir » diplomatique ne saurait combler un amateur de trophées ; à ses yeux, les trêves ont le défaut de ne jamais inspirer la *geste* ou l'émulation. Seul l'affrontement radical est jugé viril et chantable par un utopiste à la Roland, inapte à « entendre »<sup>15</sup> le langage du pragmatisme interculturel. Après avoir fulminé contre le père<sup>16</sup> pour le sacrifice de deux guerriers sur l'autel d'une improbable paix, le héros se tourne vers son parâtre, prêt à mettre à l'épreuve son « saveir » – si unanimement salué par les barons. Et comme le roi vient de refuser la mission diplomatique aux douze pairs de France, l'occasion se présente pour Roland d'affronter l'« *eirôn* » de sa vie : il propose tout bonnement que Ganelon lui-même soit mandé en Espagne, afin de mener les pourparlers (mortels !) de la paix. Et il ne le fait pas sur le mode oblique, en alléguant des justifications qui puissent sembler généreuses ; il se contente d'un prophétique « Ço ert Guenes, mis

---

<sup>13</sup> Pour Cicéron, Socrate était un modèle de réussite en matière de rhétorique ironique : il avait acquis une réputation de subtilité et ambiguïté faisant de lui un dissimulateur en tout discours (« *in omni oratione simulator* », *De officiis*, I, 30, cf. Green, 1979 : 15).

<sup>14</sup> Vu la présence du subjonctif et de la voie passive (« mais qu'il seit entendu »), qui glissent le doute quant à la cible, on pourrait proposer la traduction « Pourvu qu'il soit entendu / écouté ». Naimés redoute l'opposition toute partielle de Charlemagne – qu'il imagine tenté de suivre le conseil de Roland plutôt que celui de Ganelon.

<sup>15</sup> Le verbe est répété à juste titre : il signale la prise de conscience du fait que la communication est en train de devenir un dialogue de sourds. Il est manifeste qu'un Roland ironisé n'entendra jamais la raison d'un ironiste à prétentions paternelles, et ne profitera guère de l'opportunité de se « corriger » à la lumière de la vérité de l'Autre. Sur la force transformatrice de l'ironie, voir Jankélévitch, 1964 : 98 ; dans certains cas (dont le nôtre), « l'ironiste force à peine le ton, donne un très léger coup de pouce aux énoncés dont il fait soi-disant profession : l'ironie, dans ce cas, aide un peu l'erreur à se faire hara-kiri ». Il arrive justement que Roland suive sa pente jusqu'aux dernières conséquences suicidaires, démoralisantes, et néanmoins grandiloquentes. S'il ne se laisse pas éduquer par son parâtre ironisant, il en subit la leçon et y succombe d'une façon discutable (et discutée).

<sup>16</sup> Suite à une liaison incestueuse (qui continue peut-être malgré le mariage de la coupable avec Ganelon) traditionnellement imputée à l'empereur, celui-ci est devenu à la fois l'oncle et le père de Roland ; pour une étude ciblée sur la dynamique des rumeurs concernant « le péché de Charlemagne », voir Walter, 2010 : 131-140.

parastre. » (Ce sera Ganelon, mon parâtre. *Ch. R.* : v. 277, 22) édicté sur un ton aussi fatidique qu'impérial, comme si c'était à lui de signer, au futur simple, la condamnation à mort d'un baron prisé par tous, qui, de surcroît, se trouve être le propre beau-frère de l'empereur.

Face à cet honneur qu'il n'a pas requis, l'élu menace son électeur devant toute la cour, en recourant à un acte affectif (Amante, 1981 : 77) que l'on pourrait appeler, en bonne tradition poétique médiévale, « *alieniloquium* » (Isidore de Séville, 1911 : I, 37, 23) ou bien « *eirôneia*, *quas diversum ei quod dicit intellectum petit* »<sup>17</sup> (Quintilien, *Institutia oratoria*, éd. 1975 : VI, 2, 15). En effet, Ganelon annonce à Roland un « si grant contraire / ki durerat a trestut [s]un edage » (tel dommage qui durera aussi longtemps qu'il vivra...). *Ch. R.* : v. 290-291, 24), censé frapper si et seulement si « Deus ço dunet » (Dieu donne [...] ; v. 289, 24) qu'il retourne vivant de cette mission meurtrière. Il est permis d'y voir la visée de l'ironie à « immuniser [l'autre] contre les étroitesse et les défigurations d'un pathos intransigeant, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste » (Jankélévitch, 1964 : 35). Roland est visé et piqué, sans pour autant se laisser *immuniser* : comprenant qu'il est en train de perdre sa crédibilité en passant pour un bourreau (beau-)parricide devant toute la cour, conscient qu'il est allé trop loin dans sa rébellion contre la passivité générale et contre son incarnation particulière, le neveu de Charlemagne se montre désireux de reposer sa candidature, à titre de remplaçant tuable (mais moins « saives » !) du baron.

Certes, le lecteur moderne pourrait saisir une note ironique chez Roland lui-même, lorsqu'il revient sur la nomination du parâtre en faisant « valoir » cette même sagesse que Ganelon défendait à corps perdu : « Mai saives hom il deit faire message. » (*Mais pour un message il faut un homme de sens. Ch. R.* : v. 294, 24-25). Celui que l'on appelle à la cour un « saive hom » apparaît à Roland comme un lâche retors et indigne de porter le nom de *Franceis* : aussi faut-il signaler qu'un tel compliment venant du preux exhale un parfum d'offense. Néanmoins, la disponibilité à mourir pour la « douce France » est si naturelle au jeune homme (à force d'être cultivée), qu'il peut bien lui arriver de l'attribuer à autrui ; qui plus est, il la considère comme une façon exemplaire et même obligatoire de « servir », de se dévouer au « prod » royal, en vrai chevalier prêt à « endurer e granz chalz e granz freiz, [e] perdre e del quir et del peil » (endurer les grands chauds et les grands froids, [...] et perdre du cuir et du

---

<sup>17</sup> En traduction, « l'ironie, qui demande à être prise à contre-pied de la lettre » (Serper, 1986 : 7-25).

poil. *Ibid.*, v. 1011, 78). Il est donc concevable que Roland s'attende à ce que son parâtre se révèle aussi capable de se sacrifier – au moins une fois dans sa vie, quand les sorts tombent sur lui...

Or, Ganelon est tout sauf un champion du suicide ; aussi use-t-il d'une ironie cynique<sup>18</sup> pour sauver sa vie sans perdre son honneur : « En Sarraguce en irai a Marsilie. / Einz i frai un poi de legerie / Que jo n'esclair ceste meie grant ire. » (J'irai à Saragosse, vers Marsile ; mais avant que j'apaise ce grand courroux où tu me vois, j'aurai joué quelque jeu de ma façon. *Ch. R* : v. 299-301, 24-25). Le héros n'a plus qu'à se montrer à la hauteur de cette déclaration de « legerie » (sinon de guerre), en laissant entendre qu'il est capable de percer la courtoisie de façade. Confronté par son « eirôn » à l'idée d'un jeu dangereux, Roland lâche son rire fatidique, que l'on peut imaginer longuement tonnant, ample et humiliant : « Quant l'ot Rollant, si cumençat a rire » (Quand Roland l'entend, il se prend à rire ; v. 302, 24). Ce rire opère la substitution du langage articulé par le franc-parler du corps, et foudroie par son mépris et sa prétention à l'invulnérabilité. Désormais, le conflit peut passer sur le plan de la violence physique : l'*eirôn* a subtilement ironisé (son « poi de legerie » renvoyant à une énorme volte-face), et l'*alazôn* a montré son dédain pour toute subtilité (s'esclaffant en guise de réponse). Au moment même où les protagonistes se sont entièrement entendus, le dialogue est rompu et le commerce de la mort s'amorce sous le signe de la paix. Ganelon laisse tomber son gant et défie Roland, Olivier et les autres pairs de France, en prenant Charlemagne à témoin. Les dés sont jetés.

À Saragosse, les Sarrasins viennent relayer Ganelon (et Naimés) sur le plan du pacifisme de principe visant à désarmer le « grant orgueill Rollant » ; munis de cadeaux et hantés à leur tour par une « legerie » dangereuse (*Ch. R* : v. 513, 40), ils s'apprêtent à « ferir », tout en échangeant des délicatesses langagières telle la « vermeille pume » ou la galerie de « curunes » (v. 386 et 388, 30). L'épisode de l'ambassade tout entier est un chef-d'œuvre d'« eirôneia », où l'on encense abondamment la victime désignée *in absentia*, pour mieux rassembler contre elle tous les chefs d'accusation – la *vituperatio* se coulant dans le moule d'une *laudatio*, en toute logique antiphastique (Schoentjes, 2001 : 84). Cette rhétorique du double tranchant est amplement illustrée par la dyade que forment Ganelon et Blancandrin,

---

<sup>18</sup> Sur cette ironie cynique attribuable au « traître » Ganelon, voir Schoentjes, 2001, 231 : « Railleur comme la satire, irréaliste dans ses exigences, le cynisme n'est généralement pas perçu comme sérieux par ceux qui l'observent ou qui en sont la victime. Il convient toutefois d'observer que comme glorification absolue du moi, il doit être rapproché d'une attitude de sérieux fondamental. ».

deux ironistes qui se sont trouvés : « Par grant saveir parolet li uns a l'altre » (Tous deux conversent par grande ruse. *Ch. R* : v. 369, 30-31). En remarquant, mine de rien, combien de trophées et de richesses le « capitaine » a remportés par le monde, et combien d'alliés il a su s'attirer par sa belle largesse, les deux diplomates illustrent, une fois de plus, l'idée de « saveir », qui impulse ici de façon explicite la « traïsun senz dreit » (laide trahison ; v. 511, 40-41). Voguant habilement entre l'hypocrisie et l'ironie<sup>19</sup>, Marsile commence par s'émerveiller au sujet de Charlemagne, et Ganelon, secondé par Blancandrin, pointe les feux de la conversation sur Roland, sur les douze pairs et sur les autres vingt mille preux de l'armée française, qu'il condamne à mort en révélant aux ennemis leur position et leur vulnérabilité. Ce faisant, il prend soin de légitimer ses actes devant les ennemis de la France, en plaidant pour une guerre susceptible d'amener la paix, et en appelant à un compromis : « Lessez la folie, tenez vos al saveir. » (Laissez la folie ; tenez-vous à la sagesse ! *Ch. R* : v. 569, 44-45). Le refrain de cette sagesse amoralisée qu'est le « saveir » revient ironiquement, tandis que le ton de Ganelon est ici engagé, persuasif et impératif.

Quand Roland comprend la tricherie, il accepte de jouer le jeu et – comble de l'ironie ! – il espère même remporter la victoire. C'est en « garant » qu'il se positionne devant ses hommes, tout en exagérant, comme il convient à un *alazôn*, les chances de remporter un butin tel que nul roi de France n'en a jamais eu (*Ch. R* : v. 1167-1168, 90). Il brandit son épée Durendal et se félicite d'avance de vouer les Sarrasins à un « martyr » imminent<sup>20</sup> (v. 1166, 90). Mieux : il traite le combat contre les assaillants comme un duel judiciaire collectivement pertinent, où Dieu est appelé à trancher du côté des « justes ». En exhortant ses chevaliers à vendre cher leur peau (v. 1117-1119, 88) il se fait fort de payer Marsile par l'épée, afin de le châtier pour le « marchet » conclu avec Ganelon (« Li reis Marsilie de nos ad fait marchet, / Mais as espees l'estuvrat esleger » ; *Le roi Marsile nous a achetés par marché ; mais la marchandise, il ne l'aura que par l'épée !* ; v. 1150, 90).

Au vu de ces rodomontades de champion, dont le poids est important dans les récits du Moyen Âge central et au-delà (Green, 1979 : 195), il n'est

---

<sup>19</sup> Qu'il convient de différencier : tandis que l'ironiste laisse percer la vérité à travers son double langage et invite son interlocuteur à la saisir allégoriquement, l'hypocrite se contente de dissimuler pour manipuler. Voir Green, 1979 : 8.

<sup>20</sup> « Si lur ad dit un mot curteusement : / "Seignurs barons, suef, le pas tenant / Cist paien vont grant martirie querant. / Encor avrum un eschec bel e gent : / Nuls reis de France n'out unkes si vaillant". » (Et [il] leur dit ces mots, courtoisement : « Seigneurs barons, doucement, au pas ! Ces païens vont en quête de leur martyr. Avant ce soir nous aurons gagné un beau et riche butin : nul roi de France n'eut jamais le pareil. ». *Ch. R* : 1165-1168, 90).

guère étonnant que Roland, qui « plus se [fist] fier que leon ne leupart » (*Ch. R* : v. 1111, 86) soit accusé de « lecherie » par le sage Olivier, qui propose un bilan sombre de la bataille de Roncevaux : « Vostre proeccc, Rollant, mar la veïmes ! » (Votre prouesse, Roland, c'est à la malheure que nous l'avons vue ; v. 1731, 132-133). Au tribunal de la franche amitié, le bon compagnon (et potentiel beau-frère !) vitupère contre le héros sans en contester les qualités proprement héroïques, et il le fait en ironiste formé à l'école de Ganelon, allant jusqu'à commettre le mémorable lapsus de le frapper sur le heaume, aveugle comme l'ironie du sort.

La *vituperatio* amicale est en fait si percutante, que Roland finit par prendre conscience du fait que son refus de « corner » pour appeler Charles au secours aura coûté à la France la perte de son élite chevaleresque – et ceci, dans l'espoir de prouver une fois pour toutes que « Païen unt tort e chrestiens unt dreit. » (v. 1015, p. 80), ou bien que « Nos avum dreit, mais cist glutun unt tort. » (v. 1212, p. 94). Or le Dieu de la *Chanson*, sans être exactement un « eirôn », n'a pas souhaité faire triompher cette justice à la Roland, avec Roland. L'ironie devient ici proprement « dramatique » (Green, 1979 : 251) : le héros essuie les conséquences d'une flagrante contradiction entre sa projection utopique d'une victoire des « bons » aidés par le bon démiurge, et la réalité cuisante d'une défaite que cette utopie rend possible, et inévitable. Pour une raison qui reste et doit rester mystérieuse, Dieu n'a pas secouru l'arrière-garde de Charlemagne, se bornant à en recueillir la fleur au ciel.

En fin de compte, le conteur confronte le public de la *Chanson* à une situation ironique préparée de longue main par la « *permutatio a contrario* »<sup>21</sup> : le capitaine des chrétiens va mourir « cornant », et non « cunquerant » (v. 2363, p. 180), même s'il a tout fait pour éviter ce geste d'impuissance. Son sourire de *miles gloriosus* s'éteint sous le coup d'une violence gratuite, qui lui vaut la destruction de son heaume couvert d'or et de gemmes, fendu jusqu'au nasal par son juge et ami. Comme pour auréoler cet épisode de son sens ténébreux, Olivier s'exclame alors malicieusement, en « eirôn » familier, enjoué et croyant : « Jo ne vos vei, veied vus Damnedeu » (Je ne vous vois pas : veuille le seigneur Dieu vous voir ! ; v. 2004, 152). Et le coup est aussitôt excusé.

Comme toute épopée, la geste du manuscrit d'Oxford « est par définition apologie de la violence. Plus encore, elle est violence elle-même,

---

<sup>21</sup> Selon une autorité médiévale en matière de rhétorique, le Pseudo-Cicéron, *Rhetorica ad Herennium*. Pour suivre cette vision sur la dimension allégorique de l'ironie, voir Knox, 1989 : 10.

parce qu'elle prend parti, au nom d'un groupe, contre un autre groupe qu'elle condamne et voue à l'extermination » (Payen, 1979 : 226). Cette éthique du « génocide joyeux » que le médiéviste français dégage avec justesse, a son côté sadiquement décevant, comme le fait sentir, en guise d'épilogue, le *lamento* de Charlemagne.

Tout compte fait, « si penuse est [l]a vie » (*Ch. R* : v. 4000, 302) d'un empereur divinement vengeur, qu'il se laisse aller à une lassitude de fin de monde, et rejette la bonne nouvelle d'un nouveau combat contre les « païens » en tournant le dos à « saint Gabriel de part Deu ». C'est sous ce jour sommatif que la *Chanson de Roland* devrait être lue : ultimement, le climat qu'elle investit est dominé par des attentes épiques accomplies, dépassées et dépréciées. Le merveilleux se banalise et le paradis du rédimé laisse froids les survivants. Charlemagne a toutes les raisons de penser que l'âme de Roland est bien accueillie aux cieux (il a peut-être même les moyens de s'en assurer, via les anges ou les songes auxquels il ajoute foi) ; néanmoins, c'est sa propre solitude qu'il déplore indéfiniment, humainement, solitairement.

À suivre la logique sommative que propose Louis O. Mink (1970 : 553 *sq.*), selon laquelle le dénouement seul est censé offrir la clé de l'architecture d'un récit en dévoilant le « score » et la configuration globale des relations entre les participants, force nous est de conclure que le match de la première épopée française est... nul : dans l'univers que projette cette œuvre, chaque combattant à potentiel de « héros » finit par se *déshéroïser* en devenant pacifiste, par la force des choses et la faiblesse des dieux. Pour tout relativiser, Charlemagne en personne démythifie cette inflation de l'héroïsme religieux, après avoir accompli sa double vengeance sarrasine et intestine. Malgré le rire et les certitudes optimistes de Roland, son ethos ardent n'est point embrassé par les survivants.

De son côté, vaincu, pendu, Ganelon continue à éclairer ironiquement la grande mésaventure muée en chanson : « Asez savez le grant orgoill Rollant ; / Ço est merveille que Deus le soefret tant. » (Vous connaissez bien le grand orgueil de Roland ; c'est merveille que Dieu si longtemps l'endure. *Ch. R* : v. 1773-1774, 136), en offrant au public une forme d'évidence rétroactive et un parcours de lecture alternatif – le martyr suivi d'une Ascension peut se lire comme un châtement mérité.

De son côté, le conteur ne se propose pas de mettre en scène un Dernier Jugement où le duel soit perdu par Thierry et gagné par Pinabel. Il se contente – ironie ou lapsus – d'utiliser la même expression pour désigner les

deux grands actes de l'intrigue : la trahison de Ganelon et la rétribution de Charlemagne. Le lecteur est appelé, *in fabula*, à réentendre Ganelon annonçant le tort : « Einz i frai un poi de legerie / Que jo n'esclair ceste meie grant ire. » (v. 301, 24), mais aussi à contempler Charlemagne après son massacre vindicatif au soleil figé : « E esclargiez est la sue grant ire » (v. 3989, 302). Dans les deux cas, il s'agit d'une « grant ire », ni plus, ni moins légitime. Pour brouiller les pistes définitivement, le seul autre agent ayant droit à une « grant ire » se trouve être le roi Marsile, expédié, après l'humiliation de Roncevaux, aux « vifs diables » (v. 3647, 276).

En contrepoint émotionnel, le « tro tendre coer » que Charlemagne imputait à Ganelon (v. 317, 26) revient, en leitmotiv, lorsque Roland lui-même fait, tardivement et lamentablement, montre de « tendrur » (v. 2217, 168), et une fois de plus lorsque le cycle des tendresses enferme Charlemagne, qui pleure (d'avance !) la perte de Roland en suscitant la « tendrur » de ses chevaliers (v. 842, 66). Essentiellement, ironiquement, le conteur semble suggérer que toute séparation en vaut une autre, que toute mort a le droit d'attendrir, que ce fût celle d'un capitaine ou d'un pacifiste, d'un *alazôn* ou d'un *eirôn* : rira mieux qui pleurera le dernier.

## Bibliographie

- AMANTE, David, 1981, « The Theory of Ironic Speech Acts », *Poetics Today*, 2, 2, *Perspective in Fiction*, 77-96.
- ARISTOTE, [350 av. J.-Ch.] 1959, *L'Éthique à Nicomaque*, t. IV, éd. Jules Tricot, Paris, Vrin.
- BARBER, Charles & JENKINS, David (dir.), 2009, *Medieval Greek Commentaries on the Nicomachean Ethics*, Leiden, Brill.
- CICERON, [44 av. J.-Ch.] 1864, *De officiis*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, éd. et trad. Nisard, M., Paris, Firmin Didot Frères, disponible en ligne sur remacle.org.
- DANE, Joseph A., 2011 [1991], *The Critical Mythology of Irony*, Athens, University of Georgia Press.
- ELLESTRÖM, Lars, 2002, *Divine Madness : On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*, Lewisburg [Pa.], Bucknell University Press.
- GAUNT, Simon, 1989, *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press.

- GREEN, D. H., 1979, *Irony in the Medieval Romance*, London, Cambridge University Press.
- HORNBY, Richard, 1986, *Drama, Metadrama and Perception*, London / Toronto, Associated University Presses & Lewisburg [Pa.], Bucknell University Press.
- ISIDORE DE SÉVILLE, [600-625] 1911, *Etymologiae*, éd. W.M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press.
- JANKELEVITCH, Vladimir, 1964, *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- KNOX, Dilwyn, 1989, *Ironia : Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, Leiden, E.J. Brill.
- La Chanson de Roland*, [1086-1095] 1938, éd. Joseph BÉDIER, Paris, L'Édition d'art H. Piazza.
- MAVROUDI, Maria, 2015, « Translations from Greek into Latin and Arabic during the Middle Ages : Searching for the Classical Tradition », *Speculum*, 90, 1, 28-59.
- MINK, Louis O., 1970, « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History*, I, 3, 541-558.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, 1971, « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires*, 4, 1, 9-38.
- PAYEN, Jean-Charles, 1979, « Une Poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, VI, 3-4, *Proceedings of the Pennsylvania State University Conference*, 5-7 octobre, 1978, 226-236.
- POMPEIUS GRAMMATICUS [V<sup>e</sup> siècle], *Commentus Arti Donati*, t. V, éd. H. Keil, *Grammatici latini*, Leipzig, Teubner, 1857.
- QUINTILIEN, *Institutia oratoria*, éd. et trad. J. Cousin, [95] 1975, Paris, Belles Lettres.
- RIBARD, Jacques, 1978, « Y a-t-il du pacifisme dans la Chanson de Roland ? », *Charlemagne et l'épopée romane*, Actes du VII<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals (Liège, 28 août – 4 septembre 1976), tome II, 529-538
- ROSSMAN, Vladimir, 1975, *Perspectives of Irony on Medieval French Literature*, The Hague, Paris, Mouton.
- SCHOENTJES, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- SERPER, Arié, 1986, « Le Concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 38, 7-25.
- WALTER, Philippe, 2010, « L'Inceste de Charlemagne et de sa sœur. Essai d'herméneutique d'une rumeur historique au Moyen Âge », *HERSETEC : Journal of Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration*, 4-1, 131-140.

# **Ironie ou sérieux du rire chez Michel Tournier**

## **dans *Le Roi des Aulnes***

*Evagrina DÎRȚU*

Université Technique « Gheorghe Asachi », Iași, Roumanie

**Abstract:** “The more I’m laughing, the less I’m joking”, this is how Michel Tournier described the nature and the presence – an obvious one, he hoped – of humour in his whole work. What he aimed at, according to his own words, was a form of humour whose *aggravating* (as opposed to *soothing*) purpose was synonymous of a perturbation of all senses, a possibility therefore to reverse what is preestablished and what is anticipated at the same time. Our objective for the present paper is to see if (and how) “white” humour, the “serious” humour that Tournier defines, meets the meanings and the definitions of irony; we also aim at comparing Tournier’s perspective on humour and irony to other authors’ perspectives; and finally, we aim at analysing how this theoretical insight is reflected in his fiction, i.e. in one of his most famous novels, *Le Roi des Aulnes*.

**Keywords:** Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, ‘white’ humour, irony, seriousness, World War II.

Notre article, centré sur les formes et les significations possibles du rire dans le roman *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, est une approche à double visée. En premier lieu, nous nous proposons de nous arrêter sur le côté ‘théorique’ de la réflexion tournierienne touchant au thème du rire, de façon générale, et à ceux de l’humour et de l’ironie, de façon plus particulière, en essayant en même temps de mettre cette réflexion en relation et en parallèle avec d’autres acceptions théoriques du rire et de l’ironie. Deuxièmement, nous nous proposons d’analyser des exemples d’ironie chez Tournier dans le roman susmentionné, pour discerner les formes que cette approche spéculative prend au niveau de l’écriture.

Pour Tournier, le rire, tout en constituant une réaction, n’est pas une action. Il n’y a donc pas de rôle pédagogique, pas d’enjeux formatifs dans cette pratique qui peut par ailleurs avoir une puissance coercitive ou punitive.

« L'homme qui rit exprime sa supériorité, l'homme qui pleure son infériorité à l'égard de la personne ou de la situation qui provoque leur réaction. Mais on notera qu'ils n'agissent ni l'un ni l'autre. Ce sont des témoins. L'homme qui agit n'a le temps ni de rire ni de pleurer » (Tournier, 2017 : s.p., c'est nous qui soulignons).

À la suite de la perspective bergsonienne, Tournier va plus loin encore dans la réflexion sur les possibles enjeux de ce geste foncièrement anthropologique dans *Le Vent Paraquet*. Le rire y est analysé en tant que réaction à l'automatisme. En d'autres mots, il faut rire quand on se trouve en face de quelqu'un dont le comportement n'est plus celui « des êtres vivants en perpétuel état d'improvisation créatrice », mais qui agit « comme des automates » (Tournier, 1981 : 196). Le rire s'avère être pour lui une plaidoirie, volontaire ou involontaire peut-être, pour la créativité et, par voie de conséquence, pour la vie. En tant que réaction coercitive, le rire peut être aussi vu comme une punition, et c'est pourquoi « le rire fait mal » (Ibidem). Mais Tournier saisit, d'autre part, le côté ingrat dans la substance la plus intime même du rire, son paradoxe apparent, l'ironie du rire pourrait-on dire – ce n'est pas pour ne pas avoir été sage que l'on est puni par le rire pour l'auteur français, mais pour trop l'avoir été : « C'est un rappel à l'ordre ou plutôt c'est l'inverse, c'est un rappel au désordre qui est vie » (Ibidem). Le « désordre » affirmé est une libération de tout poids idéologique hégémonique, de toute contrainte sociale mortifère ; ce sont l'affirmation de la liberté et la disponibilité à la vie donc qui sont célébrées dans la définition tournierienne du rire.

Les distinctions que Michel Tournier opère entre différents types d'humour et l'intérêt qu'il montre avec prédilection à l'une de ces catégories apportent des nuances supplémentaires. Ainsi, l'humour noir, usant des « croque-morts, du corbillard, du défunt, des proches endeuillés comme d'autant de personnages et d'accessoires d'une comédie funèbre » (Ibid. : 197), et son opposé, l'humour rose, ne représentent point pour l'écrivain français des sources à exploiter littérairement. Par contre, un certain type d'humour qu'il décide d'appeler « blanc » – pour rester dans le champ sémantique antérieur – représente l'une des clés dans la compréhension de l'attitude ontologique qu'il préfère adopter, et dès lors, de la compréhension de sa création littéraire. L'humour blanc, tel que Tournier le définit, « possède une autre dimension, plus proprement métaphysique ou cosmique » (Ibid. : 198). Entre les termes de cette nouvelle opposition binaire

*comique* et *cosmique*, l'un mesurant son succès « à sa propagation horizontale », l'autre se définissant en tant qu' « intuition verticale », il est possible de construire des liens. Le comique cosmique sera celui qui « accompagne l'émergence de l'absolu au milieu du tissu des relativités où nous vivons. C'est le rire de Dieu » (Ibidem). La forme d'humour qui préoccupe le grand romancier français est donc celle qui combinera l'horizontalité limitée et limitante du monde et de ses faits avec l'infini nécessairement insondable qui s'étend autour et au-delà du monde, dont on ne percevra que des bouts et des empreintes. Or, devenir conscient de l'absolu dans cette lecture des signes parsemés autour de nous ne peut conduire qu'à une vision ironique et relativisante des choses qui nous entourent. « L'homme qui rit blanc vient d'entrevoir l'abîme entre les mailles desserrées des choses » (Ibid. : 199), de sorte qu'une certaine angoisse, qui accompagne cette vision, remplacera la peur. Mais une angoisse sarcastique, moqueuse. Les gens qui, tout en ayant la conscience d'un néant se trouvant à un bout et à l'autre de la vie humaine, restent convaincus que « la vie bat son plein » n'éclateront jamais de ce rire, car celui-ci nécessite la conscience la plus aigüe de l'insignifiance et de la futilité ; Tournier opère une distinction entre les hommes qui, à travers les lattes de la « passerelle où chemine l'humanité » et qui s'ouvrent sur le vide au-dessous, ne voient rien et ceux qui « voient le rien » (Ibidem), car ce ne sont que ces derniers qui peuvent se libérer de toute peur et de chanter la fragilité, voire la vacuité du sens.

On peut certainement retrouver des points communs entre cette perspective sur le rire « sérieux » chez Tournier et d'autres approches où le rire s'accompagne ontologiquement d'une conscience de l'inanité et d'une attitude plutôt expectante. « L'art, le comique et l'ironie deviennent possibles là où se relâche l'*urgence vitale* » considère Vladimir Jankélévitch, en rassemblant dans cette catégorie du 'non-urgent' non seulement des formes du rire, mais l'art en général (Jankélévitch, 1964 : 9, c'est V. J. qui souligne). Milan Kundera va encore plus loin pour ce qui est des connexions rire-art, en affirmant que le roman comme genre est « l'art ironique » par excellence (Kundera, 1986 : 159), mais Kundera le fait plutôt en raison des définitions rhétoriques de l'ironie, le roman n'ayant pas de réponse prononcée et prononçable, pas de vérité ouverte. D'autre part, Kundera distingue le roman de la philosophie grâce justement à l'esprit dont il relève, notamment *l'esprit de l'humour* – « Le roman est né non pas de l'esprit théorique, mais de l'esprit de l'humour » (Kundera, 1986 : 192).

Nous pensons que l'écriture de Michel Tournier peut être analysée en parallèle avec celle de Milan Kundera de plusieurs points de vue, les deux romanciers étant deux voix distinctes des plus importantes et des plus originales du postmodernisme littéraire. Mais c'est surtout grâce à deux notions fondamentales dans la création littéraire de chacun d'entre eux que nous pensons que l'approche du rire chez Kundera ressemble et s'éloigne en même temps de celle de Tournier, à savoir *l'ambiguïté* et *l'insignifiance*.

Pour Kundera l'ambiguïté est une cruauté que la vie nous réserve et qui trouve ses moyens d'expression les plus justes, si précision peut y avoir, dans l'ironie : « L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. » (Ibid. : 159). L'ambiguïté telle que Tournier la conçoit est source de mystère et puise dans la profondeur des choses, et c'est surtout la beauté du devenir qu'elle renfermera, comme il se passe dans le cas du *Roi des Aulnes* avec le thème central du roman, la phorie. Dans les mots de l'auteur, « tout le mystère et la profondeur de la phorie se trouvent dans cette ambiguïté » (Tournier, 1981 : 125), notamment l'ambiguïté de l'emporteur / porteur de l'enfant, entre celui qui serre et celui qui sert, entre celui qui dévore et celui qui sauve.

D'autre part, le rire de Kundera s'oppose au tragique par ses fonctions, puisqu'il est un moyen d'exposer la futilité des choses, et plus encore, vu sa philosophie du kitsch, une mise en évidence du « mensonge embellissant » qui émeut (Kundera, 1986 : 160) – « En nous offrant la belle illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel : il nous révèle brutalement l'insignifiance de tout » (Ibid. : 150). Chez Tournier aussi, le rire (blanc en l'occurrence) « signale la fonction subversive et destructrice de l'œuvre » (Tournier, 1981 : 204), mais pourtant on ne peut pas détacher la mise en relation justement de cette attitude ontologique avec une recherche perpétuelle de ce qu'il appelle la *cosmique*, *l'émergence de l'absolu*. Kirsty Fergusson, opérant une très intéressante distinction entre les métaphysiciens et les ironistes (qui rapproche précisément des écrivains comme Kundera et Tournier), conclut que l'on peut retrouver chez Tournier une « conviction » métaphysique, accompagnée d'une « ambition » ironique et que c'est justement dans l'exploitation de cette « paire d'idéaux mutuellement opposés »<sup>1</sup> que s'explique la nature dialectique de l'écriture tournierienne (Fergusson, 1995 :

---

<sup>1</sup> « pair of mutually opposed ideals » (c'est nous qui traduisons en français).

90). Toujours est-il que l'on ne pourrait pas se passer de ce versant métaphysique de l'art romanesque de Michel Tournier quel que soit le centre d'intérêt de l'analyse.

Nous ne nous arrêtons dans cette réflexion que sur trois types d'humour et / ou ironie que nous avons repérés dans le roman *Le Roi des Aulnes*, mis en relation avec le type de rire que Tournier, comme nous venons de le voir, analyse et se propose de définir dans ses essais. Nous identifions ces trois catégories comme relevant de : l'ironie du sort, du mécanisme de l'inversion / opposition et de la perspective sur l'histoire

Définie en dehors des figures de rhétorique, comme faisant partie de ce que l'on pourrait appeler l'ironie situationnelle, l'ironie du sort acquiert dans le cas de ce roman une acception et une utilisation tout particulière, vu la relation spéciale et spécifique que le héros Abel Tiffauges entretient avec ce que l'on pourrait appeler le *sort*. On a beaucoup écrit vis-à-vis de cette relation et il va sans dire que la façon d'interpréter l'évolution du personnage ne pourrait se faire sans prendre en considération sa dimension mythologique et les conséquences narratives qui en découlent. Ainsi, l'ironie du sort, tout en fonctionnant comme un enchaînement de faits qui mènent à un résultat contraire aux attentes (logiques), change complètement de sens dans son cas, puisque le 'sort' ici n'est pas un mot abstrait, ce n'est plus un agencement fortuit des choses, mais il devient une vraie voix, un partenaire dialogique. L'ironie du sort pour Abel fonctionne en fait avec les valeurs de l'ironie verbale, sauf que le langage en ce cas sont les faits et non pas les paroles. Autrement dit, le sort parle à Abel et Abel parle au sort.

Les exemples en sont nombreux et essentiels dans le déroulement de l'histoire d'Abel, et ils vont des plus marquants – l'école qui brûle et le monde qui brûle pour laisser Abel continuer à construire son destin – aux plus insignifiants, liés à la vie de tous les jours du héros, comme dans le fragment ci-dessous :

« ... c'est le destin qui veille et qui entend que je n'oublie pas sa présence invisible mais inéluctable. [...] Parfois aussi c'est une réponse – *généralement ironique* – à une sollicitation indiscreète qui m'a échappé. Parce qu'enfin, environné de signes et d'éclairs comme je suis, je pourrais sans doute prétendre avoir de la chance, il me semble ? Il y a six mois, ayant des échéances difficiles, j'ai acheté un billet entier de la Loterie nationale en prononçant cette courte prière : 'Nestor, pour une fois ?' Oh, je ne peux pas dire qu'on ne m'a pas entendu ! On m'a même répondu. Par une manière de

pied de nez. Mon numéro était le B 953 716. Le numéro qui a rapporté un million à son propriétaire était le B 617 359. Mon numéro à l'envers. C'était pour m'apprendre à vouloir tirer un profit trivial de ma relation privilégiée avec le ressort de l'univers. Je me suis fâché, puis j'ai ri. » (Tournier, 1970 : 72 ; c'est nous qui soulignons).

Il arrive souvent que ce que le sort (la dimension cosmique de la vie) veut apprendre à Abel prenne la forme d'une inversion / d'un renversement, à un niveau bien plus profond que celui, apparemment superficiel, de cette inversion numérique. L'inversion, ce motif si cher à Tournier, structure et donne sens. Le va-et-vient continu entre l'inversion maligne / inversion bénigne est une source continue d'instabilité sémiotique dans le monde de signes. Mais le plus souvent, cette inversion est la voix (du destin / de Dieu etc., donc la voix d'une abstraction qui échappe au pouvoir de décision) qui restaure à sa façon, ironiquement (à savoir en exposant le revers de la monnaie), la vérité. Les exemples sont très fréquents dans le récit, mais nous trouvons que ceux où le concept d'inversion met en relation la guerre (thème central du livre) et l'amour sont particulièrement illustratifs. L'inversion maligne, abusive et mensongère, couvre d'une aura convaincante le mal le plus abominable ; ainsi, par une amère ironie du sort l'humanité se voit célébrer joyeusement ce qu'elle a de plus maléfique ; ce sera par une autre ironique inversion, réparatrice, bénigne, que les choses seront remises à leur place, à leur juste valeur, à un moment donné au cours de l'histoire :

« L'inversion bénigne. Elle consiste à rétablir le sens des valeurs que l'inversion maligne a précédemment retourné. Satan, maître du monde, aidé par ses cohortes de gouvernants, magistrats, prélats, généraux et policiers présente un miroir à la face de Dieu. Et par son opération, la droite devient gauche, la gauche devient droite, le bien est appelé mal et le mal est appelé bien. Sa domination sur les villes se manifeste entre autres signes par les innombrables avenues, rues et places consacrées à des militaires de carrière, c'est-à-dire à des tueurs professionnels, bien entendu tous morts dans leur lit, parce qu'il n'y a rien de satanique sans une touche de grotesque (...) C'est la messe noire célébrée au grand jour par Mammon, et les idoles barbouillées de sang devant lesquels on fait agenouiller les foules mystifiées s'appellent : Patrie, Sacrifice, Héroïsme, Honneur. Le haut lieu de ce culte est l'Hôtel des Invalides (...) » (Tournier, 1970 : 84).

C'est le même dispositif des inversions qui tisse le destin de Tiffauges. Or l'inversion des sens dans le monde / dans sa vie fonctionne d'emblée comme un mécanisme ironique, et la valeur ironique devient d'autant plus visible que le regard macro-textuel est plus large. Le thème de la phorie même, thème central du livre, est une inversion en deux étapes. La phorie est présentée comme une anomalie de la logique commune, un désordre de la gravité et un renversement des pôles (pesanteur / légèreté en l'occurrence) :

« C'est par un sentiment de légèreté, d'allègement, de joie ailée que mon 'extase phorique' se définit le mieux. Une manière de lévitation provoquée par une pesanteur aggravée ! Étonnant paradoxe ! Le mot *inversion* se présente aussitôt sous ma plume. Il y a eu en quelque sorte changement de signe : le plus est devenu moins, et réciproquement. Inversion bénigne, bénéfique, divine... ». (Tournier, 1970 : 91).

Mais qui plus est, la phorie devient d'un bout à l'autre du roman la voie d'une inversion des ordres et des essences. Abel est tout au long de son parcours un être des oppositions ; le plus souvent ironiquement avancées, à commencer avec le récit de ses premiers souvenirs : « Je suis resté à Saint-Christophe jusqu'à l'âge de seize ans. Ma conduite était irréprochable, mes notes désastreuses. J'avais posé sur ma face le masque d'innocence dont je ne me suis pas départi depuis » (Tournier, 1970 : 73). Masque d'innocence qui n'est qu'une forme de dérision qu'Abel à son tour lance au monde ; si le monde se moque de lui en exposant sa malice, Abel, lui, se moque en affichant son innocence. Innocence qui dévoile ses sens ultimes dans la phorie, car c'est dans la phorie que l'inversion ultime (enfin bénigne !) s'opère – l'ogre devient le sauveur, le roi des Aulnes devient Saint Christophe, Abel Tiffauges est enfin libre de son destin en ayant suivi sa destinée (l'auteur, dans l'une des analyses qu'il fait à son propre roman, souligne que son 'véritable sujet' est à chercher justement dans la « lente métamorphose du *destin* en *destinée*, je veux dire d'un mécanisme obscur et coercitif en l'élan unanime et chaleureux d'un être vers son accomplissement » [Tournier, 1981 : 242]).

Nous trouvons particulièrement intéressant de nous arrêter ici également sur la perspective ironique sur l'histoire que le roman recèle, car qu'y a-t-il de plus adéquat pour réunir comique et cosmique que la scène macro-historique, comme les grands événements de l'humanité ?

La manière dont le roman traite des significations et de l'importance de l'évènement historique qui représente son arrière-plan et, plus encore, un nœud narratif essentiel – la Deuxième Guerre Mondiale – n'est pas loin de la perspective métaphysique initialement mentionnée dans l'analyse de l'humour 'blanc' tournierien. Car c'est surtout en regardant par les lattes d'une telle passerelle que l'on peut « voir le rien » et tirer profit de ce savoir.

La guerre « bénéfique » dans *Le Roi des Aulnes*, dès son début, d'un regard moquer ; d'abord parce que pour Abel Tiffauges la guerre n'est qu'une autre possibilité, cette fois-ci plus ample, de s'échapper ; s'échapper aux punitions, aux injustices, et enfin aux autres pour se rejoindre soi-même. Il est le seul à connaître le secret de la guerre, un poids d'ailleurs difficile à supporter.

« L'école a brûlé encore une fois. Toute la France s'agite comme une fourmilière et se prépare au combat. Oh sans l'enthousiasme de 1914 ! [...] Les mobilisés ne paraissent même pas très bien savoir pourquoi ils vont se battre. Et comment le sauraient-ils ? Moi seul, Abel Tiffauges, dit Portenfant, microgénomorphe et dernier rejeton de la lignée des géants phoriques, moi seul le sais, et pour cause... ». (Tournier, 1970 : 139-140).

Ensuite, la référence à la guerre est souvent accompagnée de descriptions incongrues, indécentes dans leur beauté et ironiques dans leur paradoxalité :

« Le soleil qui brillait dans un ciel sans nuages, les prairies émaillées de fleurs, les arbres vermeils au feuillage murmurant, tout semblait vouloir entourer le naufrage de la France d'un décor triomphal et tendre ». (Tournier, 1970 : 160).

Dans l'adaptation cinématographique de Volker Schlöndorff de 1996 (Tournier avoue dans une interview de 2004 qu'il avait bien aimé cette adaptation, ne faisant qu'un seul petit reproche au réalisateur allemand, à savoir que son film s'adresse à ceux qui ont lu le livre [voir Maclean, 2004]), la perspective ironique sur la guerre est très bien rendue dans le langage cinématographique. L'une des scènes emblématiques pour l'étape de 'transition' d'Abel Tiffauges vers l'univers de la guerre est sa participation au front d'Alsace. Le film, plus que le roman peut-être, grâce aux moyens visuels dont il dispose, met en exergue l'immense décalage existant entre le tragisme

de la guerre, la frivolité de l'humain préoccupé par la position sociale et le pouvoir, et la banalité innocente de la vie de l'individu, en dehors du poids de l'Histoire. Au centre de ces scènes se trouvent les pigeons – une promesse de succès stratégique pour le sous-lieutenant Bertold et le commandant Granet, et une « partie tendre et tiède » (Tournier, 1970 : 152-153) de l'existence pour Tiffauges, mais qui finissent tous en tant que rôtis, dans les ventres des soldats affamés. Dans le film, l'ironie tendre et amère en même temps est intensifiée grâce à la 'compression' du récit et à l'impact qu'a la simultanéité visuelle de la vanité humaine, de la tendresse et de la cruauté de la mort et de la guerre.

En 'avançant' dans la guerre, temporellement et spatialement, c'est-à-dire en construisant sa destinée, Abel prendra conscience des atrocités, de l'Holocauste, de l'extraordinaire tragisme qui l'entoure. Le regard innocent sur le monde qu'il préfère garder le protégera contre la monstruosité qui s'accroît autour de lui. De nouveau, dans une inversion ironique indispensable au fonctionnement du mécanisme du récit, plus le monstre de l'Histoire grossit, plus le monstre qui vit en Abel, l'ogre, s'amincit, jusqu'à la transformation complète. Le monstre Béhémoth, pour l'appeler avec le dernier nom d'ogre qu'il reçoit du petit Éphraïm, devient le porteur d'enfant qui sait « que tout était bien ainsi » (Tournier : 1970, 393). Une « ironie sans complaisance du romancier : ce n'est pas la force brute et impassible qu'Abel apprend, plongé au cœur du terrible théâtre nazi, mais la fragilité qui le prépare à l'expression de l'amour. » (Godo, 2003 : s.p.).

On pourrait donc conclure que le rire que Michel Tournier nous propose est une forme de rire difficilement discernable très souvent, car elle exige des compétences herméneutiques particulières, notamment la capacité d'entrevoir dans le tissu dense de l'œuvre littéraire sa trame, tout comme il faut regarder et déceler dans le monde son réseau caché et l'engrenage des faits. Faute de quoi, le rire auctorial peut rester inaperçu, tout comme on peut bien rater dans la vie le rire de Dieu, derrière les grands rideaux de la scène. Risque assumé d'ailleurs par le grand écrivain français dans l'une des interviews qu'il donnait au *Magazine littéraire* en 1978, après la publication du *Roi des Aulnes* :

« J'espère que l'humour est *partout* sensible dans tout ce que j'écris. *Sinon, tant pis pour moi*. L'humour que je vise ébranle en profondeur tout l'édifice de nos idées, conventions, règles du jeu, etc. (...) C'est un humour qui

aggrave le propos au lieu de l'alléger. Sa formule pourrait être : plus je ris moins je plaisante. » (Brochier, 1978 : 11-12, c'est nous qui soulignons).

## **Bibliographie**

- BROCHIER, J.-J., 1978, « Dix-huit questions à Michel Tournier », *Le Magazine Littéraire* no 138.
- FERGUSSON, Kirsty, 1995, « Metaphysical Desires ad Ironist Devices in the Works of Michel Tournier » in Michael WORTON (dir.) *Michel Tournier*, Londres, Routledge.
- GODO, Emmanuel, 2003, « Une violente utopie : *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier », dans Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *La violence: représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan ([http: / / www.emmanuel-godo.com / wp-content / uploads / 2012 / 01 / Michel-Tournier -LE-ROI-DES-AULNES.pdf](http://www.emmanuel-godo.com/wp-content/uploads/2012/01/Michel-Tournier-LE-ROI-DES-AULNES.pdf)).
- JANKELEVITCH, Vladimir, 1964, *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- KUNDERA, Milan, 1986, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard.
- MACLEAN, Mairi, 2004, « Michel Tournier, Past and Present: An Interview with the Author », *Forum for Modern Language Studies*, 40, ([https: / / www.researchgate.net / publication / 249255342\\_ Michel\\_Tournier\\_ Past\\_ and\\_Present\\_An\\_Interview\\_with\\_the\\_Author](https://www.researchgate.net/publication/249255342_Michel_Tournier_Past_and_Present_An_Interview_with_the_Author)).
- TOURNIER, Michel, 1981, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel, 2017, *Le miroir des idées. Traité*, Éditions du Mercure de France, format Kindle (1<sup>e</sup> édition Gallimard, 1994).
- TOURNIER, Michel, 1970, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard.

# L'expérience-limite du rire chez Georges Bataille

Wafa GHORBEL

Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis  
Université Tunis-El Manar, Tunisie

**Abstract:** Laughter is a real "limit-experience", in Georges Bataille's work: it is a practice of the body coupled with a movement of thought that continues in and extends to the language itself. It is a tragic, black laughter, as opposed to Bergson's blank, innocuous laughter, of a paroxysmal moment of protest introducing the bursting into the text and into the characters. While shaking their bodies with uncontrolled jolts, he testifies to the stirring up of the commonplaces of their thoughts. Unmeasured and uncontrollable, major, sovereign, he releases the energies. Pure expenditure, like tears, it arises during transgressive moments of excesses, ecstatic and thanatic, dissolves the limits of being, ensures communication with the Other by opening on the unknown, the impossible, the non-knowing.

**Keywords:** laughter, black irony, limit-experience, unknown, death, eroticism.

Le rire n'arrête pas de retentir et de se déployer d'un bout à l'autre de l'œuvre romanesque de Georges Bataille. Pourtant, une lecture attentive de ces récits montre qu'ils sont tout ce qu'il y a de plus éloigné de la gaieté, de l'humour, du comique. Cette marque impulsive de joie y prend une tournure beaucoup plus sérieuse. En 1920, Bataille fait la rencontre du philosophe Henri Bergson, à Londres, et lit *Le Rire* (1899). L'œuvre, bien que considérant le phénomène avec une certaine profondeur et dépassant sa gratuité insignifiante, le déçoit<sup>1</sup>. Elle le réduit à sa portée morale en tant qu'« espèce de brimade sociale » (Bergson, 2004 : 103), de remède contre les

---

<sup>1</sup> « Ce n'est pas une lecture qui m'a beaucoup satisfait, mais elle m'a tout de même fortement intéressé. [...] Ce qui m'a passionné à ce moment-là, c'est la possibilité de réfléchir sur le rire, la possibilité de faire du rire l'objet d'une réflexion. Je voulais de plus en plus approfondir cette réflexion, m'éloigner de ce que j'avais pu retenir du livre de Bergson. » (Bataille, 1976 : 221).

défaillances des mœurs, de répression des excentricités<sup>2</sup>. Toutefois, paradoxalement, cette lecture lui révèle la puissance de dissolution du rire face à laquelle aucun dieu, aucun fondement établi, quels que tenaces qu'ils soient, ne sauraient tenir<sup>3</sup>. Contrairement au rire de Bergson qui réintroduit dans la vie individuelle et dans la vie collective la fluidité qui leur manque souvent, celui de Bataille ébranle l'ordre du réel homogène, y produit une faille profonde à chacun de ses retentissements. C'est une effusion, une opération souveraine dans laquelle la pensée arrête le mouvement qui la subordonne, s'identifie à la rupture des liens qui la subordonnaient (Bataille, 1973 : 219).

Nous tenterons, dans le cadre de cette analyse, de rendre compte de ce que Henri Troppmann, le narrateur du *Bleu du ciel* de Georges Bataille appelle « l'ironie noire » (Bataille, 1971, III : 487), une sorte d'ironie corrosive qui mine la plupart des personnages batailliens et qui s'exprime sous forme d'un rire angoissé, tragique, lié à l'excès, à la transgression, à l'érotisme, à la mort.

## 1. Le rire en pleurs

Au même titre que la folie et l'ivresse, le rire est l'un des termes de la recherche haletante de la démesure et un lieu d'expression privilégié du délire chez Bataille. Il laisse transparaître un profond mal-être chez les personnages, un étouffement dans le monde structuré inadapté à leurs rages, néanmoins, une volonté créatrice acharnée d'embrasser un univers fantasmagorique fondé essentiellement sur l'excès, s'apparentant au rire nietzschéen zoroastrien, considéré (à côté de la danse et du jeu) comme une « puissance affirmative de transmutation<sup>4</sup> » (Deleuze, 2005 : 222), « transmu[ant] la souffrance en joie » (Deleuze, 2005 : 222) (« Joie » n'est pas à prendre, ici, au sens commun du terme<sup>5</sup>).

Parallèlement, le rire s'avère intimement lié à l'improductif<sup>6</sup> puisqu'il s'agit d'une forme excrémentielle particulière. En effet, le rire, malgré

---

<sup>2</sup> « Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités » (Bataille, 1976 : 15).

<sup>3</sup> « Je ne vois pas un objet dont je n'ai pas ri. » (Bataille, 1973 : 214).

<sup>4</sup> « Nietzsche appelle *transmutation* le point où le négatif est converti [...]. Le non destitué de son pouvoir, passé dans la qualité contraire, devenu lui-même affirmatif et créateur : telle est la transmutation. » (Deleuze, 2005 : 218-219).

<sup>5</sup> « Bien entendu, il reste que le rire est joyeux. Mais malgré tout, cette joie qui est donnée dans le rire [...] ne peut se séparer pour moi d'un sentiment tragique. » (Bataille, 1976 : 224).

<sup>6</sup> L'improductif est le domaine des excréments physiques (déjection des déchets) et psychiques (rêves et souvenirs), chez Bataille.

l'opposition apparente, est analogue aux larmes, forme excrémentielle majeure dans l'œuvre romanesque de Bataille. C'est celui-ci même qui souligne cette similitude dans sa conférence « Non-savoir, rire et larmes » : « Je crois qu'il ne me sera pas difficile de montrer que les larmes peuvent être considérées comme liées, de même que le rire, à l'invasion de l'inconnu » (Bataille, 1976 : 227). Dans *Les Larmes d'Eros*, Bataille explique :

« Le rire n'est pas autant qu'il semble un contraire des larmes : l'objet des rires et l'objet des larmes se rapportent toujours à quelque sorte de violence interrompant le cours régulier, le cours habituel des choses. » (Bataille, 1998 : 61).

Cette interruption conditionnée aussi bien par les larmes, sécrétion d'origine oculaire, que par le rire, son déversé comme un renvoi, est l'expression d'un excès incommensurable. Elle transporte l'être "hors de soi", l'ouvre / l'offre à la mort et donne au rire, à l'image des larmes, une valeur d'exclusion excrémentielle douloureuse malgré le paradoxe apparent. En effet, chez Bataille, « le rire se distingue définitivement du comique » (Surya, 1992 : 109). Il est loin de traduire un état d'euphorie, un sentiment de bonheur. D'ailleurs, souvent, nous avons affaire à un rire dramatique et pénible. Dans *Le Bleu du ciel*, Troppmann « ri[t] d'une façon [...] malheureuse » (Bataille, 1971, III : 395). Son envie de rire se mêle à ses appréhensions et se fait l'expression de son profond malaise : « Je ne savais plus personnellement si je devais être dans l'angoisse ou rire » (Bataille, 1971, III : 419). Dans *Ma Mère*, « Le rire est plus divin et plus insaisissable que les larmes » (Bataille, 1971, IV : 205) : une comparaison de forte signification.

Dans *L'Impossible*, Monsieur Alpha pense qu'il « aurai[t] peine à se retenir de rire » (Bataille, 1971, III : 163) en raison de la douleur qu'il éprouve face à la mort de son frère. Il explique que la souffrance, loin de s'opposer au rire, en est l'origine incontestable : « Si nous ne puisions naïvement à la source de la douleur, qui nous donne le secret insensé, nous ne pourrions avoir l'emportement du rire. » (Bataille, 1971, III : 183). Ainsi, comme dans la pensée tragique<sup>7</sup> nietzschéenne, chez Bataille, la souffrance transmutée en rire est source de discernement, dénouement du mystère de l'existence, du « secret insensé ».

---

<sup>7</sup> « Ce qui est tragique, c'est la joie. [...] Le tragique n'est pas fondé dans un rapport du négatif et de la vie, mais dans le rapport essentiel de la joie et du multiple, du positif et du multiple, de l'affirmation et du multiple. » (Deleuze, 2005 : 20).

« Pas de rire sans douleur, pas de douleur sans lucidité. Pas de connaissance sans souffrances, [explique Michel Onfray]. Le rire occupe chez Nietzsche le rôle joué par la raison pendant des siècles : un instrument d'appropriation du monde, une rhétorique impérieuse. L'éclat est agressif, participe de l'inférieur et de la course à l'abîme. » (Onfray, 2006 : 150).

C'est justement cette dimension que signale Jean-Michel Heimonet en parlant d'un « rire qui ne rit pas, [d'un rire dont] l'alchimie est loin d'être parfaite, [d'un rire] laborieux [qui] porte en lui les marques du supplice ». (Heimonet, 1987 : 85). « Ce vomissement de cerveau » (Valéry, 1973 : 965), selon l'expression Paul Valéry, ce rire triste, inquiet, douloureux est une expression de la démesure, « une forme d'exclusion » (Fourny, 1988 : 112), de décharge, de dépense permettant à l'être de se dissoudre dans son intériorité. Incapable, d'emblée, de soulager les personnages, d'apaiser leurs souffrances, de détendre l'atmosphère et de dédramatiser la situation, il attise les douleurs et les porte au seuil de l'insoutenable pour, ensuite, alléger l'existence de la pesanteur terrestre dans un geste aérien, révolutionnaire, dionysiaque<sup>8</sup>. « Dionysos affirme [en effet] tout ce qui apparaît, "même la plus âpre souffrance". » (Deleuze, 2005 : 19). Ce rire s'avère tragique, à l'instar du rire nietzschéen, dans la mesure où il s'agit d'une prise de conscience de la médiocrité de l'être humain par rapport au poids accablant du réel.

« [Nietzsche] proteste contre l'assignation d'un but aux choses, l'assignation d'un but au monde, [explique Bataille]. Pour lui le monde n'a pas de but et par conséquent ce qu'il nous reste possible c'est de rire de ce qu'il est, mais non pas de rire comme il est banal de rire en s'apercevant d'une supériorité que l'on a sur celui dont on rit, mais de rire d'un rire définitif, de rire — on ne peut pas rire du monde comme d'une réalité par rapport à laquelle on se sent supérieur mais d'une réalité devant laquelle au contraire on sent sa petitesse — et par conséquent le rire dans les conditions nietzschéennes est un rire tragique. Il n'y a aucune possibilité de rire à partir de la connaissance de Nietzsche sans aller jusqu'au bout des possibilités du rire, c'est-à-dire de rire tragiquement, de rire comme on rirait devant un crucifix. » (Lorange, 2013 : 2-3).

---

<sup>8</sup> « Seul Dionysos génère l'éclat. » ; « C'est Dionysos [...] qui s'appelle "Polygethes", le dieu des mille joies. » (Onfray, 2006 : 21).

Les personnages de Bataille, écrasés sous la pesanteur de l'univers, mais surtout sous leur propre pesanteur, adoptent ce rire substantiellement tragique face à eux-mêmes<sup>9</sup>, à leurs angoisses et douleurs.

## 2. Le rire extatique

Le rire chez Bataille accompagne, par ailleurs, les moments de volupté les plus intenses. Apriori, il n'aurait pas un lien évident avec l'*ironie noire*. Toutefois, en y regardant de plus près, nous pouvons y voir une ironie tournée vers soi, remettant en question la fermeture de l'être, son autosuffisance. L'érotisme doublé du rire permet, dans un geste excessif, le dépassement des limites certaines de soi et le glissement dans la dissolution et l'incertain que représente l'autre.

Dans l'univers fictionnel bataillien, les rôles de l'extase se confondent avec les éclats de fou rire et placent les personnages au bord de l'abîme : « c'est "la mise en question" de tout le possible. C'est le point de rupture, de lâchez-tout, l'anticipation de la mort. », selon l'écrivain lui-même (Bataille, 1998 : 168). Nous rencontrons ces moments paroxystiques au cours de l'orgie adolescente dans *Histoire de l'œil*, lorsque « les rires se produis[ent] comme des hoquets idiots et involontaires » (Bataille, 1970 : 21), en même temps que jaillissent l'urine et le vomi durant les instants de jouissance incontrôlables. Les rires explosent aussi, dans *Le Bleu du ciel*, au sein des lieux de l'excès des sens : chez Alfred Payne (deux fois : Bataille, 1971, III : 417, à la Criolla ((Bataille, 1971, III : 441), à la Rambla ((Bataille, 1971, III : 459). Ils secouent les corps des personnages introduisant dans leurs esprits une faille qui les allège, les transporte hors de l'existence et met en scène leur discontinuité. Ils bourdonnent également dans le bordel de *Madame Edwarda* (Bataille, 1971, III : 20) et s'emparent du narrateur en même temps que ses spasmes orgasmiques devant l'attitude de la prostituée : « Gémissant sous la voûte, j'étais terrifié, je riais » (Bataille, 1971, III : 25)<sup>10</sup>, dit-il. Dans *Ma Mère*, les rires rythment toutes les relations voluptueuses de Pierre permettant une deuxième forme de communication non moins importante que l'échange corporel et remettant en question les systèmes moral, religieux et social. Sa première étreinte avec sa mère est suivie d' « un éclat de rire qui sonn[e]

---

<sup>9</sup> « Je me ris de tout maître qui n'a su rire de soi-même. », dit Nietzsche (LORANGE, 2013 : 4).

<sup>10</sup> Chez Bataille, comme chez Nietzsche, « le rire transforme l'angoisse en allégresse, la crainte en joie », voire en extase (Onfray, 2006 : 152).

faux » (Bataille, 1971, IV : 186), du « rire graveleux » de celle-ci « dont [il] reste fêlé » (Bataille, 1971, IV : 186). Lors de sa première rencontre avec Réa, en présence de sa mère, leurs jeux et attitudes « obscène(s) » provoquent, en même temps que leur libido, de violentes tempêtes de rire : « Le même rire puéril nous chatouilla si excessivement [...] que nos ventres s'agitèrent tordus, au milieu des autres. » (Bataille, 1971, IV : 214).

Nous rencontrons cette même idée du rire collectif et communicatif chez Bergson lorsqu'il parle de l'impossibilité d'un rire isolé :

« Il semble que le rire ait besoin d'un écho. Écoutez-le bien : ce n'est pas un son articulé, net, terminé ; c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer par des roulements, ainsi que le tonnerre dans la montagne. [...] Notre rire est toujours le rire d'un groupe. » (Bergson, 2004 : 4-5).

Cependant, contrairement à Bergson, chez Bataille, comme chez Nietzsche, le rieur porte au maximum le souci de soi. Rire, même en couple ou en groupe, est paradoxalement un moment de solitude, d'isolation, d'égoïsme où l'individu se penche sur sa propre existence dans un geste railleur<sup>11</sup>. En effet, tout en communiquant, tout en s'ouvrant sur l'autre, celui qui rit rentre en soi-même, s'enferme dans son intériorité :

« L'analyse du rire, [explique Bataille], m'avait ouvert un champ de coïncidences entre les données d'une connaissance émotionnelle *commune et rigoureuse* et celles de la connaissance discursive. Les contenus *se perdant les uns dans les autres* des diverses formes de dépense (rire, héroïsme, extase, sacrifice, poésie, érotisme ou autres) définissaient d'eux-mêmes une loi de *communication* réglant les jeux de l'isolement et de la perte des êtres. » (Bataille, 1973: 11).

Les rires retentissent plus fort après les attouchements de Réa et Hélène, dans *Ma Mère* : « J'entendais encore [Réa] rire aux éclats [...] de l'inavouable plaisir que ma mère lui avait donné. » (Bataille, 1971, IV : 217), dit Pierre. En outre, Réa en même temps qu'elle s'ouvre au narrateur, « ouvr[e] à [lui] [...] le temple du fou rire. » (Bataille, 1971, IV : 218). Ainsi, le

---

<sup>11</sup> Le rire « argumente pour une suprême dérision qui prépare les espaces de solitude et d'isolement, d'élection et d'excellence. », (Onfray, 2006 : 149).

rire acquiert le statut d'une divinité dans cette œuvre, d'où son caractère « plus sérieux que le sérieux » (Perniola, 1982 : 130). Il permet au rieur, au même titre que l'extase, d'accéder à la souveraineté en lui ouvrant le fond des choses, en lui révélant l'impossible, en le dissolvant. Rire au moment de s'ouvrir à l'autre est une façon de se rire de soi, de ses propres limites.

De la même manière, le rire envahit l'aventure de Pierre et de Hansi. Celle-ci séduit son compagnon, s'exhibe devant son regard, « riante » (Bataille, 1971, IV : 247), « rieuse » (Bataille, 1971, IV : 246), « éclat[ant] de rire » (Bataille, 1971, IV : 247). Ses paroles laissent entendre une confusion dans son esprit entre l'acte de rire et celui de jouir : « Maintenant j'ai tes bras, j'ai tes lèvres et je suis presque nue. Je veux rire avec toi. [...] J'adore rire. » (Bataille, 1971, IV : 249), dit-elle. Contre les attentes de l'auditeur et du lecteur, « nue » de ses vêtements, mais surtout de toutes les contraintes des codes, elle ne demande pas à Pierre de la prendre mais de partager ses rires : un moment de fuite et d'excès aussi efficace que celui procuré par le plaisir charnel. L'attitude et les propos de Charlotte d'Ingerville révèlent d'ailleurs la même confusion : « À présent, [dit-elle à Pierre,] laisse ma rage retirer mes vêtements, laisse-la retirer les tiens. Je suis nue. Laisse-moi rire et m'agenouiller, je m'en vais te déculotter éperdument. » (Bataille, 1971, IV : 291). Les spasmes du rire aussi bien que les convulsions extatiques orgasmiques permettent de soulever le fardeau exténuant de la vie des normes. Ils désagrègent sa continuité, rompent son homogénéité et allègent l'esprit vidé de ses craintes. Chaque émission vocale et respiratoire du rire serait la matérialisation du poids éjecté de l'esprit des personnages, une façon de rendre l'existence plus soutenable dans sa légèreté.

De même, Charles dans *L'Abbé C.*, associe les excès de la chair et ceux de l'esprit : son rire résonne en même temps que son corps excrète le sperme : « Tout l'après-midi nous avons fait l'amour et j'avais ri. », dit-il (Bataille, 1971, III : 258). Similairement, sa partenaire Éponine « tremblait de nervosité, riait aux éclats et son corps léger, dans l'amour, eut des mouvements violents » (Bataille, 1971, III : 271), secoué autant par les convulsions de l'orgasme que par ceux du rire. En pensant aux menaces du boucher qui attisent ses pulsions,

« elle se donnait alors [à Charles] en riant d'horreur. [...] Elle riait en tremblant et riait de trembler : elle vacillait en se renversant, puis elle succombait dans des râles que brisaient, ou peut-être prolongeaient des rires nerveux. » (Bataille, 1971, III : 317).

Ainsi, les rires (de la jouissance, de l'horreur et du délire) et les rôles (de l'amour et de la mort) fusionnent parallèlement aux deux corps des amants.

Dans les notes de Robert, dans le même récit, Rosie, s'offrant à lui, dit : « Je ris, je suis ouverte » (Bataille, 1971, III : 353). L'ouverture serait celle de son corps excité appelant celui de son amant, et celle de son esprit riant et souffrant invitant et s'invitant à l'infini, à la démesure, raillant toute limite. Le rire n'est que ce passage s'ouvrant entre deux êtres, deux corps, vouant leurs rapports à une intersubjectivité où la compénétration, le glissement de l'un dans l'autre dissout, effondre, pulvérise tout obstacle, toute résistance. C'est une profonde immersion en soi permettant la dissolution de l'intériorité afin de réaliser un état extrême de communication, de débordement, de fusion, de confusion.

### **3. Le rire dissolvant**

« Dans la pensée de Bataille, le rire, voire le ridicule se mêlent à ce qu'il y a de plus sacré dans l'homme » (Bosch, 1983 : 48) et de ce qui structure son existence : famille, religion, morale...

« Argument ultime contre le vieux monde, [comme le précise Michel Onfray à propos du rire nietzschéen], [il] fait éclater les certitudes admirables, il sème le doute et récolte la tempête. Il congédie le sacré et la transcendance ». (Onfray, 2006 : 149).

Il met en question la stabilité des connaissances, le savoir absolu hégélien, rejette les normes préétablies, dérobe tous les points d'appui que l'esprit, sous les noms de la raison ou de Dieu, se donne d'ordinaire, et rompt radicalement avec le certain, le prévisible, le connu. C'est un moment souverain de refus et d'exclusion violente de tout ce qui encombre l'esprit, l'alourdit et l'empêche de se libérer, de penser, puisque Bataille déclare : « Rire est penser » (Bataille, 1973 : 230). En effet, dans *Histoire de l'œil*, Simone « éclat[e] de rire » (Bataille, 1970 : 19) juste après avoir arrosé sa mère de sa « pisse ». Elle refuse donc doublement l'autorité de celle-ci : son rire vient confirmer son excrétion physique. Son compagnon adopte la même attitude à l'endroit de ses parents. Il fuit son foyer et se contente de leur laisser un mot qu'il avait écrit « avec la plus grande légèreté et non sans

rire. » (Bataille, 1970 : 23). Ce rire témoigne, plus que d'un manque de respect ou d'une insouciance, d'un rejet catégorique, d'un anéantissement total des codes familiaux qui constituent un obstacle devant l'épanouissement de l'individu. C'est dans ce sens que Dirty, dans *Le Bleu du ciel*, « éclat[e] de rire et [que] comme une folle, elle ne pouvait plus s'arrêter » (Bataille, 1971, III : 386) en racontant à Troppmann la mésaventure de sa mère dans l'ascenseur.

Les personnages de Bataille rient, en outre, afin de dissoudre les symboles religieux et d'en destituer le caractère sacré. Ils adoptent ainsi la même attitude dissolvante que leur créateur face aux dogmes théologiques :

« Je dois préciser d'ailleurs, [expose Bataille], qu'au début de cette expérience, j'étais en somme animé d'une foi religieuse très précise, conforme à un dogme, et que cela comptait beaucoup pour moi, au point même que j'accordais, aussi entièrement que je pouvais, ma conduite à mes pensées. Mais il est certain qu'à partir du moment où je me suis posé la possibilité de descendre aussi loin que possible dans le domaine du rire, j'ai ressenti comme premier effet, tout ce que le dogme m'apportait comme emporté par une espèce de marée diluviale qui le décomposait. [...] Je ne pouvais plus, dès lors, y adhérer que comme à quelque chose que le rire dépassait. Il est à peine utile de dire que, dans ces conditions, des croyances à un dogme ne peuvent pas subsister, et que, peu à peu, sans que d'ailleurs j'y attribue la moindre importance, je me suis détaché de toute croyance. » (Bataille, 1976 : 222).

Dans *Histoire de l'œil*, au sein de l'église de Séville, Simone « non seulement [...] éclatait de rire, mais elle ne pouvait plus ni parler ni s'arrêter, si bien que, moitié par contagion, moitié à cause de l'extrême lumière, je commençai à rire presque autant et même, jusqu'à un certain point, Sir Edmond. » (Bataille, 1970 : 58), dit le narrateur. Ils rient aussi des réactions du prêtre face à leur comportement insolent et blasphématoire (Bataille, 1970 : 65). Également, les rires explosent dans l'église de *L'Abbé C.*. Ils agitent le corps pendant de Charles lors de son ascension vers la tour (Bataille, 1971, III : 258). Ils animent celui d'Éponine montrant son derrière nu dans ce lieu de la dévotion :

« Elle se mit à rire, et si vite que le rire la bouscula : elle se retourna et penchée sur la balustrade apparut secouée comme un enfant. Elle riait la tête dans les mains. [...] Le rire la désarma. » (Bataille, 1971, III : 264).

Elle ne se contente pas de rire toute seule, mais « invit[e] les autres filles à » en faire de même (Bataille, 1971, III : 268). Elle transforme, avec l'aide de ses amies Raymonde et Rosie, la grand-messe de Robert en un spectacle comique :

« Leurs rires fusèrent et de plus en plus la sorte d'étouffement où Éponine se débattait était propice à la contagion de ces rires puérils. Elle ne pouvait, d'ailleurs, manquer de ressentir les côtés douloureusement risibles de cette situation. » (Bataille, 1971, III : 288),

face à laquelle Charles « serrai[t] les dents, sans pouvoir autrement que dans [ses] deux mains, réprimer le fou-rire qui [le] prit. » (Bataille, 1971, III : 288). Quant à l'abbé, le représentant des codes ecclésiastiques, il n'est pas épargné. Simone ne maîtrise pas ses rires face à lui : « Tu la fais rire » (Bataille, 1971, III : 269), lui dit Charles. Loin de s'inquiéter, l'observant évanoui par terre, « elle se tint la tête à deux mains ne pouvant contenir un rire absurde. » (Bataille, 1971, III : 305) : cette scène symbolise la défaite de l'abbé, de l'Eglise et de la religion en général. Le rire accentue la violence de l'effondrement. Il serait la métaphore de la chute. D'ailleurs, vers la fin du roman, Robert « riait cruellement [...] de lui-même. » (Bataille, 1971, III : 328), du rôle qu'il assumait et de la religion qu'il a longtemps représentée : « Il en riait, n'en pouvant plus de rire. » (Bataille, 1971, III : 345).

Le rire cible de même le sommet de la hiérarchie religieuse, dans les fictions de Bataille. Comme chez Nietzsche,

« Il congédie le sacré et la transcendance : contre les aspects visqueux de Dieu, il est le seul recours. Levain de l'immanence la plus efficace, [...] [son] éclat autorise une esthétique païenne débarrassée des dieux et du divin. [...] Eau et feu, le rire et Dieu sont incompatibles. [...] Le rire fonde un eudémonisme athée. » (Onfray, 2006 : 149-150).

Il désacralise et abolit le règne de Dieu : « De quoi rire ici-bas, sinon de Dieu ? » (Bataille, 1971, IV : 237), dit Pierre dans *Ma Mère*. Ainsi, tous les rires déversés dans cette œuvre (ainsi que dans toutes les autres) seraient une

contestation de Dieu et de ses lois et la recherche d'une nouvelle divinité : celle du RIRE capable de dissoudre toutes les limites et d'embrasser l'infini comme en témoigne celui de Dianus dans *L'Impossible* : « D. me dit un jour en riant que [...] l'ombre de Dieu étant dissipée et l'immensité tutélaire faisant défaut, il lui fallait vivre une immensité qui ne limite plus et ne protège pas. » (Bataille, 1971, III : 168), rapporte Alpha. Cette nouvelle divinité que métaphorise le rire est celle de la démesure, du danger, de l'angoisse, du risque, par opposition à l'assurance et à la sécurité recherchées à travers Dieu. C'est le rire « doré » nietzschéen, qui constitue, à lui seul, l'essence divine souveraine dont doit se doter le surhomme :

« J'oserai même établir une hiérarchie des philosophes d'après la qualité de leur rire, [dit Nietzsche], – en plaçant au sommet ceux qui sont capables d'éclats de rire dorés. Et à supposer que les dieux philosophent, eux aussi, ce que plusieurs conclusions m'incitent fortement à croire, je ne doute pas qu'ils ne sachent aussi, tout en philosophant, rire d'une façon nouvelle et surhumaine – et aux dépens de toutes les choses sérieuses ! Les dieux sont espiègles : il semble que, même pendant les actes sacrés, ils ne puissent s'empêcher de rire. » (Nietzsche, 1990 : 730).

Les codes sociaux et moraux, autres « attributs mensongers » du réel<sup>12</sup>, sont, à leur tour, rejetés par le biais du rire qui éclate souvent pour annoncer ou accomplir une transgression. En effet, la mère de Pierre, dans *Divinus Deus*, est l'un des personnages les plus contrevenants et les plus rieurs. Elle « ne peut vivre qu'en riant » (Bataille, 1971, IV : 213), selon Réa. Elle « ne cess[e] pas de rire » (Bataille, 1971, IV : 181), tout au long du roman, faisant retentir un rire : « graveleux » (Bataille, 1971, IV : 181, 186), « en cascade » (Bataille, 1971, IV : 181), « diabolique » (Bataille, 1971, IV : 182), brouillant (Bataille, 1971, IV : 210), « indécent » (Bataille, 1971, IV : 210), « puéril » (Bataille, 1971, IV : 214), « indu » (Bataille, 1971, IV : 214), « équivoque » (Bataille, 1971, IV : 217), « fou » (Bataille, 1971, IV : 218, 226), « morose » (Bataille, 1971, IV : 218), « éteint » (Bataille, 1971, IV : 218), « malheureux » (Bataille, 1971, IV : 218), « canaille » (Bataille, 1971, IV : 223)... Le rire constitue un élément essentiel de sa personnalité outrancière et rebelle, remplace ou complète sa parole pour annihiler tout ce qui s'oppose au

---

<sup>12</sup> « L'œuvre accomplie par le rire est psychagogie : réduction du réel à sa nature véritable, sans ses hypothèses et ses attributs mensongers – à mi-chemin entre la dissociation d'idées et la déconstruction. » (Onfray, 2006 : 149).

seul langage reconnu : celui de son plaisir. Chacun de ses rires est un appel à l'inceste, à l'adultère, à la débauche, à la démesure contre toute norme étrangère à sa propre conception des choses et des faits. Son horizon est aussi large que l'étendue de la résonance de son rire. Ainsi, destituant la morale, le rire s'y substitue<sup>13</sup>. C'est l'un des moments d'excès mettant en jeu ce qui fonde l'être et le révélant à sa réelle identité<sup>14</sup>, à sa vérité surprenante<sup>15</sup>.

Le rire est, par ailleurs, le langage du refus de tout ce qui déplaît aux personnages batailliens, à côté des codes sociaux, familiaux, religieux et moraux déjà observés. Son éclat est synonyme d'un « non » catégorique affiché contre une personne, une attitude, une situation... « Le rire dit : Je ne suis pas comme cela, MOI ! » (Valéry, 1973 : 965) comme le mentionne Paul Valéry, en démarquant la distance du rieur vis-à-vis de l'autre. Lorsqu'il rit, le personnage bataillien, à l'image de Zarathoustra,

« concentre les forces psychagogiques avec lesquelles il déclenche les orages négateurs, "car dans le rire ensemble se mélange tout mal, mais par sa propre béatitude absous et sanctifié". Cruauté contre l'évidence et les mythes, les illusions et les vérités, l'hypocrisie et la lâcheté – bonne cruauté. Cruauté contre le vieux monde et les recours opiacés. Effrayés et terrorisés par la nature entropique du réel, les hommes rivalisent d'ingéniosité et inventent une constellation de mensonges : métaphysique, religion, système, morale, vertu et faute, habitude et conformisme, rite, mystère et morale, idéologie – idiosyncrasie dit Nietzsche –, théories et hypothèses. Il pulvérise ces châteaux de cartes, défait les décors et révèle les viscères sous la peau. » (Onfray, 2006 : 152).

Dans *Le Bleu du ciel*, Troppmann « éclat[e] de rire » (Bataille, 1971, III : 404), et « [a] envie de rire » (Bataille, 1971, III : 407) face aux questions inattendues de Lazare et à la manière dont elle formule et émet ses phrases (Bataille, 1971, III : 445). Son rire sarcastique retentit devant l'engagement politique de celle-ci et sa volonté d'attaquer la prison (Bataille, 1971, III : 454,

---

<sup>13</sup> « Le rire n'est qu'une morale [...]. Il est une révélation », (Surya, 1992 : 109).

<sup>14</sup> « Il est en nous des moments d'excès : ces moments mettent en jeu le fondement sur lequel notre vie repose ; il est inévitable pour nous de parvenir à l'excès dans lequel nous avons la force de mettre en jeu ce qui nous fonde. C'est bien au contraire en niant de tels moments que nous méconnaîtrions ce que nous sommes », (Bataille, 1975 : 19).

<sup>15</sup> « Le rire n'est pas, croyons-nous, seulement ce que l'a défini notre excellent professeur de philosophie au lycée Henri-IV, M. Bergson : le sentiment de la surprise. Nous estimons qu'il faudrait ajouter : l'impression de la vérité révélée – qui surprend comme toute découverte inopinée. », (Jarry, 2004 : 1016).

456). À travers ces rires, ce personnage cherche à rejeter des positions qui lui sont étrangères, surtout celle de la lutte politique. Il tente d'en construire un barrage qui le protège de la contagion des personnes environnantes, en fait son instrument de défense. En effet, *Le Bleu du ciel* épouse les contradictions des intellectuels européens, en général, et français, en particulier, tout en reconstituant, en toile de fond, le climat politique et idéologique opaque des années trente et en reflétant le malaise qu'éprouve Bataille face à la question de l'engagement politique (œuvre composée en 1935 et publiée seulement en 1957). Fascisme, communisme, bourgeoisisme, ouvriérisme, militantisme, désinvolture, idéalisme et cynisme se côtoient, se coudoient, s'entremêlent, s'objectent au sein du même groupe social, voire, dans l'esprit d'un seul individu comme en témoigne le personnage de Troppmann et le cercle de ses amis. L'attitude ambiguë de celui-ci révèle ses différentes tendances idéologiques et la difficulté qu'il retrouve à choisir et définir son camp de manière nette et définitive. Rire face au discours de la communiste révolutionnaire anarchiste, Lazare, c'est rester étanche à toute fascination qu'elle risque d'exercer sur lui, s'opposer à toute tentation d'infiltration dans la partie hétérogène (les groupes du bas) de la société, lui rester extérieur. Lazare qu'expulse le rire de Troppmann est fortement inspirée de Simone Weil, militante intellectuelle oppositionnelle, amie de Bataille au sein du Cercle communiste démocratique ; Constamment décidée à agir au nom de ses idéaux (justice sociale, égalité), elle représente la position que Bataille ne tardera pas à réfuter, puisque « à son avis, l'engagement politique demande une sorte de mise à mort de l'esprit dans l'action » (Hawley, 1978 : 55), que « l'expérience intérieure est le contraire de l'action [...] [et que] "l'action" est tout entière dans la dépendance du projet. » (Bataille, 1973 : 58). L'engagement intellectuel auquel appelle Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* est aliénation, et l'aliénation rompt la souveraineté (« Le souverain proprement dit est passif » (Bataille, 1976 : 393)), valeur suprême à laquelle aboutit l'expérience intérieure. Selon Bataille – abandonnant l'idéalisme et le déterminisme hégéliano-marxiste pour la doctrine du surhomme et de la volonté de puissance de Nietzsche – l'intellectuel ne doit jamais se laisser asservir par quelque pensée que ce soit, se jeter dans l'action par sentiment de responsabilité ou d'obligation, s'investir dans l'histoire par un choix raisonné, mais uniquement sous l'effet d'un désir insurmontable, d'une passion affranchie de toute influence circonstancielle extérieure. Ceci n'est pas le cas de Lazare complètement magnétisée par la situation politique et sociale de l'époque et dont la révolte est souvent réfléchi par opposition à

« la politique de l'impossible » (Bataille, 1971, III : 521) qu'adopte l'écrivain face à la complexité de la situation des années trente de l'entre-deux-guerres. Cette politique

« choisit la révolution non pas comme projet à réaliser mais comme soulèvement non programmé, ce que Bataille désigne aussi comme "dépense pure". Elle entretient par là-même des émotions brutes, des sursauts de violence qui "portent les foules dans les rues", de tout ce qui [...] fait d'un hésitant, d'un seul coup, un homme hors de soi". » (Besnier, 1970 : 71).

#### 4. Rire et mort

L'excès effusif du rire est, en dernière analyse, étroitement lié à la mort, dans la fiction bataillienne, ce qui donne à l'appellation « ironie noire » tout sens puisque le rire y porte souvent la couleur du deuil. Il suspend la vie du rieur et la met momentanément en danger, ce qui témoigne de son sérieux fondamental, de son aspect excessif. Selon Mario Perniola :

« Entre l'expérience de celui qui rit et celle de celui qui meurt existe pour Bataille une affinité substantielle : tous deux dissolvent leur identité dans un mouvement qui les dépasse et qui a une dimension autonome et souveraine, indépendante de la référence positive future. » (Perniola, 1982 : 118-119).

En effet, les personnages qui rient dans les fictions de Bataille, insatisfaits de ce que leur offre la vie, mus par leur délire, s'offrent à la mort. Ils ne conçoivent pas le rire comme un moyen pour corriger<sup>16</sup> le présent, d'améliorer les conditions de leurs existences, d'alléger leurs problèmes, et d'apaiser leurs souffrances, comme un dispositif par lequel « la vie prend le dessus, châtie la rigidité, en empêche toute stase » (Perniola, 1982 : 119), tel qu'il apparaît dans *Le Rire* d'Henri Bergson. Ils y voient, en revanche, un dépassement de toutes ces possibilités dans l'impossibilité de la mort<sup>17</sup>, un reniement effréné de la vie, une quête haletante de l'inconnu, de l'imprévisible, du vrai sens qui se cache derrière l'apparence rassurante des choses. Ainsi « rire de mourir » est « rire pour mourir » : il ne s'agit pas d'un

---

<sup>16</sup> « Le rire est, avant tout, une correction » (Bergson, 2004 : 150).

<sup>17</sup> « Le rire est le saut du possible dans l'impossible – et de l'impossible dans le possible. », (Bataille, 1998 : 154).

rejet de la mort mais d'une exclusion de la vie et d'une ouverture inconditionnée à la perte, une chute dans le fond de l'être et des choses.

Dans *Histoire de l'œil*, les adolescents « ri[ent] juste sur la tombe de Don Juan. En riant de plus belle [sir Edmond] désign[e] sous [leur] pieds une grande plaque funéraire en cuivre. C' [est] la tombe du fondateur de l'église que les guides disent avoir été Don Juan ». (Bataille, 1971, III : 59). Ces rires, loin de représenter un élan vital, cherchent le même sort, le même aboutissement du parcours de ce dernier : la mort. C'est la récompense finale méritée, le point culminant de leur long cheminement transgressif.

Dans *Ma Mère*, pareillement, Hélène n'arrête pas de déverser ses rires d'un bout à l'autre de la fiction, comme nous l'avons déjà démontré. Chacune de ces effusions est un apprentissage, un avant-goût de la mort, une agonie préparant le décès final réalisé par le suicide. Son fils Pierre explicite le rapport étroit, la confusion entre les deux états apparemment antithétiques du rire et de la mort, en disant : « J'avais le double sentiment de rire aux anges et d'être à l'agonie » (Bataille, 1971, IV : 218). Sa cousine Charlotte, mourante, est prise d'une envie de « rire une dernière fois » (Bataille, 1971, IV : 292). En riant, elle s'ouvre progressivement à la mort. Dans *L'Impossible*, Dianus « ne ri[t] d'aucune autre mort » (Bataille, 1971, III : 125) que de celle de B., sa bien-aimée. Il en rit pour mourir à son tour et la rattraper dans l'univers de l'inconnu et de la liberté. Son attitude est semblable à celle de son frère Alpha qui, « en raison de l'affection qu' [il a] pour lui, [...] imaginai[t] qu' [il] aurai[t] peine à se retenir de rire » (Bataille, 1971, III : 136) à l'idée de sa mort. Le rire permet ainsi aux personnages de toucher à l'univers de la mort, d'y accéder momentanément tout en restant vivants : son éclat suspend la vie et son arrêt la relance.

Dans *Le Bleu du ciel*, le rire « tourne sur le noir » (Heimonet, 1987 : 97) à la fin du roman puisqu'il annonce la guerre et la mort : les enfants nazis « s'avançaient, riant au soleil : ils laisseraient derrière eux les agonisants et les morts » (Bataille, 1971, III : 487). D'un côté, il se fait l'écho des larmes en dénonçant la réalité de l'entre-deux-guerres et en montrant une conscience suppliciée dans son rythme spasmodique. De l'autre, son retentissement est un appel lancé à Troppmann au bout de ses aventures excédantes : la mort qu'il présage est le seul aboutissement possible (impossible, selon une terminologie bataillienne).

Le rire est finalement une véritable « expérience-limite », chez Bataille : c'est une pratique du corps doublée d'un mouvement de la pensée se poursuivant dans le langage lui-même. Il est l'expression d'un profond mal

psychologique dans ses romans. C'est un rire noir, tragique, par opposition au rire blanc et anodin de Bergson, un moment paroxystique de « contestation », une « violence faite aux habitudes de relâchement » (Bataille, 1973 : 218) introduisant l'éclatement dans le texte et au sein des personnages. Tout en secouant leurs corps de soubresauts incontrôlés, il témoigne de l'ébranlement des lieux communs de leurs pensées<sup>18</sup>, retirant les objets de leur contexte, de l'usage de leur utilité, et leur donnant une véritable positivité d'objets de pensée. Il témoigne d'un étouffement dans les limites de la vie codifiée et d'un refus de la réalité exténuante. Il est, par ailleurs, un irréductible mouvement de débordement par lequel l'être tend à sortir de soi, de ses propres limites, une échappatoire de la médiocrité du monde vers l'inconnu, vers l'univers souverain de la mort, un état effusif d'une violence telle que la pensée se trouve suspendue et les formes constituées, dissolues. Le rire surgit d'ailleurs de ce décalage perçu entre la platitude de l'existence réelle et l'exubérance des aspirations<sup>19</sup>. Démesuré et incontrôlable, majeur, souverain, dégagé de tout ressentiment, de tout esprit de domination, de vengeance, de correction, n'engageant que le rieur lui-même, il éclate aussi bien dans un bordel, dans un cabaret, dans la chambre de la femme aimée, que dans celle d'un malade, d'un mort ou dans une église, libérant les énergies et transgressant les normes fixées par la vie raisonnable, « un rire qui s'élève en se servant du contrepoids que représente la totalité de l'univers » (Lorange, 2013 : 12).

À la question : « Qu'est-ce que le rire ? », Bataille répond :

« Au fond nous ne connaissons pas le sens du rire. Le risible reste toujours l'inconnu, une sorte d'inconnu qui nous envahit soudain, qui renverse en nous l'assise habituelle, et qui produit en nous ce "brusque élargissement du visage", ces "bruits explosifs du larynx" et ces "secousses rythmées du thorax et de l'abdomen" dont parlent les médecins. » (Bataille, 1976 : 215-216).

---

<sup>18</sup> « Le mystère le plus curieux qui est donné dans le rire tient au fait que l'on se réjouit de quelque chose qui met en danger l'équilibre de la vie. » (Bataille, 1976 : 227).

<sup>19</sup> « Le monde est d'une banalité scandaleuse, d'une simplicité affligeante. Les masques dont le réel s'affabule sont tous les mêmes, car ils procèdent tous des mêmes angoisses, de la même volonté de sacrifier plutôt aux larmes qu'au rire. Entre le réel attendu, bigarré et chamarré et le réel manifeste, nu et cru, il y a l'abîme d'où surgit le rire. » (Onfray, 2006 : 151-152).

Le rire apparaît donc comme la seule parole possible dans un monde impossible à supporter, « une réponse dont la demande est une certaine impossibilité » (Valéry, 1973 : 930).

## Bibliographie

- BATAILLE, Georges, 1971, *Charlotte d'Ingerville, Divinus Deus, O.C.*, IV, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1970, *Histoire de l'œil, O.C.*, I, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971, *L'Abbé C., O.C.*, III, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971, *Le Bleu du ciel, O.C.*, III, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1998, *Le Coupable* suivi de *L'Alleluiah*, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1975, *L'Erotisme*, Paris, 10 / 18.
- BATAILLE, Georges, 1998, *Les Larmes d'Eros*, Paris, 10 / 18.
- BATAILLE, Georges, 1973, *L'Expérience intérieure, O.C.*, V, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971, *L'Impossible, O.C.*, III, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971, *Madame Edwarda, O.C.*, III, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1971, *Ma Mère, Divinus Deus, O.C.*, IV, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1973, *Méthode de méditation, O.C.*, V, Paris, Gallimard.
- BATAILLE, Georges, 1976, « Non-savoir, rires et larmes », *Conférences 1951-1953, O.C.*, VIII, Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henri, 2004, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige / Puf.
- BESNIER, Jean-Michel, 1992, « Georges Bataille : de la révolte au désespoir », *La Guerre et les philosophes (de la fin des années 20 aux années 50)*, Saint-Denis Presses universitaires de Viennes.
- BOSCH, Elisabeth, 1983, *L'Abbé C. de Georges Bataille : les structures masquées du double*, Amsterdam, Rodopi.
- DELEUZE, Gilles, 2005, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Quadrige / Puf.
- FOURNY, Jean-François, 1988, *Introduction à la lecture de Georges Bataille*, Paris, Peter Lang.
- HAWLEY, Daniel, 1978, *L'Œuvre insolite de Bataille, une hiérophanie moderne*, Genève, Slatkine.
- HEIMONET, Jean-Michel, 1987, *Le Mal à l'œuvre : Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, Paris, Parenthèses.
- JARRY, Alfred, 2004, *La Chandelle verte (1903), Œuvres*, Paris, Robert Laffont.

- LORANGE, Jean-Pierre, 2013, « Le Rire de Zarathoustra », URL : [www.agora.crosemont.qc.ca / dphilo / pagesprofs / jlorange / revues / rire.pdf](http://www.agora.crosemont.qc.ca/dphilo/pagesprofs/jlorange/revues/rire.pdf) (extrait d'un enregistrement radiophonique de Georges Bataille, 1959).
- NIETZSCHE, Friedrich, 1990, *Par-delà le bien et le mal* (1886), *Œuvres II*, Paris, Robert Laffont – Bouquins.
- ONFRAY, Michel, 2006, *La Sagesse tragique, du bon usage de Nietzsche*, Paris, Le livre de poche.
- PERNIOLA, Mario, 1982, *L'Instant éternel, Bataille et la pensée de la marginalité*, (traduit de l'italien par François Pelletier), Paris, Méridiens / Anthropos.
- SURYA, Michel, 1992, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- VALÉRY, Paul, 1973, *Cahiers I, Psychologie*, Paris, Gallimard.

# **Auto-ironie, ironie en clin d'œil et ironie du sort dans le roman de Margareta Miller-Verghy, *Une âme s'ouvre à la vie. Blandine***

*Mihaela BACALI*

Université de Bucarest, Roumanie

**Abstract:** What is irony? Can we give it a set definition, if its faces are so diverse and multiple? What can be stated is that literary irony involves a discursive strategy and narrative techniques such as focusing and free indirect discourse, which allow a change of perspective in the narrative. Our approach is to explore the modalities and elements necessary to talk about irony in the novel *A Soul Opens to Life. Blandine*. The different types of irony that we have identified are: self-irony, winked irony and irony of fate; they intertwine in many fragments and form the clues to textual polyphony. A rhetorical strategy is used to promote ironic communication and the narrative system is adapted to this kind of discourse. Thus the irony of fate appears as an attempt of self-evaluation, but also marks the reader's active position in the process of critical reflection.

**Keywords:** ironic communication, self-diegetic narrative, narrative perspective, discursive strategy, subjectivity, feminine irony.

## **Qu'est-ce que l'ironie? La nature multiforme et la complexité du concept**

Définir l'ironie, c'est se situer en plein cœur d'un débat. Il y a au moins deux positionnements radicaux: pour des théoriciens comme Muecke la notion est « instable, amorphe et vague » (Muecke, 1978 : 478), incarne un « je ne sais quoi » qui est « le plus irréductible de toute œuvre particulière, voire de toute la littérature en général » (Hamon, 1996 : 3) et dont l'analyse repose en partie sur des « jugements intuitifs » (Sperber, Wilson, 1978 : 399), pour d'autres, comme Wayne Booth, la reconstruction de l'intention ironique se fait grâce à une méthode rigoureuse que le lecteur doit suivre (Booth,

1974). Ensuite, il y a une distinction nette entre l'ironie comme notion philosophique et métaphysique et l'ironie comme phénomène du style littéraire, où il est vu plutôt comme trope (Kerbrat-Orecchioni, 1980). Pourtant, il existe des travaux majeurs en philosophie (Bergson, Jankélévitch) et en psychologie (Freud) qui ont inspiré la recherche en littérature.

Cette double vision se retrouve dans les deux principales approches : celle de la rhétorique classique qui propose le classement de l'ironie parmi les « figures de pensée » – une catégorie plutôt vague, qui représente « un certain tour d'esprit et d'imagination », « une manière particulière de penser et de sentir » (Fromilhague, Sancier-Château, 1996 : 148) et celle des recherches actuelles qui voient dans l'ambivalence, dans le décalage sémantique, dans l'incongruité et la rupture de l'ironie, une manière d'exprimer le contraire de ce que l'on pense, synonyme du terme d'antiphrase, c'est-à-dire un acte de langage indirect, une écriture oblique.

Pourtant, il n'existe pas aujourd'hui une définition complète de l'ironie, susceptible de donner une image exacte de cette notion si complexe, aussi peut-on affirmer avec Jankélévitch qu'elle échappe à tout essai de la fixer, qu'elle « glisse sans trouver la moindre prise » (Jankélévitch, 1936 : 17) ou avec D. Maingueneau qu'elle est « un phénomène subtil, passible d'analyses divergentes et dont il est difficile de circonscrire l'extension pour peu que l'on s'écarte d'exemples simples ». (Maingueneau, 2003 : 150).

La nature extrêmement riche, foisonnante du terme d'ironie, qui est intimement liée à son caractère indirect, constitue, selon plusieurs théoriciens, sa toute première particularité, aussi y a-t-il une hétérogénéité d'énoncés ironiques. D'un outil d'exclusion, l'ironie devient un pacte : elle joint autant qu'elle disjoint, elle reconforte autant qu'elle condamne. Etant « une abstraction faiblement argumentée à partir des données choisies sans beaucoup de méthode et insuffisamment décrites », D. Sperber et D. Wilson proposent de parler plutôt « des ironies ». (Sperber, Wilson, 1978 : 400). Les visages de l'ironie sont tellement multiples et divers qu'il y a par exemple une ironie générale, une ironie de situation, une ironie sérieuse et une ironie socratique ; selon l'intention du locuteur il y a une ironie offensive et une ironie défensive, une ironie ridiculisante et satirique, qu'on trouve surtout dans la satire et la parodie, il y a une ironie sarcastique, l'une qui est amère, d'autres qui sont tragiques, nihilistes. Il existe d'une part une ironie lugubre, sinistre, piquante, et de l'autre, l'une qui est

comique, humoristique. Le but de l'ironie dans les textes critiques est souvent celui de railler, de dévaloriser, de ridiculiser.

Parmi tous ces visages de l'ironie, il y en a une qui détient un statut à part, c'est l'ironie de situation (du sort). Dans ce cas, le message ironique devient l'expression d'une volonté ontologique, car, parmi les trois rôles impliqués par la communication ironique : le producteur de l'ironie, l'observateur et l'objet de l'ironie, c'est seulement le complice qui compte, il est celui qui fait le constat de cette disposition étrange des faits, qui contredit les lois unanimement acceptées de l'existence. À moins que l'on n'imagine une providence ironique ou un destin malin, « c'est la lecture d'un événement qui est ironique et ne pas l'événement en lui-même. » (Débyser, 1980 : 16). Par conséquent, tout observateur du monde ou de la vie est un véritable philosophe et l'ironie est une manière de connaître. Toutefois, il est bien de distinguer entre l'ironie du sort constatée par un complice réel et l'ironie du sort dans une œuvre fictionnelle où c'est l'auteur qui devient l'ironiste. Dans ce dernier cas, l'ironie du sort ou du destin est donc une façon particulière de fonctionner de l'ironie, qui implique un assemblage de deux notions tout à fait différentes : l'ironie comme attitude polémique et catégorie ontologique et l'ironie comme fait de langage.

### **L'ironie littéraire**

Réduite à la plus simple expression, l'ironie se résume au rapport qu'elle établit entre un destinataire et un destinataire, car, comme tout acte de langage, elle obéit au schéma traditionnel de la communication. Néanmoins, la communication ironique se situe à la limite de la compréhensibilité et le texte ironique repose souvent sur un réseau de présupposés qui facilitent le déchiffrement, tantôt comme dans le théâtre, par des signaux gestuels : clignement des yeux, mimique, tantôt comme dans le texte écrit, par des signes graphiques : tiret, point de suspension, point d'exclamation, etc.

Le caractère ambigu de l'ironie littéraire est remarqué par la plupart des théoriciens. « Cela explique que parfois l'on ne puisse déterminer avec certitude si le texte est ironique ou non. » (Maingueneau, 1991 : 99). Linda Hutcheon explique que cette ambiguïté est en partie due à la coexistence, au sein de l'énoncé ironique, du « dit » et du « non-dit », entrelacés dans une relation plus complexe que celle générée par une « simple substitution antiphrastique » ; elle appelle « stratégie discursive » ce procédé qui repose sur une relation dynamique et complexe entre des instances dont la

participation émotive est sollicitée. L'ironie est simultanément transmission intentionnelle « d'une information et d'une évaluation différentes de ce qui est présenté explicitement ». (Hutcheon, 2001 : 291).

À l'encontre d'autres modes d'expression figurale, le procédé produit une émotion sur le lecteur : plus qu'un trope, l'ironie est une sorte de scénario impliquant un rapport dual entre texte et lecteur. Cela peut devenir une stratégie discursive et les textes littéraires profitent des techniques narratives telles que la focalisation et le discours indirect libre pour signaler la communication littéraire ironique, techniques qui permettent un changement de perspective dans la narration ; la juxtaposition peut signaler une incongruité entre les points de vue présentés. Dans la communication littéraire, ces indices produisent la richesse de l'ironie dans les textes narratifs qui disposent ainsi des moyens spécifiques pour exprimer un décalage, un écart au niveau de la narration, propice à la modalisation ironique. Il faut noter que ces procédés ajoutent à l'ambiguïté du texte, à l'instabilité de l'instance narrative et créent ainsi un espace ouvert à la variété des interprétations. Le lecteur y acquiert un rôle actif.

### **Visages de l'ironie dans le roman**

#### ***Une âme s'ouvre à la vie. Blandine***

Après ce préambule qui sert de cadre théorique, nous allons voir comment fonctionne la communication ironique dans le roman *Une âme s'ouvre à la vie. Blandine*<sup>1</sup>. L'héroïne de ce roman, appelée Blandine est un *alter-ego* de l'auteure, et les faits racontés sont sa propre histoire de vie et le processus de formation de sa personnalité. Le personnage reflète dans sa conscience le monde ; sa destinée se construit à travers les multiples situations de vie qu'elle parcourt. Du point de vue formel, le roman est organisé en petites séquences que l'auteure appelle « estampes » où elle évoque les moments les plus importants du trajet de sa vie. Étant un récit auto-diégétique, la narration est subjective, aussi la narratrice se donne-t-elle pour tâche de restituer les affects et les pensées qu'elle a eus à l'époque de son enfance et de sa jeunesse, mais en même temps de réinterpréter les événements à la lumière de son savoir postérieur, délibérément, pour donner à sa vie la qualité de destin. L'écriture acquiert ainsi un pouvoir libérateur, cathartique. Même si, apparemment la narratrice et son personnage ne sont

---

<sup>1</sup> Nous faisons référence à la version en français de ce roman qui est pour le moment encore à l'état de manuscrit.

qu'une seule personne, une séparation existe entre celle qui se souvient et celle qu'elle a été. Cette distance temporelle n'est perceptible qu'en certains moments, en général elle tait son expérience ultérieure.

Notre approche propose d'identifier les éléments nécessaires pour parler d'ironie et d'établir les rapports qu'enchaînent ces éléments. Si les théoriciens voient dans l'ironie tantôt un geste agressif, tantôt une attitude défensive, nous allons constater que dans ce roman l'ironie n'a aucune intention méchante, sarcastique ou piquante, en revanche, c'est une ironie douce et permissive, « une ironie indulgente ». Les différents types d'ironie que nous avons décelés, adaptés à ce genre de récit rétrospectif, sont : l'auto-ironie, l'ironie en clin d'œil et l'ironie du sort, ils s'entrecroisent dans de nombreux fragments et constituent les indices d'une polyphonie textuelle<sup>2</sup>.

Les trois formes d'ironie expriment une attitude existentielle, représentant une forme d'auto-connaissance et la philosophie ironique vise à construire l'identité du moi. Il s'agit plutôt d'une fine ironie, celle avec laquelle on regarde un enfant qui fait des bêtises, mais à qui on ne peut pas en vouloir parce qu'il n'est pas conscient, et même s'il n'est pas sage, on lui accorde des circonstances atténuantes, parce qu'il est petit, il ne connaît pas la vie, etc. Ensuite, l'ironie n'a pas d'intention méchante parce qu'on ne peut pas être méchant envers soi-même, c'est pourquoi la narratrice se regarde aussi avec de l'humour attendri. L'ironie du sort accompagne l'auto-ironie comme pour démontrer que la vie et les expériences accumulées peuvent changer toujours la perspective.

En outre, l'ironie exprime souvent la discordance entre l'aspiration à un idéal très haut de moralité et le monde qui ne s'élève pas à cette hauteur et non seulement le monde, mais elle-même, l'héroïne, *alias* l'auteure, n'est pas capable de rester continuellement au même niveau de « perfection » morale. Cette rupture entre l'intérieur et l'extérieur, entre la subjectivité et l'objectivité, provoque un changement sémantique propice à l'apparition de l'ironie qui traduit ainsi l'espace séparant un désir de sa réalisation éventuelle. L'ironie existentielle, l'archétype de l'ironie du sort, apparaît dans le désenchantement sentimental et est marquée par la juxtaposition du rire et des larmes. Comme l'ironie est la plupart des fois une ironie « sur soi », elle devient, exactement comme affirme Jankélévitch « un art d'effleurer » qui ressemble beaucoup à l'esprit de finesse, une ironie « qui nous inspire la découverte d'une pluralité ». (Jankélévitch,

---

<sup>2</sup> Pour la notion de polyphonie et ses rapports avec l'ironie, voir Maingueneau, 1991.

1939 : 29). Les formes de l'ironie qui apparaissent dans ce roman sont aussi l'expression d'un jeu discret des renvois au contexte socio-culturel du personnage, un jeu qui met en évidence le décalage entre la réalité telle quelle est et la réalité romanesque.

### **La stratégie discursive et les mécanismes textuels**

Une stratégie rhétorique est mise au service de la communication ironique et le dispositif narratif est adapté à ce genre de discours. La plupart des « estampes », ou séquences, ont une structure pareille: elles commencent par le fait évoqué et finissent par une pause discursive, une pause de réflexion qui relève du discours et a une fonction ontologique, son origine philosophique ressort aux dépens de la notion de moquerie. L'auteure récupère l'ironie au bénéfice de l'antithèse dans un projet ontologique déléguant à Dieu de donner une explication. L'ironie du sort apparaît ainsi comme une tentative d'autoévaluation, mais entraîne aussi une position active du lecteur dans la réflexion critique.

### **Les instances narratives**

**La voix narrative** se manifeste de deux façons : il y a un narrateur qui sait autant que son personnage, entre son point de vue, ses pensées et les paroles du héros il n'y a pas de frontière, on voit le monde, les autres à travers sa vision (focalisation interne, vision *avec*). Adoptant la perspective de son personnage, le narrateur est limité à l'introspection et à une vision de l'intérieur vers l'extérieur. Pourtant, il existe un autre narrateur qui sait plus que son personnage, sur le plan embrayé, il se fait commentateur et interlocuteur du lecteur, utilisant donc des marques par lesquelles il s'adresse directement à celui-ci, utilisant certaines tournures expressives dont on parlera plus haut. Au niveau du discours il y a une interpénétration du registre du narrateur présent dans l'énonciation et l'autre narrateur, qui représente l'auteure arrivée à l'âge de la raison. L'action romanesque est filtrée par la conscience subjective de celui-ci. Les deux narrateurs font apparaître deux situations d'énonciation distinctes et l'on constate souvent un mélange des voix et des types de discours ; le narrateur qui regarde tout de la hauteur de sa maturité est souvent l'ironiste.

## **Le temps de la narration**

Les temporalités sont aussi un reflet de cette ambiguïté discursive: il y a un temps du discours et un temps du récit entre lesquels il y a un va-et-vient permanent, des remises en discussion du passé, de la perspective du présent de la narration, une alternance des temps ou « tiroirs », un bouclage textuel, réalisé par l'intermédiaire de la boucle réflexive qui suppose une mise à distance polémique et qui relève d'un « dédoublement énonciatif où le locuteur parle et s'écoute parler ». (Tisset, 2000 : 100). Le narrateur fait un commentaire empathique comme s'il était à la fois à l'intérieur du personnage et à l'extérieur, utilisant des tournures interro-exclamatives ayant une forte présence de subjectivité, ou des questions rhétoriques.

Les marqueurs textuels sont donc des marqueurs de subjectivité, des éléments appréciatifs, des particularités syntaxiques et sémantiques, des tournures interro-exclamatives. Les subjectivèmes peuvent être de deux types, selon Carole Tisset, qui reprend les affirmations de C. Kerbrat-Orecchioni: « les affectifs » qui expriment les sentiments du personnage ou du narrateur et « les évaluatifs » qui portent des jugements éthiques ou des jugements logiques sur la vérité. (Tisset, 2000 : 83). Les incursions de l'auteur dans son œuvre se présentent sous forme de digressions explicatives qui détruisent l'illusion de vérité, défont le pacte narratif et font apparaître l'ironie.

## **Le lecteur**

La position imaginaire que le lecteur occupe dans le monde romanesque introduit une seconde perspective. Le personnage énonciateur se dédouble en une conscience qui est le support de l'énonciation et un destinataire qui ne saurait avoir la parole, mais qui feint la caractéristique du dialogue. Par cette indication de régie, le narrateur s'adresse indirectement au lecteur, lui fait accepter la digression, lui fait consentir le changement de perspective narrative. Les interrogations, les exclamations ont justement ce rôle : d'approcher les protagonistes du discours : le narrateur et le lecteur. Ainsi apparaît une connivence interprétative avec un interlocuteur imaginaire, connivence qui ressemble à l'*aparté* du théâtre. Focalisation interne et focalisation externe se confondent dans ces fragments.

## Isotopies ironiques

Pour étudier la modalisation ironique, nous allons proposer un repérage d'isotopies qui permettra de saisir le fonctionnement de l'ironie avec les trois formes.

### Ironie en clin d'œil

Blandine, l'héroïne du roman, arrive à Bucarest après quelques années passées à Genève, dans la pension Richardet, où elle a vécu dans un milieu internationaliste, à côté des gens de toutes les nationalités. Au moment où elle regagne Bucarest, elle fait connaissance avec la famille de sa mère: sa tante, Lucrèce, ses cousines et son oncle Aleco. Ce monde devient tout à coup le sien. Elle ne peut pas le rejeter, mais elle n'est pas encore prête à accepter tout. Pour exprimer son désaccord, la narratrice, dissimulée sous l'apparence de son héroïne, qui à l'époque respective est enfant et ne peut pas exprimer directement son avis, utilise une très fine ironie, une ironie en clin d'œil amusé, qui n'a pas pourtant l'intention de ridiculiser, mais seulement de souligner cet écart entre ce qu'elle pense et la réalité.

Nationaliste passionné, personnalité de premier rang dans le parti libéral de son temps, fondateur de nombreuses œuvres pour la protection des Roumains d'outremonts, l'oncle Aléco voulait inculquer à Blandine, une enfant de neuf ans, son idéal politique. Et voilà comment il s'y prend : « Il acceptait que Blandine trouvât en lui son père si longtemps désiré, mais lui faisait comprendre que c'était une honte, presque un péché pour une Roumaine de ne pas savoir le roumain et surtout de grasseyer. » Et voilà comment réagit la fille :

« Ce fut pour Blandine une rude déception de comprendre à Bucarest que chacun avait son propre pays, seul digne d'être aimé avec une tendresse méfiante et inquiète, parce qu'il est entouré de tous côtés par des ennemis dangereux et rapaces ».<sup>3</sup>

L'ironie est utilisée ici, exactement dans le sens des affirmations de Jankélévitch, parce qu'elle est marquée par la « souplesse » et « immunise

---

<sup>3</sup> Margareta Miller-Verghy, *Une ame s'ouvre à la vie. Blandine*, Deuxième partie, Chapitre 2, « Premières influences ».

contre les étroitesse et les défigurations d'un pathos intransigeant ». (Jankélévitch, 1939 : 27).

Pourquoi la mère et la fille étaient revenues à Bucarest en quittant Genève, où elles menaient une vie tranquille et studieuse ? La mère de Blandine venait de perdre toute sa fortune. Avant de partir à l'étranger, elle avait remis à un de ses frères une procuration générale pour gérer ses biens. Elle avait toute confiance en cet oncle Georges, dont Blandine ne se souvenait pas d'avoir connu. Il était ingénieur, occupait le poste de secrétaire général au Ministère des Travaux Publics, et passait pour un homme intelligent et capable.

« Son malheur et celui de Blandine vint d'une certaine blouse en soie rose, portée par une jeune fille aux cheveux blonds assise à sa fenêtre, un jour que l'oncle Georges passait par une rue de Jassy. La blouse rose attira son regard, ce fut le coup de foudre. Le mariage fut bâclé en quelques semaines, pendant que la maman de Blandine menait à Paris et à Genève sa vie studieuse. La blonde en blouse rose, grâce à des complots habilement menés, fit passer entre ses mains toute la fortune dont son mari avait la gérance ». <sup>4</sup>

On voit comment l'auteure joue avec le langage au profit de l'ironie, en utilisant tantôt l'hyperbole, dans le premier fragment cité, pour grossir les contours, tantôt la synecdoque, dans le deuxième, pour substituer ironiquement la personnalité de la femme par un élément vestimentaire. Même si la perspective narrative est celle de l'héroïne, on peut remarquer un léger écart exprimé par le discours indirect libre qui fait que la voix narrative bascule soit du côté de l'oncle Aléco, soit de l'héroïne à cet âge-là, qui a une « voix » particulière par rapport à la narration entière.

### **Ironie du sort**

Les exemples d'ironie du sort sont les plus nombreux, car ils se confondent souvent avec la boucle réflexive qui apparaît à la fin d'un chapitre, exprimant le décalage entre la réalité et les aspirations du personnage. Dans ces fragments se fait entendre l'autre voix narrative : celle de la narratrice arrivée à l'âge de la raison, qui constate que la vie n'a pas été comme elle aurait voulu, que la petite fille d'autrefois a évolué différemment par rapport

---

<sup>4</sup> *Ibid*, Première partie, Chapitre 22, « À Jassy ».

à ce qu'elle avait été pendant l'enfance. L'ironie, qui est toujours fine et sans intention de discréditer s'associe ici avec une légère amertume :

« Comment eût-elle pu avoir quelque prescience de la femme qu'elle deviendrait plus tard ou des effluves d'inexplicable attirance qui un jour se dégageraient d'elle, compliqueraient sa vie et la pousseraient sur une pente glissante jusqu'au seuil du domaine où s'ouvrent les abîmes du désespoir et du remords ». <sup>5</sup>

Son idéal hautement moral cède devant la vie et ses tentations, et la narratrice emploie l'ironie du sort pour mettre en évidence ce dédoublement de personnalité:

« Étrange rencontre en une même nature de deux âmes violemment contrastées, qui faisait dire plus tard à Blandine que dans ses veines devait couler le sang d'on ne sait quel aïeul ascétique, mêlé à celui de quelque belle arrière-grand-mère livrée à toutes les tentations d'une sensualité raffinée ». <sup>6</sup>

C'est la « voix » de la narratrice arrivée à un âge d'où elle peut regarder en arrière avec un tendre sourire un peu amusé.

Le dédoublement de personnalité s'associe à un dédoublement de perspective narrative : on a l'impression que la narratrice s'adresse indirectement au lecteur, lui faisant accepter la digression et le changement de « voix ». Les pauses ralentissent aussi le flux narratif et ont le rôle de connecter deux ou plusieurs registres temporels.

La prédominance des interrogations, d'exclamations a justement le rôle d'approcher les protagonistes du discours :

« Comment eût-elle prévu que la statue de cire, symbole de l'harmonie sans cesse poursuivie, fondrait un jour devant le désir brûlant de bonheur, et qu'une imprévisible transmutation de toutes les valeurs poserait en première place le besoin d'être heureuse à tout prix. La Blandine d'Interlaken ne savait pas encore regarder en arrière, sans quoi elle eût frémi de douleur en mesurant la distance qui la séparait déjà de l'écolière surnommée par ses petites amies Bourdaloue à cause de son haut idéal moral ». <sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid*, Troisième partie, Chapitre 15, « La vierge rose ».

<sup>6</sup> *Ibid*, Première partie, Chapitre 10, « La petite martyre ».

<sup>7</sup> *Ibid*, Troisième partie, Chapitre 16, « La Foireaux vanités ».

On remarque ici la finesse de l'ironie.

En dehors des tournures interrogatives et exclamatives, les indices textuels utilisés dans ces fragments sont des déictiques temporels comme : un jour, autrefois, lointain, plus tard, après de longues années ou l'emploi du subjonctif plus-que-parfait avec la valeur de conditionnel passé :

«Quelle tristesse eût écrasé son cœur comme si elle avait pu prévoir qu'elle rougirait un jour en mesurant le gouffre creusé entre elle et la Blandine d'autrefois par une longue suite de faiblesses et d'égarements ».<sup>8</sup>

On remarque aussi la présence des subjectivèmes, des mots ayant une forte charge émotionnelle.

« Pauvre Blandine ! Elle n'eût su dire si ce moyen lui avait réussi, mais elle se rendait bien compte que toute sa vie eût été changée jusqu'en ses plus lointaines ramifications si la petite croix invisible aux autres n'avait jamais quitté sa poitrine ».<sup>9</sup>

Le changement de voix narrative entraîne le changement de la perspective et le narrateur oscille entre la mise à distance ironique et la prise en compte des actions de son personnage :

« Le seul projet qu'elle forma au fond de son cœur, pour son avenir, était celui d'écrire de beaux livres. Comment eût-elle pu deviner les obstacles que ce projet rencontrerait autour d'elle, et surtout en elle-même ? L'aveuglement miséricordieux grâce auquel l'avenir est caché aux jeunes êtres, la laissa longtemps jouir d'une vie intérieure, que ne troublait nul pressentiment de la vérité ».<sup>10</sup>

L'ironie du sort est utilisée dans tous ces fragments pour souligner le changement de perspective qui a fait basculer quelque chose qui au début paraissait prévisible, mais qui finalement est devenu tout à fait autre, et on a vu comment l'auteure développe tout un panorama d'outils textuels pour mettre en évidence ce bouleversement dans l'écoulement du destin.

---

<sup>8</sup> *Ibid*, Seconde partie, Chapitre 6, « Fernand ».

<sup>9</sup> *Ibid*, Seconde partie, Chapitre 7, « La méthode de Franklin ».

<sup>10</sup> *Ibid*, Seconde partie, Chapitre 22, « La maman de Blandine ».

**L'auto-ironie** apparaît souvent associée à l'ironie du sort, elle exprime aussi le décalage entre la réalité et le rêve, entre ce que l'héroïne aurait voulu être et ce qu'elle a été vraiment :

«L'âme de Blandine se façonnait peu à peu selon le modèle approuvé par eux et comprenait qu'en certaines circonstances il faut saisir à pleines mains la réalité et cesser d'être un lutin qui flotte au clair de lune de ses rêves ».<sup>11</sup>

La réalité n'est pas toujours si simple à vivre, elle peut avoir des « arêtes dures et coupantes » :

« Dangereuse douceur de se laisser envahir par les volutes bleues des souvenirs comme par la fumée qui monte d'un encensoir ! Blandine se secouait comme après une transe, avant de reprendre pied dans la réalité. La réalité aux arêtes dures et coupantes dont son cœur si souvent ressentait la blessure ».<sup>12</sup>

Les marqueurs de subjectivité apparaissent par des éléments appréciatifs ou évaluatifs, comme dans ces deux fragments :

« Blandine fixa donc sa place dans le classement des espèces féminines sous cette définition : jeune fille insignifiante mais intéressante, ayant de fort jolies mains. Force lui fût de se contenter de cette mince satisfaction ».<sup>13</sup>

L'énoncé peut être mis sur le compte de la « voix » de l'héroïne à cet âge-là, mais il comporte en même temps des éléments de discours :

« Quoiqu'elle passât pour une fille remplie d'esprit, elle devait être vers l'âge de vingt ans en certains points de vue, d'une noire et opaque stupidité. Lorsqu'elle regardait en arrière et s'arrêtait sur cette époque de sa vie, elle se sentait saisie de remords comme devant le souvenir d'une mauvaise action ».<sup>14</sup>

Le narrateur en train d'écrire feint une mise à distance polémique:

---

<sup>11</sup> *Ibid*, Seconde partie, Chapitre 2, « Premières influences ».

<sup>12</sup> *Ibid*, Quatrième partie, Chapitre 10, « Récit d'antan ».

<sup>13</sup> *Ibid*, Troisième partie, Chapitre 15, « La Vierge rose ».

<sup>14</sup> *Ibid*, Quatrième partie, Chapitre 12, « Mélancolie ».

« Ah! Pauvre Blandine, triste Blandine, que n'avez-vous gardé longtemps l'art délicat de faire en toute chose ce qu'aurait fait l'enfant Jésus! Quelle merveilleuse vie surhumaine ce fût alors ouverte devant vous ».<sup>15</sup>

### **Conclusions. De l'humour attendri**

Le roman, genre ironique par excellence, nous empêche de formuler des réponses univoques aux questions que nous avons lancées au début, à propos d'une définition « stable » de l'ironie : « sa „vérité" est cachée, non prononcée, non prononçable ». (Kundera, 1986 : 22). Dans le roman que nous avons abordé à travers la grille de l'ironie, l'ironie du sort accompagne l'auto-ironie, et tous les deux sont proches de l'ironie en clin d'œil par ce côté un peu caché – ce sont des mots qu'on ne peut pas prononcer à haute voix. On peut les chuchoter ou les dissimuler, ce sont des paroles allusives qui cachent des moments de réflexion intime, de retrait dans le monde des souvenirs, où l'on constate que l'aventure de la vie n'a pas été toujours rose. L'ironie traduit donc cet écart entre un monde voulu et le monde réel. Associée à la pudeur, l'ironie sert donc à « tamiser » le secret et joue un rôle essentiel dans le perfectionnement moral.

L'ironie fonctionne dans le roman *Une âme s'ouvre à la vie. Blandine* accompagnée de l'amertume, le désenchantement, pour l'auto-ironie et l'ironie du sort, de l'indulgence et d'une philosophie optimiste de vie, pour l'ironie en clin d'œil, c'est-à-dire de toute une gamme de sentiments, exprimés souvent, comme nous avons déjà affirmé, par des subjectivèmes. Comme le monde des sentiments et des émotions est plutôt le domaine de prédilection des femmes, pourrait-on parler, à propos de ce roman, d'une ironie « au féminin »? Selon Elise Guillemette, qui cite Patricia Waugh, l'ironie « féminine » n'est pas nécessairement « une donnée biologique mise au service d'une vision essentialiste du féminin », ou une preuve des relations davantage altruistes que les femmes entretiennent avec les autres, mais plutôt « une conséquence de la vie dans la société patriarcale où les soins des enfants, des aînés et des personnes malades incombent presque toujours [aux femmes]. » (Guillemette, 2007: 19) Pourtant, même si l'ironie des femmes est une manifestation de cette identité davantage « relationnelle », elle peut remettre en question la hiérarchie et l'autorité masculine et devenir « un outil d'analyse d'une réalité jugée inadéquate ». Ainsi, l'ironie « féminine » se situe

---

<sup>15</sup> *Ibid*, Première partie, Chapitre 9, « Au dortoir ».

entre critique et complicité. Cette dernière devient une des particularités essentielles de l'ironie « féminine », et engendre « une certaine indulgence », dont la femme est davantage capable. (Guillemette, 2007: 16).

Ce besoin invincible d'indulgence, de complicité, d'auto-analyse permanente, qualités souvent présentes dans la psychologie féminine sont aussi l'atout de cette héroïne de roman: «Un instinct inexplicable, venu d'on ne sait quel tréfonds de l'âme, faisait d'elle sans qu'elle le sût et sans qu'elle eût jamais lu l'Évangile, un disciple de Celui qui disait: « Un seul pasteur, un seul troupeau ». Aimer les déshérités, les malfaiteurs, et les nègres, à cause de *La Case de l'Oncle Tom*, et les juifs à cause de Mordecaï, lui semblait une nécessité vitale, aussi vitale que celle d'admirer passionnément l'oncle Aléco, tout ce qu'il disait, tout ce qu'il faisait. Elle ne se rendait pas compte encore des difficultés que rencontrent sur leur route ceux qui peuvent dire comme Antigone : « Je suis née pour l'amour et non pour la haine ». Jusqu'à la fin de sa vie, elle garda en son âme un besoin invincible d'indulgence qui eût pu s'exprimer en ses termes : « Je ne saurais haïr rien d'autre que la haine ».<sup>16</sup>

La complicité fait que la méchanceté disparaît de ce monde intérieur où Blandine vit. Elle est prête à accepter tout : la vie, les autres, soi-même. L'ironie est fine et délicate, elle s'oppose à tout esprit de révolte et devient une « gaieté un peu mélancolique ». (Jankélévitch, 1936 : 29). C'est une ironie indulgente, ainsi que l'appelle l'héroïne elle-même :

« Parvenue à l'âge où l'on peut juger son passé, elle regardait avec un étonnement mêlé d'indulgente ironie cette Blandine d'autrefois et étrangement fermée à toute réalité qui ne comprenait pas les choses les plus claires et les plus évidentes aux yeux de tous ».<sup>17</sup>

Et voilà comment, parmi tant de visages de l'ironie, qui effleurent « tous les claviers », il y a cette « ironie sur soi » qui devient l'un « des visages de la sagesse » (Jankélévitch, 1936 : 27) et une modalité d'auto-connaissance qui est en fait un art de vivre, marqué par l'esprit de souplesse.

---

<sup>16</sup> *Ibid*, Seconde partie, Chapitre 27, « L'oncle Aléco ».

<sup>17</sup> *Ibid*, Troisième partie, Chapitre 5, « Les frères Zemgano ».

## Bibliographie

- ALLEMAN, Beda, 1978, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36.
- BOOTH, Wayne, 1974, *A Rhetoric of Irony*, Chicago / London, University of Chicago Press.
- DEBYSER, Francis, 1980, *Les mécanismes de l'ironie*, BELC, Saint-Nazaire, fd / c no. 43.
- FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne, 1996, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod.
- GUILLEMETTE, Élise, 2007, *L'Ironie au féminin dans "The Penelopiad" de Margaret Atwood et "Unless" de Carol Shields*, Mémoire, Québec, Montréal.
- HAMON, Philippe, 1996, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre.
- HUTCHEON, Linda, 1980, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, N.Y. / London, Methuen.
- JANKELEVITCH, Vladimir, 1936, *L'Ironie*, Librairie Félix Alcan.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1980, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, 1986, Paris, Gallimard.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2003, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique, 1991, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2003, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan.
- MUECKE, D. C., 1978, « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n° 36.
- SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, 1978, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, 1978.
- TISSET, Carole, 2000, *Analyse linguistique de la narration*, SEDES.

# L'ironie littéraire et artistique

Maria TRONEA

Association Roumaine des Professeurs de Français

**Abstract:** The paper explores the evolution of irony in literature and its relationship to humour, the comical, parody, satire and sarcasm. In the latter part of the paper I expand my area of investigation to the fine arts and seek a common denominator of irony and satire in the works of such painters as Jérôme Bosch, Pieter Bruegel the old, Goya and others.

**Keywords:** irony, humour, satire, sarcasm, literature, painters.

## I. L'ironie littéraire

### *I.1. L'empire de l'ironie*

Étincelle de l'esprit, philosophie d'existence, l'ironie (*éirônéia*) est présente aussi dans la littérature et dans l'art, illustrant un certain regard sur le monde. Selon Jankélévitch, « l'ironie est pouvoir de jouer, de voler dans les airs, de jongler avec les contenus soit pour les nier, soit pour les recréer » (Jankélévitch, 1964 : 17). Son histoire remonte à Socrate et à sa maïeutique, art de faire découvrir à l'interlocuteur les vérités qu'il a en lui, en l'interrogeant avec naïveté. En rhétorique, l'ironie est une figure de pensée qui consiste à laisser entendre le contraire de l'opinion exprimée.

Figure de pensée, l'ironie est aussi une figure de style qui se situe dans un champ intentionnel par l'implicite qu'elle renferme. L'ironie littéraire s'associe souvent au comique, à la dérision, à la satire, à l'humour noir etc. On peut parler non seulement du phénomène de l'ironie, mais aussi d'une « poétique de l'ironie », esquissée d'ailleurs par Philippe Hamon dans son livre sur « l'écriture oblique » (Hamon, 1996).

La littérature universelle nous offre, au fil du temps, une multitude de chefs-d'œuvre où l'ironie et sa parenté sont présentes. Mais l'art aussi atteste cette présence protéiforme. Baudelaire en parle dans sa *Critique d'art*. Dans les lignes suivantes, nous nous proposons seulement de glaner dans ces champs si riches pour donner l'envie de retrouver certains auteurs ou certains

artistes, dans l'œuvre desquels on peut déceler les traces et les métamorphoses de l'ironie.

### ***1.2. Moquerie et caricature féroce chez La Fontaine***

Sur les traces du grec Ésope, sous des masques d'animaux, mêlant l'ironie avec le badinage ou l'humour incisif avec la caricature féroce, La Fontaine (1621-1695) dénonce les travers de l'homme en général. La ruse et la vanité, par exemple, comme dans *Le Corbeau et le Renard* ou l'ambition sans raison, l'envie, comme dans *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf* :

« Une Grenouille vit un Bœuf / Qui lui semble de belle taille. / Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un œuf, / Envieuse, s'étend, et s'enfle, et se travaille, / Pour égaler l'animal en grosseur » (La Fontaine, 1993 : 9).

Cette « chétive pécore », qui « s'enfla si bien qu'elle creva » provoque le rire, qui adoucit la caricature. Mais La Fontaine s'attaque surtout à la Cour et aux courtisans de son temps, comme dans *Les Obsèques de la Lionne* :

« Je définis la cour un pays où les gens, / Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents, / Sont ce qu'il plaît au prince, où, s'ils ne peuvent l'être, / Tâchent au moins de le paraître » (La Fontaine, 1993 : 282).

La satire des mœurs qui règnent à la Cour, parmi lesquelles figure la flatterie vile qui chatouille l'orgueil du roi Lion, cruel et injuste, apparaît aussi dans *Les Animaux malades de peste*. L'Âne y est accusé du mal qui sévit dans le royaume pour avoir tondu de sa langue un pré des moines, le seul péché qu'il puisse avouer. La pièce qui se joue prend l'allure d'une farce tragique, l'ironie devenant féroce :

« À ces mots, on cria haro sur le baudet. / Un Loup, quelque peu clerc, prouva par sa harangue / Qu'il fallait dévouer ce maudit animal, / Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal, / Sa peccadille fut jugée un cas pendable. / Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable ! / Rien que la mort n'était capable. / D'expié son forfait. On le lui fit bien voir. / Selon que vous serez puissant ou misérable, / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir » (La Fontaine, 1993 : 218).

Le charme des fables de La Fontaine est préservé aussi par la réécriture ludique comme l'illustre *La cimaise et la fraction* de Raymond Queneau, parodie de *La Cigale et la Fourmi*. Françoise Sagan nous offre, par le biais du pastiche, une version inversée de la fable, *La Fourmi et la Cigale* (1989), où le maître chanteur prend sa revanche sur la voisine avare. La fable inspire aussi la version BD, parodie réalisée par Marcel Gotlieb, sous le titre *Le Savetier et le Financier*, « Sketch comique sur une idée...du bon... du bon La Fontaine ».

### ***1.3. Swift, « ce pamphlétaire antérieur à l'homme »***

Ce sont les mots par lesquels Cioran caractérise un esprit afin : « Mes affinités avec Swift. Je me demande parfois s'il n'est pas le malheureux que j'ai le plus admiré » (Cioran, 1977 : 777). Dans *La Tentation d'exister*, il le compare avec Tibère (« cet empereur selon mon cœur ») :

« Quand tout me quitte, quand je me quitte, je songe à eux deux, me cramponne à leurs dégoûts et à leur cruauté, m'appuie sur leur vertige. Quand je me quitte, je me tourne vers eux : rien alors ne pourrait me séparer de leur solitude » (Cioran, 1995 : 955).

Ce solitaire « foudroyé », qu'il compare aussi avec Gogol, est connu surtout comme l'auteur des *Voyages de Gulliver* (1721), récits fantastiques qui renferment une critique acerbe et désespérée de l'humanité. Ce livre singulier choque Cioran : « Ai écouté un disque anglais : extrait de Gulliver, le chapitre sur les *Yahoos*. Jamais l'horreur d'être homme, le dégoût, l'aversion physique et morale qu'il inspire, n'a été poussée si loin » (Cioran, 1997 : 686).

Jonathan Swift (1667 – 1745), le père de l'humour noir, s'est livré à la satire des hommes politiques de son temps (*Le Conte du Tonneau à Dublin* et *La Bataille des livres*, parus ensemble en 1704), mais il a dénoncé aussi la sottise et la folie, comme dans *Schéma intéressant et pratique pour l'aménagement d'un hôpital pour les incurables*, livre publié en 1733. Ses réflexions provoquent le rire (bien que l'auteur soit une pince-sans-rire). Les livres *La Philosophie des vêtements* ou *Les Instructions aux domestiques suivis des Opuscules humoristiques* en témoignent. Le dernier, véritable antiguide des bonnes manières à l'usage des serviteurs est une parodie du système social anglo-saxon du XVIIe siècle. Le texte *Méditation sur un balai* illustre à la merveille le mélange du comique avec l'ironie et le sublime. On y dresse un parallèle entre le sort du trivial instrument domestique et celui de

l'homme. De noble ascendance (un arbre de la forêt, « plein de sève, plein de feuilles et plein de branches »), le balai incarne la déchéance et provoque le rire et le mépris de l'homme, dont le sort n'en diffère guère :

« Quand je contemplai ceci, je soupirai, et dis en moi-même : CERTAINEMENT L'HOMME EST UN BALAI ! La nature le mit au monde fort et vigoureux, dans une condition prospère, portant sur sa tête ses propres cheveux, les véritables branches de ce végétal doué de raison, jusqu'à ce que la hache de l'intempérance ait fait tomber ses verdoyants rameaux et n'ait plus laissé qu'un tronc desséché. Alors il a recours à l'art, et met une perruque, s'estimant à cause d'un artificiel faisceau de cheveux (tout couverts de poudre) qui n'ont jamais poussé sur sa tête ; mais en ce moment, si notre balai avait la prétention d'entrer en scène, fier de ces dépouilles de bouleau que jamais il ne porta, et tout couvert de poussière, provînt-elle de la chambre de la plus belle dame, nous serions disposés à ridiculiser et à mépriser sa vanité, juges partiaux que nous sommes de nos propres perfections et des défauts des autres hommes ». (Swift, 1997 : 209-210).

#### ***I.4. Voltaire – l'art de l'ironie***

Au siècle des Lumières, l'ironie est reine. Chez Voltaire, elle revêt plusieurs formes : drôlerie, malice, humour, dérision, raillerie, sarcasme, satire etc. Dans le conte philosophique *Candide* (1759) par exemple, l'écrivain dénonce les abus de son temps : l'hypocrisie du clergé, l'Inquisition, l'inégalité, la corruption, la guerre, l'esclavage, l'éducation sans aucun lien avec la réalité, l'optimisme sot, inspiré par la philosophie idéaliste. Candide, le héros de cette histoire, qui vit au château de Thunder-ten-tronck en tant que protégé d'un baron, a comme précepteur un philosophe idéaliste, disciple de Leibniz, Pangloss. Parfois, celui-ci – quelle ironie – agit en homme très pratique, comme dans le tableau qui s'ouvre devant les yeux de la naïve Cunégonde, la fille du baron et la bien-aimée de Candide :

« Un jour, Cunégonde, en se promenant auprès du château, dans le petit bois qu'on appelait parc, vit entre des broussailles le docteur Pangloss qui donnait une leçon de physique expérimentale à la femme de chambre de sa mère, petite brune très jolie et très docile. Comme mademoiselle Cunégonde avait beaucoup de disposition pour les sciences, elle observa, sans souffler, les expériences réitérées dont elle fut témoin ; elle vit clairement la raison suffisante du docteur, les effets et les causes, et s'en retourna toute agitée,

toute pensive, toute remplie du désir d'être la raison suffisante du jeune Candide, qui pourrait aussi être la sienne ». (Voltaire 1994 : 208).

Voltaire excelle en art du portrait ironique. À celui de Pangloss, qui enseigne « la métaphysique-théologo-cosmolonigologie », et de Cunégonde, son élève dont l'ingénuité frise la bêtise, s'ajoutent, dès le début du texte, ceux du baron de Thunder-ten-tronck (qui « avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ») et de son épouse (« qui pesait environ trois cent cinquante livres »).

Ouvert à l'esprit nouveau, Voltaire lutte contre l'intolérance. Dans son *Dictionnaire philosophique*, (1764), il critique, entre autres, *Le Fanatisme*. Dans l'article *La Guerre*, on parle tout d'abord d'« un très bel art », pour dénoncer ensuite cette « entreprise infernale ». Esprit frondeur, Voltaire se sert du rire comme arme, tout en tenant en éveil la conscience morale de ses contemporains. Souvent, l'ironie devient chez lui satire ou pamphlet, comme dans ses *Lettres philosophiques* (1734). Voltaire incarne, sans doute, l'esprit critique des Lumières. Son célèbre sourire ironique invite le lecteur complice à embrasser les valeurs morales qu'il défend.

### ***1.5. Le panache de Cyrano***

*Cyrano de Bergerac*, ce dernier chef-d'œuvre du théâtre romantique, qui garde sa fraîcheur de nos jours encore, offre une palette panachée de nuances : comique, ironie, burlesque, humour, grotesque etc. Jouée le 27 décembre 1897, au théâtre Saint-Martin, à Paris, la pièce d'Edmond de Rostand est couronnée d'un succès fabuleux. Cette « comédie héroïque » débute par des tableaux des mœurs du temps, qui provoquent le rire. Le public spectateur est assez mêlé :

« La foule, bourgeois, marquis, mousquetaires, tire-laine, pâtisseries, poètes, cadets gascons, comédiens, violons, pages, enfants, soldats espagnols, spectateurs, spectatrices, précieuses, comédiennes, bourgeoises, religieuses, etc. » (Rostand, 1996 : 7).

Ce ramas d'hommes, de mœurs et goûts différents, génère le comique de situation. Le portier s'efforce en vain pour encaisser le coût du billet au spectacle (« quinze sols »), en poursuivant le public. La plupart des spectateurs déclarent avoir le privilège de la gratuité. Les tire-laine y sont présents, profitant de l'agglomération. Il y a aussi des « ivrognes » qui

boivent leur « bourgogne », des joueurs, des gardes qui guettent les coquettes, des gourmands attirés par le buffet etc. Les pages des galeries supérieures criblent de pois les loges à l'aide des sarbacanes ou s'adonnent à la pêche des perruques des bourgeois.

Au-delà du comique de langage et de situation, de l'atmosphère de « commedia dell'arte », c'est la célèbre tirade du nez de Cyrano de Bergerac, le Gascon qui semble incarner une image du génie français, capable de triompher de tout obstacle par intelligence, humour, ironie et auto-ironie :

« Énorme, mon nez  
-Vil camus, sot camard, tête plate, apprenez  
Que je m'enorgueillis d'un pareil appendice,  
Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice  
D'un homme affable, bon, courtois, spirituel,  
Libéral, courageux, tel que je suis, et tel  
Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire,  
Déplorable maraud ! car la farce sans gloire  
Que va chercher ma main en haut de votre col,  
Est aussi dénuée... ». (Rostand, 1996 : 48).

Cyrano de Bergerac, la pièce la plus jouée en France au fil du temps, présente aussi sur les scènes du monde, marque le triomphe du rire sur les larmes. Elle garde son « panache » de nos jours encore, inspirant des films, des ballets, des pastiches et des BD.

### ***1.6. Baudelaire et « la vorace Ironie »***

Comme la critique littéraire l'a remarqué, c'est Baudelaire qui a introduit l'ironie dans la poésie française. On peut citer dans ce sens le poème *d'Héautontimorouménos* du volume *Les Fleurs du mal* : « Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord ? » (Baudelaire, 1975 : t. I, 78). L'idée du mal qui tourmente la conscience est reprise dans le poème *L'Irrémédiable* :

« Tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son miroir ! / Puits de Vérité, clair et noir, / Où tremble une étoile livide, / / Un phare ironique, infernal, / Flambeau des grâces sataniques, / Soulagement et gloires uniques, / - La conscience dans le Mal ! » (Baudelaire, 1975 : t. I, 80).

Si dans les lettres françaises, l'ironie est associée avec Voltaire tout d'abord, il est à remarquer aussi la place d'élection que lui accorde Baudelaire, poète de la modernité, dans son œuvre. Dans l'une des *Fusées* de ses *Journaux intimes*, il en note : « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie » (Baudelaire, 1975 : t. II, 653). La présence de l'ironie fine, côtoyant l'ambiguïté, peut être décelée dans le célèbre sonnet *Les Chats*, fondé sur l'une des célèbres *correspondances* :

« Les amoureux fervents et les savants austères / Aiment également, dans leur mûre saison, / Les chats puissants et doux, orgueil de la maison, / Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires » (Baudelaire, 1975 : t. I, 66).

Dans plusieurs poèmes, la cible de l'ironie doublée par la dérision ou par la satire est la femme destructrice, comme dans *La Chevelure*, *Sed non satiata*, *Une charogne*, *Héautontimorouménos* etc. En lisant les *Journaux intimes* du poète, on découvre d'autres cibles encore, la liste en étant longue. On y retrouve Hugo, par exemple :

« - Hugo pense souvent à Prométhée. Il s'applique un vautour imaginaire sur une poitrine qui n'est lancinée que par les moxas de la vanité. Puis l'hallucination se compliquant, se variant, mais suivant la marche progressive décrite par les médecins, il croit que par un *fiat* de la Providence, Sainte-Hélène a pris la place de Jersey.

Cet homme est si peu élégiaque, si peu éthéré, qu'il ferait horreur même à un notaire.

Hugo – Sacerdoce a toujours le front penché ; - trop penché pour rien voir, excepté son nombril » (Baudelaire, 1975 : t. I, 664 – 665).

Dans le cas de George Sand, l'ironie devient cruelle, versant dans la satire la plus acerbe :

« *Sur George Sand.*

La femme Sand est le Prudhomme de l'immoralité.

Elle a toujours été moraliste.

Seulement elle faisait autrefois de la contre-morale. -

Aussi elle n'a jamais été artiste.

Elle a le fameux *style coulant*, cher aux bourgeois.

Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde ; elle a dans les idées morales la même profondeur de jugement et la même délicatesse de sentiments que les concierges et les filles entretenues » (Baudelaire, 1975 : t. I, 686).

Il s'attaque même à Voltaire, le maître de l'ironie :

« Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire. Emerson a oublié Voltaire dans ses *Représentations de l'humanité*. Il aurait pu faire un joli chapitre intitulé : *Voltaire, ou l'anti-poète, le roi des badauds, le prince des superficiels, l'anti-artiste, le prédicateur des concierges, le père Gigogne des rédacteurs du Siècle* » (Baudelaire, 1975 : t. I, 687).

Selon Baudelaire, le côté satanique de l'ironie se retrouve dans le comique, vu comme « un élément damnable et d'origine diabolique » (Baudelaire, 1975 : t. II, 528). Dans l'étude *De l'essence du rire* (1855), inclus dans sa *Critique d'art*, il circonscrit le rire à la folie. Il admet en même temps que le rire est divers, distinguant le comique de mœurs du comique lié à l'idéalité artistique, y donnant pour exemple le grotesque : « J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif » (Baudelaire, 1975 : t. II, 535). Baudelaire est d'avis que l'esprit français est plutôt incliné sur ce dernier : « En France, pays de pensée et de démonstrations claires, où l'art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif. Molière fut dans ce genre la meilleure expression française » (Baudelaire 1975 : t. II, 537). On y fait référence aussi à Rabelais, de même qu'à la caricature française :

« Rabelais, qui est le grand maître français en grotesque, garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable. Son comique a presque toujours la transparence d'un apologue. Dans la caricature française, dans l'expression plastique du comique, nous retrouverons cet esprit dominant » (Baudelaire, 1975 : t. II, 537).

Baudelaire rapproche la caricature de l'ironie, en y retrouvant un trait qui, selon lui, définit l'ironie aussi, l'ambiguïté. Il ne faut pas oublier que l'ironie baudelairienne, associée à la caricature et à la satire, prend parfois la forme d'un violent pamphlet, comme l'illustrent ses *Lettres belges*, réunies dans *Sur*

*la Belgique*. Le poète se rend dans ce pays en 1864, pour fuir ses créanciers. Il y donne des conférences et essaie de traiter quelques affaires mais sans succès. Son état de santé se dégrade et le séjour prolongé, marqué d'échecs, déclenche sa fureur contre ce pays et ses habitants qu'il considère dominés par la matérialité. Ces écrits issus de la haine, qui se remarquent par l'ironie mordante et le talent caricatural, ne sont en fait l'expression de son esprit brillant, mais l'expression de la souffrance du génie confronté avec les vicissitudes de la vie et l'incompréhension.

Dans la même zone noire du vécu tragique se situent certains de ses poèmes en prose (*Le Spleen de Paris*), comme *Le Mauvais vitrier* (1862), une réplique à *La Chanson du vitrier* d'Arsène Houssaye. Ce poème où la folie s'associe à la cruauté provoque l'horreur. L'humour satanique se retrouve aussi dans *La Femme sauvage et la petite maîtresse*, *Portraits de maîtresses*, *La Soupe aux nuages* etc. André Breton inclut d'ailleurs Baudelaire dans son *Anthologie de l'humour noir* (Pauvert, 1966).

### ***I.7. Ironie, parodie, dérision, caricature et humour noir chez Ionesco***

L'œuvre d'Eugène Ionesco, écrivain d'origine roumaine naturalisé Français, se place entre l'avant-garde et la littérature classique. Établi à Paris et embrassant le français comme langue d'écriture, attiré par l'art novateur d'Alfred Jarry et des Surréalistes, il va révolutionner le théâtre européen des années cinquante aux côtés d'autres auteurs dramatiques tels Genet, Beckett, Adamov. Son succès lui a valu l'entrée à l'Académie Française en 1970 et ses pièces continuent d'être jouées un peu partout dans le monde.

« Auteur pince-sans-rire », selon certains critiques littéraires, Ionesco fait appel à une riche palette de nuances de l'ironie, celle-ci étant associée souvent au comique et à sa parenté, qui va de la parodie à la farce tragique ou à l'humour noir. *La Cantatrice chauve* (la pièce d'Ionesco la plus jouée sur les scènes du monde, version française d'une pièce écrite en roumain en 1942, *Englezește fără profesor*), représentée au Théâtre des Noctambules en 1950, est une « anti-pièce », c'est-à-dire une parodie. À propos d'elle, l'auteur avoue :

« J'ai écrit là une pièce comique alors que le sentiment initial n'était pas un sentiment comique. Plusieurs choses se sont greffées sur ce point de départ : (...) et aussi une parodie du théâtre, une critique des clichés de la conversation (...) ». (Bonnefoy, 1966 : 86).

Une autre pièce célèbre d'Ionesco, présente dans le spectacle du Théâtre de la Huchette, est *La Leçon* (1951) où le ludique perverti, le burlesque et la bouffonnerie féroce virent vers l'humour noir. Le protagoniste en est le Professeur qui assassine « quarante élèves tous les jours », victimes d'un viol-assassinat.

*Jacques ou la Soumission*, pièce composée en 1950 et créée à la Huchette avec *Le Tableau* le 13 octobre 1955, est issue du désir de l'auteur de caricaturer le théâtre de boulevard. Cette « farce » a comme personnages de véritables marionnettes illustrant la soumission de l'être au conformisme et aux instincts, à la matérialité. Jacques, symbole de la révolte métaphysique, est vaincu par son milieu et par le désir sexuel, sombrant dans l'animalité avec Roberte : « dans la cave de [son] château, tout est chat ... » (Ionesco 1991 : 112). Il finit par accepter « les pommes de terre au lard », le credo bourgeois. La caricature et le grotesque s'y associent au rire grinçant, rappelant *Ubu roi*.

*L'Avenir est dans les œufs*, pièce conçue en 1951 et mise en scène en 1957, au théâtre de la Cité universitaire, est une sorte de « comédie naturaliste », dans le sillage de *Jacques ou la Soumission*. Suite à la mort du grand-père, Jacques père demande à son fils d'assurer la continuité de sa race, soutenu par sa femme : « Mon enfant, pour que je sois fière de toi, provoque, provoque la production... » (Ionesco, 1991 : 129). Roberte, l'épouse de Jacques assume ainsi la tâche de mère-poule et pond des paniers d'œufs, tandis que Jacques lui-même est installé par son père sur une couveuse, en dépit de son dégoût. Une fois la liberté perdue et l'amour chassé, le couple s'enlise dans la matérialité, dont le triomphe est marqué par une fête : « Comme par le passé, l'avenir est dans les œufs ! » (Ionesco, 1991 : 138).

La pièce d'Ionesco fait écho au « drame surréaliste » *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, qui exprime la révolte de l'auteur contre « l'odieux réalisme ». La représentation a eu lieu au théâtre Maubel, à Montmartre au 24 juin 1917, l'histoire de Thérèse -Tirésias provoquant l'hilarité du public devant la solution envisagée pour résoudre le grave problème de la dépopulation : « Zanzibar a besoin d'enfants sans mégaphone, donnez l'alarme / Criez au carrefour et sur le boulevard / Qu'il faut refaire des enfants à Zanzibar / La femme n'en fait plus Tant pis Que l'homme en fasse » (Apollinaire, 1965 : 896).

À part ce parallèle, il faut observer que la pièce d'Ionesco reprend la critique des traditions bourgeoises de l'époque. Le comique multiple (de

mœurs, de situation, de gestes, de mots) a comme pendant un pessimisme sous-jacent, absent chez Apollinaire. En ce qui concerne l'intertextualité, on peut signaler aussi l'intertexte lafontainien : « JACQUES grand-mère, *traînant Jacques fils* : Tu t'es marié, j'en suis fort aise. Il faut couvrir maintenant / » (Ionesco, 1991 : 133). La réplique parodie les paroles de la Fourmi avare de La Fontaine.

La vision ironique de l'auteur sur la vie du couple bourgeois se retrouve dans *Les Chaises*, pièce créée le 22 avril 1952 au Théâtre Lancry. Cette « farce tragique » a comme protagonistes deux vieux qui attendent chez eux des hôtes, un orateur et une assistance qui sera d'ailleurs invisible, étant remplacée par des rangées de chaises vides. Tout y suggère le néant, le vide existentiel et l'absence de la communication. Coupés du monde, LE VIEUX et LA VIEILLE ne peuvent communiquer, leur dialogue est celui des sourds. Le tragique s'y associe à la dérision, comme dans le cas des mots tendres qu'ils s'adressent : « mon chou », « ma crotte ». Ils voudraient mourir ensemble – parodie du mythe de Philémon et Baucis –, mais ils restent séparés même dans la mort, se jetant dans l'eau « chacun par sa fenêtre ». Le poème burlesque encadré dans la pièce peut provoquer le rire atroce ou l'attendrissement :

« J'aurais pourtant  
voulu tellement  
finir nos os  
sous un même tombeau  
de nos vieilles chairs  
nourrir les même vers  
ensemble pourrir...  
« LA VIEILLE : ...ensemble pourrir...  
« LE VIEUX : ...Hélas !...hélas !...  
« LA VIEILLE : Hélas...hélas ! » (Ionesco, 1991 : 181).

La satire de la vie de famille, rongée par la frustration et la culpabilité secrète est le thème d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1954), une autre « farce tragique » d'Ionesco. Les quinze ans de vie commune d'Amédée et de Madeleine tuent leur amour, ce temps pourri prenant la forme d'un cadavre qui grandit en « progression géométrique », élément insolite qui rappelle « le cadavre exquis » des Surréalistes et la prédilection de l'insolite, présent aussi chez Ionesco. L'humour noir et le grotesque évoquent Alfred

Jarry et Kafka. « Le comique grinçant » s'y associe à la féerie grâce à l'apparition d'un seconde couple, Amédée II et Madeleine II, jeunes mariés, personnages métonymiques par le biais desquels les protagonistes peuvent remémorer le temps heureux de leur mariage. Ce sont des scènes qui renvoient vers l'onirisme de même qu'au *flash back* cinématographique.

D'autres pièces encore témoignent de la présence de l'ironie associée à la caricature et au comique, parfois grinçant. On peut y mentionner *Le nouveau locataire* (avec la satire des fâcheux, incarnés par la Concierge, personnage caricatural, qui inspire à la fois le rire et la répulsion), *Scène à quatre* (pièce imprégnée par le comique, dont les héros sont des pantins ayant le même discours), *Le Tableau*, une sorte de « guignolade » marquée par le comique d'incongruité, *L'Impromptu de l'Alma* ou *Le Caméléon du berger* (une autre « guignolade » où le comique s'associe à la critique) etc. On pourrait dire que tout en reprenant des thèmes qui le hantent, le dramaturge réinvente d'une pièce à l'autre, prouvant sa force créatrice.

### ***1.8. Ironie et humour chez Cioran***

Penseur profond et grand écrivain, placé entre langues et cultures, Cioran est apprécié surtout par le raffinement de son style, caractérisé par la présence de l'humour et de l'ironie. Philosophe de l'existence, héritier des moralistes français et admirateur de Nietzsche (au temps de sa jeunesse), il regarde le monde avec scepticisme. Sa réflexion amère, teintée parfois de mélancolie, se décante dans des aphorismes ironiques. Misanthrope métaphysique, sur les traces de Schopenhauer, il place la condition humaine sous le signe du néant : « (...) Nous finissons toujours par constater que rien n'est solide, que tout est inondé. Le scepticisme ou la suprématie de l'ironie » (Cioran, 1995 : 1782). Son nihilisme rappelle celui d'Eminescu, l'écrivain roumain qu'il admire le plus : « La bêtise ? Être un comparse du monde. ... Quant à nous - vauriens dans le vaste Nulle part - nous n'avons plus qu'à nous prosterner devant l'autel d'un grandiose rien ». (Cioran, 1995 : 557).

Le rire de Cioran est celui d'un « bouffon tragique », comme il s'auto-définit. On sait d'ailleurs qu'il privilégie l'oxymore, de même que le paradoxe : « Rire est une manifestation nihiliste, de même que la joie peut être un état funèbre » (Cioran, 1995 : 1778). L'image symbolique du bouffon, privilégiée par les romantiques et par Baudelaire aussi, est récurrente chez Cioran, qui pratique l'autodérision : « Mon présent non souhaité se déroule, me déroule ; ne pouvant le commander, je le commente ; esclave de mes pensées, je joue avec elles, comme un bouffon de la fatalité... » (Cioran, 1995 : 667). Tout en

pratiquant l'auto-ironie, Cioran attire l'attention sur son rôle de frein : « Les hauts faits ne sont possibles qu'aux époques où l'auto-ironie ne sévit pas encore » (Cioran, 1995 : 1654).

S'il ne veut pas avoir des émules, qu'il considère « des singes », s'il joue la comédie du misanthrope, en abaissant l'autre, il s'abaisse lui-même aussi : « Aimer son prochain est chose inconcevable. Est-ce qu'on demande à un virus d'aimer un autre virus ? » (Cioran, 1995 : 1668). Tout en faisant appel au grotesque, Cioran est conscient du rôle de celui-ci : « Que fait le grotesque, sinon actualiser et intensifier la peur et l'inquiétude ? » (Cioran, 1995 : 29). Si le cynisme est présent dans sa rhétorique, il se résume aux mots, tout en déclarant son admiration pour ceux qui le pratique : « Mon faible pour Talleyrand. – Quand on a pratiqué le cynisme en paroles seulement, on est plein d'admiration pour quelqu'un qui l'a traduit magistralement en actes » (Cioran, 1995 : 1680).

Sa critique vise les travers humains, parmi lesquels « l'appétit de primer » : « Nous ne côtoyons que des satrapes : chacun selon ses moyens se cherche une foule d'esclaves ou se contente d'un seul(...) » (Cioran, 1995 : 676). Les institutions, la vie sociale et politique sont aussi visées, la critique se faisant acerbe :

« Regardez autour de vous : partout des larves qui prêchent ; chaque institution traduit une mission ; les mairies ont leur absolu comme les temples ; l'administration, avec ses règlement - métaphysique à l'usage des singes...Tous s'efforcent de remédier à la vie de tous » (Cioran, 1995 : 583).

Si dans les *Œuvres* l'ironie est récurrente, dans les *Cahiers* elle cède le pas au lyrisme.

## II. L'ironie artistique

On pourrait affirmer que l'ironie artistique est un pendant de l'ironie littéraire, les deux étant le fruit d'une même attitude mentale. Il arrive que les mêmes thèmes se retrouvent chez les écrivains et chez les artistes, vu que leurs œuvres sont le miroir de l'époque où ils vivent. Ayant une conscience morale élevée, ils cherchent à instaurer l'ordre par le rire et la satire. La littérature est souvent source d'inspiration pour les peintres. *La Nef des Fous*, satire morale de Sébastien Brant, parue vers 1494, inspire Bosch, qui représente dans ses tableaux les folies de ses contemporains. En 1511, paraît à

Paris *l'Éloge de la folie* d'Érasme, ouvrage comique et satirique à la fois, qui dénonce la bassesse humaine. Quant à Bruegel, il poursuit la tradition de Bosch, et dénonce lui aussi les mœurs de son temps.

Dans sa *Critique d'art*, au chapitre *Quelques caricaturistes français*, Baudelaire, qui apprécie l'art de Daumier, compare celui-ci à Molière : « Quant au moral, Daumier a quelques rapports avec Molière. Comme lui, il va droit au but. L'idée se dégage d'emblée » (Baudelaire, 1976 : II, 556). Le sarcasme de Voltaire a été comparé avec celui *des Caprices* de Goya et les exemples sont nombreux, prouvant la même vision sur le monde des écrivains et des artistes.

### **II.1. Bosch et la folie humaine**

L'œuvre de Bosch – environ soixante-dix tableaux – est une méditation sur la condition humaine, placée sous le signe du Mal. Les personnages de ses tableaux sont en proie au péché, d'où le regard ironique et satirique du peintre. Son intérêt pour la folie humaine, qui lui inspire *L'Excision de la pierre de folie* (Musée du Prado, Madrid, 1475-80), se place d'ailleurs dans l'air du temps. À son époque, l'expression « avoir une pierre dans la tête » signifie « être fou » et ce genre d'« opération » apparaît dans les gravures. L'immersion dans la culture populaire relie Bosch à l'humaniste hollandais Érasme de Rotterdam (1466 / 69 – 1536), auteur de *l'Elogium Insaniæ*, (« Éloge de la folie »), mais aussi des *Adages* (1500), issus de la sagesse populaire. Un autre thème qui les relie est la satire des vices du clergé. Ces points de réflexion commune pourraient être illustrés par des détails du *Triptyque des Tentations* (1505-06, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga). L'image du grand poisson qui avale un autre plus petit renvoie vers l'un des proverbes flamands les plus connus (« Les gros poissons mangent les petits »), tandis que le personnage à l'aspect démoniaque représenté par l'oiseau-messager juché sur patins, qui porte une lettre fermée, est une satire à l'adresse du clergé qui s'enrichit en vendant des « indulgences ». D'autres détails encore du même triptyque satirisent les vices des ecclésiastiques et l'œuvre entière de Bosch, miroir du temps, en abonde, attestant le désir de régénération morale et spirituelle et annonçant l'avènement de la Réforme luthérienne.

La bêtise est aussi une source de réflexion ironique et satirique pour Bosch, qui aborde ce thème dès ses premiers tableaux. *Le Prestidigitateur* (Musée de Sainte-Germain-en Laye, 1475-1480) en fait partie. Le regard s'y focalise sur l'un des spectateurs qui regarde ravi les tours du prestidigitateur,

tandis qu'un complice de celui-ci (le personnage à lunettes qui feint l'indifférence parfaite à ce qui se passe) lui subtilise sa bourse.

Le poème satirique *Das Narrenschiff* (« la Nef des fous ») de l'humaniste Sebastian Brant, qui évoque le voyage d'un groupe de fous embarqués sur « le bateau bleu » vers le mythique pays de cocagne, inspire à Bosch le tableau homonyme, *La Nef des fous* (1490 – 1500, Paris, Musée du Louvre), allégorie des vices de la société de son temps, comme la beuverie, la luxure ou la gourmandise, celle-ci figurée par l'arbre de cocagne. « L'intempérance domine la représentation du paysan qui découpe une oie rôtie embrochée sur le mât » (Bosing, 2016 : 28). La satire des péchés de l'humanité apparaît aussi dans le *Triptyque du Jardin des délices* (vers 1500, Musée du Prado, Madrid). La place d'élection y est réservée au péché de luxure, figuré par un couple d'amants enlacés, isolés dans une bulle transparente, en verre, qui pourrait suggérer l'éphémère du plaisir charnel, tout comme la figure humaine volant au ciel avec une baie rouge. Le triptyque abonde aussi en symboles alchimiques comme l'œuf brisé, refuge des nus. « La source littéraire de L'Enfer boschien a été reconnue en 1482 (...) » (Art-Poche, 1999 : 51). Ce chef d'œuvre de Bosch témoigne de l'*horror vacui* qui caractérise sa peinture.

## **II.2. Pieter Bruegel l'Ancien et le monde à l'envers**

Admirateur de Bosch, Bruegel l'Ancien surnommé *le Drôle* (1528-1569), perçoit le monde de son temps d'un œil ironique et caricatural. Il s'inspire, tout comme son prédécesseur, des traditions et des cultures populaires, gardant aussi le goût pour les compositions grouillant de personnages. *Les Proverbes flamands* (1559, Staatliche Museen zu Berlin) en témoignent. Ils offrent le spectacle du « monde à l'envers » dont le diable tire les ficelles (12). L'injustice y règne et l'humain est caricaturé : « Les fous reçoivent les meilleures cartes » (9) ; « Il parle avec deux bouches (il est faux, hypocrite), 43 ; « L'un tond les moutons, l'autre les porcelets » (l'un a tous les avantages, l'autre tous les inconvénients ; ou bien : l'un vit dans l'opulence, l'autre dans la misère), 44 ; « La cigogne reçoit le renard », 53. « Bruegel reprend le motif de la fable d'Ésope : deux larrons ne pensent qu'à leur propre avantage » (Hagen, 2017 : 32). Une image récurrente dans les *Proverbes flamands* est celle des deux chiens qui se disputent pour un os, image qui symbolise la cupidité et l'envie.

Le thème *des Sept péchés capitaux* est présent aussi chez Pieter Bruegel l'Ancien. L'avidité et la colère, par exemple, sont magnifiquement

incarnées par un personnage du légendaire des Pays-Bas qui apparaît au centre du tableau *Dulle-Griet* (1564, Anvers, Museum Mayer van den Bergh). D'autres personnages démoniaques de l'Enfer y apparaissent, de même que la gueule de l'Enfer.

La dérision et le goût de la caricature caractérisent *Le Combat de Carnaval et Carême* (1559, Vienne, Kunsthistorisches Museum) :

« Obèse, le prince Carnaval est censé représenter les protestants, l'individu maigre et triste, affublé d'une ruche sur la tête, incarne lui, les catholiques. Bruegel les caricature autant l'un que l'autre. Au centre de la composition, un bouffon guide deux personnes. Il a allumé son flambeau bien qu'il fasse encore jour : c'est le signe d'un monde renversé » (Hagen, 2017 : 50).

La confrontation entre le Carnaval et le Carême apparaît aussi chez Rabelais, illustrée par le combat des cuisinières du frère Jean et des Andouilles (Rabelais, 1985 : 644-646). Par appel à *l'ekphrasis*, les personnages caricaturaux des tableaux de Bosch (bouffons, sorcières, masques) réapparaissent dans les pièces de Michel de Ghelderode. Celui-ci avoue d'ailleurs, dans *Les Entretiens d'Ostende*, que son théâtre a comme source d'inspiration les arts plastiques :

« Et j'insiste : c'est la peinture, accordant les couleurs à la forme, qui me conduit vers l'art du théâtre. Déjà, dans les musées, j'avais fait mon choix très vite. Naturellement j'étais allé vers les œuvres de mon pays : celle du maître Hiéronymus Bosch, de Pieter Breughel, de Teniers, de Jordaens. Et c'est pratiquement eux qui m'ont donné l'accoutumance des personnages peints, des décors et des éclairages que, plus tard, j'ai retrouvé en mettant les pieds sur les planches : tout m'était familier, connu, à l'échelle des vastes compositions admirées naguère » (Ghelderode, 1992 : 59).

Le même procédé, *l'ekphrasis*, permet à Dominique Rolin de donner une nouvelle vie aux personnages diaboliques ou drolatiques de Bruegel dans les romans *L'Enragé* et dans *Dulle Griet*, placés sous le thème du « monde à l'envers », que l'on retrouve chez son peintre préféré. *La Pie sur le gibet*, parodie bruegélienne de la mort, inspire à Ghelderode la pièce au titre homonyme, mais elle est citée aussi dans *L'Enragé* de Dominique Rolin. À la hantise de la mort (figurée par le motif de « l'os ») on y oppose la dérision du néant, par le biais du rire libérateur, métonymie de « la joie de vivre » :

« (...) Je ris. Mayken rit aussi. Nos éclats de voix ont lieu en écho, à distance, au fond d'un reflet sonore de nous-mêmes. Je ris. Mayken rit. Ses mains couvrent les miennes. Flop lèche les mains de Mayken. Je ne suis pas seul. M'en fous. Où suis-je ? Ce serait excellent de le savoir. Nous rions, ma femme et moi, à n'en plus pouvoir. Nous avons oublié pourquoi. Jambes écartées ? Tête à l'envers ? Le paysage que je peindrai peut-être un jour par gratitude ? » (Rolin, 1986 : 2017).

La satire de la sottise apparaît dans *La Chute des Aveugles* (1568, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte), transposition en peinture d'une sentence présumée du Christ : « Si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans un trou ».

### **II.3. « Comique féroce » et satire chez Goya**

Si « les cocasseries de Brueghel le Drôle donnent le vertige » (Baudelaire 1976 : II, 573), l'œuvre de Goya nous plonge dans l'angoisse générée par les images cauchemardesques inventoriées par Baudelaire dans *Les Phares* :

« Goya, cauchemar plein de choses inconnues, / De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats, / De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues / Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas » (Baudelaire, 1976 : I, 13).

Le critique d'art met en évidence l'originalité de l'imagerie de Goya, qui réside, selon lui, dans l'introduction du fantastique dans le comique : « Sans doute il plonge souvent dans le comique féroce et s'élève jusqu'au comique absolu ; mais l'aspect général sous lequel il voit les choses est surtout fantastique (...) » (Baudelaire, 1976 : II, 567). En incluant Goya parmi les « caricaturistes étrangers », Baudelaire note :

« Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantès, un esprit beaucoup plus moderne, ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes, l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvantements de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances » (Baudelaire, 1976 : II, 568).

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1826), nommé Premier peintre de la Chambre du roi en 1799, peint en 1800 *La Famille de Charles V*. Bien qu'il y laisse voir le luxe de la famille royale (grand appareil, femmes chargées de bijoux), son œil ironique surprend sur le visage des personnages la bêtise, la suffisance et la vulgarité.

Même ses *Majas* sont, en dépit de leur vitalité et leur beauté, une sorte de caricatures des Venus mythologiques, le charme chaste étant remplacé par la volupté provocatrice, sous le signe de la dérision, de la destruction de l'image plastique idéale. *Les Caprices (Sueños)*, parus en 1792, porte le sceau du néant et du démoniaque. La satire y est directe. Goya s'attaque au clergé, aux moines déchus, aux femmes coquettes, vouées à la débauche, de véritables sorcières. L'œil ironique du hibou veille sur les cauchemars qui appellent la sentence : « Le sommeil de la raison engendre des monstres ». Dans les *Disparates*, la satire devient plus mystérieuse, n'ayant plus de cibles précises, s'adressant plutôt à la déchéance humaine.

#### ***II.4. Ironie, humour et satire chez Daumier***

Dans *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier*, Baudelaire affirme : « C'est un satirique, un moquer ; / Mais l'énergie avec laquelle / Il peint le Mal et sa séquelle, / Prouve la beauté de son cœur » (Baudelaire 1975 : I, 166). Il commente ces vers ainsi : « J'ai voulu dire que le génie satirique de Daumier n'avait rien de commun avec le génie satanique (...) » (Baudelaire, 1975 : I, 1147).

Honoré Daumier (1808 - 1879), célèbre par ses caricatures politiques et sociales, fait de Louis-Philippe, le roi bourgeois élu après les émeutes de 1830, sa cible. Reprenant l'image du « roi citoyen » métamorphosé en « poire » (métaphore connotant la bêtise et la faiblesse), imposée par les caricatures de Charles Philippon, le directeur de *la Caricature* et du *Charivari*, il la rend plus connue encore grâce à son talent. Rabelais lui inspire une autre image caricaturale du roi avide d'argent et incapable de gouverner, celle de *Gargantua*. L'énorme gourmandise du géant, qui fait rire, y est remplacée par l'appétit féroce du roi pour les écus.

L'ironie de Daumier est moins mordante dans le cas de Victor Hugo, devenu sujet des caricaturistes après son entrée en politique. La caricature *La Folie des grandeurs*, par exemple, illustre le mélange de la dérision et de l'humour. Elle représente l'écrivain juché sur un piédestal de livres (qui semble bancal) : petit corps, bras croisés et l'énorme front soucieux. L'image

raille l'ambition politique de l'homme de lettres, qui se prend trop au sérieux dans cette posture, tenté par le pouvoir de diriger.

Les caricatures de Daumier, parues dans « la presse à rire », témoignent du rôle de ce genre satirique :

« La caricature est le passeport privilégié de ce passage au moderne car elle brise les conventions et les règles esthétiques, politiques, sociales, de l'ancien temps (...). La caricature est tout à la fois le garant et la mise à l'épreuve de la démocratie (...) » (Ribes, 2007 : 128).

### **II.5. Ensor, observateur ironique de son temps**

James Ensor (1860-1949), l'un des précurseurs de la peinture moderne du XXe siècle, perçoit l'humain d'une manière grinçante, l'ironie versant en sarcasme. Son œuvre la plus importante, *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1898, Los Angeles, musée Getty) est une satire à l'Église, mais aussi à la société de son temps. La cérémonie religieuse annoncée par le titre du tableau y est remplacée par une fête carnavalesque qui se tiendrait un 1-er mai. La foule envahit le tableau, usurpant le rôle central que devrait jouer Jésus. Sur un âne gris, égaré parmi des figures grotesques, masques et squelettes, celui-ci (sous les traits duquel le peintre se représente) se distingue par son auréole jaune. La foule l'ignore, suivant un faux dieu, le pitre portant une mitre et un bâton, qui est placé à l'avant du tableau.

Sous le signe de la caricature se place aussi les tableaux *Les Juges sages* (1891, collection privée) et *Les mauvais docteurs* (1892, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles). Les masques d'Ensor ont une valeur symbolique, invitant « à une méditation sur la mascarade de la vie face à la mort. Cette alliance de dérision et de tragédie fera de lui un précurseur de l'expressionnisme » (Bernard, Cabonne 2006 : 610).

### **II.6. Ironie et humour mordant chez Paul Klee**

Peintre, graphiste et théoricien suisse (1879-1940), Paul Klee est l'un des artistes majeurs de la première moitié du XXe siècle. Dès 1902, il commence à exécuter les *Inventions*, « des gravures d'un humour mordant » (*Le grand dictionnaire de la peinture*, 1998 : 381), qui annoncent déjà ses œuvres futures où la dérision et l'onirisme coexiste, dont on peut citer *Femme et animal* (1904), *Vierge sur un arbre* (1903) et *Rencontre de deux hommes qui croient tous deux que l'autre est plus haut placé que lui*, 1903, Eau-forte sur zinc, état original, Berne, Kunstmuseum Bern, Fondation Paul Klee).

## **II.7. Marcel Duchamp et la Joconde moustachue**

Grand créateur d'art avant-gardiste, Marcel Duchamp (1887-1968), s'attaque à la tradition en peinture en caricaturant le chef-d'œuvre. La *Joconde à la moustache* en témoigne. On peut y ajouter son œuvre maîtresse, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, dite *Le Grand verre*. *La Boîte verte* s'y circonscrit aussi. Dans ce recueil, publié en 1934, qui rassemble les dessins et les photos se rapportant au *Grand verre*, Duchamp exprime « son sens du comique dadaïste et ses doutes concernant l'industrie de l'art, tout en raillant le goût du public »<sup>1</sup>.

### **En guise de conclusion**

Ce périple dans l'empire de l'ironie nous a permis de mettre en évidence quelques facettes de ce joyau de spiritualité dont les feux illuminent le royaume des lettres et celui de l'art. Leurs voies se croisent souvent pour dénoncer la folie du monde tout en appelant à plus de conscience morale. La brillante et froide ironie s'associe dans ce but avec le comique, la dérision, la satire, l'humour noir, toutes ces interférences et métamorphoses illustrant la richesse de ce phénomène qui met son empreinte sur le monde, les œuvres littéraires et artistiques en étant le miroir.

### **Bibliographie**

- APOLLINAIRE, Guillaume, 1965, *Œuvres poétiques*, Paris, Éditions Gallimard.  
ART-POCHE, 1999, *Bosch*, Paris, Éditions de La Martinière.  
BAUDELAIRE, Charles, 1975, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard.  
BECKS-MALORNY, Ulrike, 1999, *Ensor*, Köln, Taschen.  
BONNEFOY, Claude, 1966, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond.  
BOSING, Walter, 2016, *Bosch*, Köln, Taschen.  
BRETON, André, 1966, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert.  
CIORAN, E.M., 1995, *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard.  
CIORAN, E.M., *Cahiers 1957-1972*, 1997, Paris, Éditions Gallimard.  
*ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. DICTIONNAIRE DES GENRES ET NOTIONS LITTÉRAIRES*, 1997, Paris, Albin Michel.

---

<sup>1</sup> *Le grand dictionnaire de la peinture*, 1998 : 190.

- GASSIER, Pierre, 1989, *Goya*, Genève, Skira.
- GHELDERODE, Michel de, 1992, *Les Entretiens d'Ostende. L'Éther vague*. Toulouse.
- GHELDERODE, Michel de, 1953, *Théâtre*, Paris, Gallimard.
- HAGEN, Rose-Marie & Rainer, 2017, *Bruegel*, Köln, Taschen.
- HAMON, Philippe, 1996, *L'Ironie littéraire. Essai sur la forme de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université.
- IONESCO, Eugène, 1991, *Théâtre complet*, Paris, Éditions Gallimard.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1964, *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- LA FONTAINE, 1993, *Fables avec 320 illustrations de Gustave Doré*, Paris, Ars Mundi.
- LE MONDE // HORS SÉRIE JEAN DE LA FONTAINE, mai-juin 2018.
- PARTSCH, Susanna, 2011, *Klee*, Köln, Taschen.
- RABELAIS, François, 1985, *Pantagruel. Gargantua*, Paris, Hâtier.
- RIBES, Jean-Michel, 2007, *Le rire de résistance : de Diogène à Charlie Hebdo*, Paris, Beaux Arts Éditions.
- ROLIN, Dominique, 1986, *L'Enragé*, Bruxelles, Éditions Labor.
- ROLIN, Dominique, 2001, *Dulle Griet*, Bruxelles, Éditions Labor.
- ROSTAND, Edmond, 1983, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Éditions Gallimard, Folio.
- SWIFT, Jonathan, 1997, *Instructions aux domestiques / Titre original : Directions to Servants*, Paris, Éditions 10 / 18.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet, 1994, *Candide*, Paris, Nathan.

## ***Jacques le Fataliste*** **et son aventure littéraire**

*Cristina POEDE*

Institut Français de Iași, Roumanie

**Abstract:** *Jacques le Fataliste* by Diderot represents an original reply to Laurence Sterne's novel, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. The author resorts to a multiplicity of points of view, to the narrative solution of the interior stories and of the puzzle, while illustrating his remarks on the abstract game of destiny and free will. Throughout his (anti) novel, Diderot implements new strategies of irony destined to the reader (mechanisms of destabilization and misguidance, narrative leaps, exasperating digressions), to the conventions of the genre (revelation and disqualification of sentimental novel clichés) and to social conventions (criticism of bigotry and fatalism). An ironic pact of reading is thus established; these ingenious procedures of rewriting will seduce the Moderns, from Unamuno to Kundera. In Romanian literature, I.L. Caragiale practiced dialogical writing and the game of narrative virtualities. In the end, the reader has to rethink the literary space and to establish surprising intra-narrative complicities. The legacy of Diderot will include this biting irony of the author who, while attacking literary clichés, cultivates parody, counter-fiction and metadiscourse.

**Keywords:** irony, digression, clichés, metadiscourse, Diderot's strategies, I.L. Caragiale.

« Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. » (Préambule).

Avec *Jacques le Fataliste*, Diderot élabore pendant presque vingt ans une réplique originale au roman de Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, en recourant à une multiplicité des points de vue, à la solution narrative de l'emboîtement et du puzzle, tout en illustrant ses propos sur le jeu abscons de la destinée et du libre-arbitre. Tout au long de son (anti)roman, Diderot met en oeuvre des stratégies inédites de l'ironie : par rapport au lecteur (mécanismes de déstabilisation et d'égarement, sauts narratifs, digressions exaspérantes), par rapport aux conventions du

genre (révélation et disqualification des clichés du roman sentimental), par rapport aux conventions sociales (critique du bigotisme et du fatalisme). Un pacte ironique de lecture est ainsi instauré ; ces procédures ingénieuses de réécriture séduiront les Modernes. Jacques le Fataliste continuera ses pérégrinations à travers les bois de la littérature, d'Anatole France à Unamuno, de Joyce à Pirandello, de Queneau et Perec à Kundera. *L'Île des Pingouins*, *Brouillard*, *Six personnages en quête d'auteur*, les *Exercices de style*, *La vie mode d'emploi*, *Jacques et son maître* sont des textes qui provoquent « l'hypocrite lecteur » à repenser l'espace littéraire et à établir de surprenantes complicités intra-narratives. L'héritage de Diderot comptera donc cette cinglante ironie auctoriale qui, tout en s'attaquant aux poncifs littéraires cultive la parodie, la contre-fiction et le métadiscours.

## I. Une œuvre paradoxale

*Jacques le Fataliste* représente effectivement une oeuvre surprenante, inclassable, que certains critiques n'ont pas hésité de qualifier d'anti-roman. La technique narrative inédite et la modalité dialogique placent ce texte dans la lignée de Rabelais et de Sterne.

« C'est une chose singulière que la conversation, écrit Diderot [...] un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête. Un autre fait autant ; et puis attrape qui pourra. » (Diderot, 1984 : 5).

Par la recours à la forme dialogique- forme assez fréquente au XVIIIe siècle (Sterne, Swift), Diderot s'est proposé un but formatif-socratique dont le lecteur réel est la cible : déranger les agréments faciles d'une lecture « objet de consommation », développer le sens critique, faire tomber les préjugés. Un autre but en est la pratique de l'art de la causerie, avec ses interpellations, ses remarques, ses petites flèches d'ironie, voire de sarcasme.

Arrêtons-nous dans un premier temps sur ce subtil quatuor narratif, Auteur-Lecteur-Narrateur-Narrataire, pour arriver à des aspects qui concernent la poétique du récit – celle d'un récit paradoxal.

## **A. Les instances narratives**

### **a. L'Auteur**

Quelles tâches l'auteur assume-t-il dans *Jacques le fataliste* ? C'est une position d'autorité et de raillerie, de flegme ostentatoire et de créativité effrénée.

1. Démolir les clichés et « dégonfler » le lecteur. Pendant le voyage, Jacques et son maître aperçoivent au loin des gibets, des fourches patibulaires, symbole dramatique de la déchéance et de la mort:

« Un autre que moi, lecteur, ne manquerait pas de garnir ces fourches de leur gibier et de ménager à Jacques une triste reconnaissance. Si je vous le disais, vous le croiriez peut-être, car il y a des hasards plus singuliers, mais la chose n'en serait pas plus vraie: ces fourches étaient vacantes ». (Diderot, 2007: 60)

2. Mener le jeu narratif, se déclarer le maître absolu des possibles narratifs:

« Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques. En le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? »,

et, la conclusion, pleine d'une sorte de satisfaction éblouie : « Qu'il est facile de faire des contes! »(Diderot, 2007 : 25).

3. Réprimander le lecteur

a. pour son « indiscipline » d'allocutaire :

« Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques...; je veux que vous me parliez de l'histoire de Gousse; j'en ai assez... Il faut sans doute que j'aïlle quelquefois à votre fantaisie; mais il faut que j'aïlle quelquefois à la mienne, sans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'en entendre la fin ». (Diderot, 2007 : 49).

b. Pour son indécision qui coupe l'élan auctorial des choix narratifs:

« Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer ! Je donnerais de l'importance à cette femme... Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois? Pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître ? – Est-ce que le cas lui est déjà arrivé ?- Toujours des questions ! Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours ? Une bonne fois pour toutes, expliquez-vous; cela vous fera-t-il, cela ne vous fera-t-il pas plaisir ? Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs! » (Diderot, 2007 : 27).

c. Pour son horizon d'attente limité, façonné à la mode des romans sentimentaux de Richardson ou de l'Abbé Prévost:

« Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour: un, deux, trois, quatre contes d'amour que je vous ai faits; trois ou quatre autres contes d'amour qui vous reviennent encore : ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai, d'un autre côté, que puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goûter que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour. Toutes les nouvelles en vers ou en prose sont des contes d'amour; presque tous vos poèmes, élégies, églogues, idylles, chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras sont des contes d'amour. Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez et vous ne vous en lassez point. » (Diderot, 2007 : 179).

4. Feindre une indifférence légèrement offensante vis-à-vis du lecteur :

a. Le fameux incipit :

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. » (Diderot, 2007 : 24).

b. « Et vous, lecteur, ... voulez-vous que nous laissons là cette élégante et prolixe bavarde de hôtesse et que nous reprenions les amours de Jacques ? Pour moi, je ne tiens à rien. » (Diderot, 2007: 121).

c. « Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici. Jacques, son maître et l'hôtesse » (Diderot, 2007 : 136).

5. Afficher une bienveillance simulée (« Tu vois, lecteur,... »), donner des avertissements au lecteur: « ...fais attention... je t'ai averti, maintenant, je lave mes mains » (Diderot, 2007 : 67).

### **b. Le lecteur**

Le lecteur est constamment et impitoyablement raillé pour la médiocrité de son horizon d'attente et sa crédulité :

« Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques ; et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore » (Diderot, 2007 : 56).

Hypocrisie et pudibonderie – on pense à « l'hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère » de Baudelaire – ce sont d'autres péchés véniels attribués au lecteur :

« Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez : « Ah ! La femme horrible ! ah ! l'hypocrite ! ah ! la scélérate ! » Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité : raisonnons. » (Diderot, 2007 : 161 ). « Ah, lecteur, vous êtes bien léger dans vos éloges, et bien sévère dans votre blâme ! »(Diderot, 2007 : 162 ).

Le lecteur est naïf, curieux et « questionneur », s'exprime en clichés et exhibe nonchalamment ses idées reçues :

« Mais, pour Dieu, me dites-vous, où allaient-ils ?... Mais pour Dieu, lecteur, vous répondrai-je, est-ce qu'on sait où l'on va ? Et vous, où allez-vous ? Faut-il que je vous rappelle l'aventure d'Esopé ? (Diderot, 2007 : 64).

« -Il était homme.- Homme passionné comme vous, lecteur ; homme curieux comme vous, lecteur ; homme importun comme vous, lecteur ; homme questionneur comme vous, lecteur. » (Diderot, 2007 : 64).

Diderot s'arrête sur la solution facile des clichés romanesques appliquée par certains auteurs:

« Vous allez dire que je m'amuse et que ne sachant plus que faire de mes voyageurs, je me jette dans l'allégorie, la ressource ordinaire des esprits stériles. Je vous sacrifierai mon allégorie et toutes les richesses que j'en pouvais ; je conviendrai de tout ce qu'il vous plaira, mais à condition que vous ne me tracasserez point sur ce dernier gîte de Jacques et de son maître ; soit qu'ils aient atteint une grande ville et qu'ils aient couché chez des filles ; qu'ils aient passé la nuit chez un vieil ami qui les fêta de son mieux ; qu'ils se soient réfugiés chez des moines mendiants, etc. » (Diderot, 2007 : 43).

### **c. Jacques (le narrateur)**

Bavard par sa nature, le valet témoigne de l'intelligence et de la sensibilité envers les pauvres. Il est principalement la voix qui évoque, qui raille, qui formule des sentences :

« Jacques prétendit que le silence lui était malsain ; qu'il était un animal jaseur ; et que le principal avantage de sa condition, celui qui le touchait le plus, c'était la liberté de se dédommager des douze années de bâillon qu'il avait passées chez son grand-père, à qui Dieu fasse miséricorde » (Diderot, 2007 : 164).

En fustigeant les pratiques des dévots, Jacques se place près du déisme des philosophes ; il attribue à l'Être Suprême la rédaction du « grand rouleau ». Le soir, quand il se tait, c'est un signe qu'il fait sa prière :

« Le Maître. Que fais-tu ?

Jacques. Je fais ma prière.

Le Maître. Est-ce que tu pries ?

Jacques. Quelquefois.

Le Maître : Et que dis-tu ?

Jacques. Je dis : Toi, qui as fait le grand rouleau, quel que tu sois, et dont le doigt a tracé toute l'écriture qui est là-haut, tu as su de tous les temps ce qu'il me fallait ; que ta volonté soit faire. Amen. » (Diderot, 2007 : 166).

Jacques se réserve en général la partition du raisonneur. Il aime produire des sentences sur la vie, sur la mort, sur la destinée, d'un ton blasé, parfois cynique. Sa logique prend parfois des accents manichéens.

« ... J'ai remarqué plusieurs fois que le destin était cauteleux.

Chaque vice, chaque vertu a son époque. Après, ce n'est plus à la mode. Dans la vie on ne peut pas savoir de quoi se réjouir... Le bien amène le mal, le mal amène le bien ...

Le Maître. La vertu, Jacques, c'est une bonne chose ; les méchants et les bons en disent du bien.

Jacques. Car ils y trouvent les uns et les autres leur compte. » (Diderot, 2007 : 166).

#### **d. Le maître (le narrataire)**

Pendant le tortueux périple, le maître assume les répliques d'un arbitre de la morale, de la littérature et des beaux-arts. Il s'exprime sur les qualités ou les défauts d'une narration, sur la littérature de l'époque, il fait des considérations sur les philosophes (p. 77) et sur la peinture de Boucher et de Fragonard. (p. 195-196).

« Le Maître. Jacques, savez-vous l'histoire de la mort de Socrate ?

Jacques. Non.

Le Maître. C'était un sage d'Athènes. Il y a longtemps que le rôle de sage est dangereux parmi les fous. Ses concitoyens le condamnèrent à boire la ciguë. Eh bien ! Socrate fit comme vous venez de faire ; il en usa avec le bourreau qui lui présenta la ciguë aussi poliment que vous. Jacques, vous êtes une espèce de philosophe, convenez-en. Je sais bien que c'est une race d'hommes odieuse aux grands, devant lesquels ils ne fléchissent pas le genou » (Diderot, 2007 : 87).

## **B. Le récit**

### **a. Formes linguistiques**

L'histoire oscille entre les temps passés du récit et le présent de la causerie entre Jacques et son maître. On peut noter aussi une alternance dynamique entre le récit comprimé, parfois très comprimé et le style direct :

« Le maître. Tu as donc été amoureux ?

Jacques. Si je l'ai été ! (...)

Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible... » (Diderot, 2007 : 25).

Les images syntaxiques pour les possibles narratifs incluent :

- le *si* conditionnel, surtout le couple conditionnel présent / imparfait (la sphère du possible) ;
- les interrogations rhétoriques : « Que diriez-vous si..., « Et si... », « Si je faisais maintenant une pause... » ;
- les expressions linguistiques de l'alternative : « ou...ou, soit que... soit que, disons que... / ou que... », « mettons qu'ils sont arrivés dans une grande ville ...ou que... »
- l'impératif du verbe « choisir » adressé au narrataire ou au lecteur : « Entre les différents gîtes possibles... choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente ! »(Diderot, 2007 : 44).

Il y a également une grande variété de niveaux de langue et de style qui se rapportent au monde des rôdeurs, des artistes, des gens de la justice.

### **b. Techniques du récit**

A cet égard, Diderot enrichit la visée anti-romanesque de Sterne par :

1. La mise en garde, dès le début, qu'il s'agit d'un autre type de texte, pas d'un roman : « Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer » (Diderot, 2007 : 34).
2. Les fréquentes interpellations du lecteur (moyens phatiques de vérification de la qualité de la réception). Les voix narratives forment un habile quatuor :

Narrateur (Jacques) {Roman} Auteur {Relativisation – anti-roman}

Narrataire (maître) {Roman} Lecteur {irritation –il erre entre ses attentes romanesques et les divagations métatextuelles de l’Auteur}

Les interpellations continuent entre le narrateur et le narrataire, en rappelant parfois le duo Don Quichotte- Sancho Panza :

« En cet endroit, le maître jeta ses bras autour du cou de son valet en s’écriant : -Mon pauvre Jacques, que vas-tu faire ? Que vas-tu devenir ? Ta position m’effraie.

Jacques. -Mon maître, rassurez-vous, me voilà. » (Diderot, 2007 : 94).

Au fur et à mesure, le quatuor s’élargit. Des narrateurs secondaires interviennent (le Marquis des Arcis, Le Père Ange, Gousse, l’Aubergiste) et des histoires enchevêtrées se tissent, la plupart, sur l’hypocrisie, l’immoralité, l’escroquerie la duplicité, le bigotisme : l’histoire de Mme de La Pommeraye, celle de Richard, le secrétaire du marquis des Arcis, la relation du père Hudson.

Les évolutions des narrateurs secondaires s’emboîtent avec l’histoire du couple primaire ; ainsi, Jacques et le Maître font des commentaires sur l’histoire de l’hôtesse (Diderot, 2007 : 139,154) en évaluant avec bienveillance ses compétences narratives.

3. Les possibles narratifs – le romancier expérimente la technique du vertige de possibilités narratives ou du choix binaire, comme un coup de dés :

« Et tout en balbutiant, Jacques, en chemise et pieds nus, avait sablé deux ou trois rasades sans ponctuation... Il y a deux versions sur ce qui suivit après qu’il eut éteint les lumières. Les uns prétendent qu’il se mit à tâtonner le long des murs... D’autres, qu’il était écrit là-haut qu’il s’embarrasserait les pieds dans les chaises, qu’il tomberait sur le carreau et... » (Diderot, 2007 : 163).

4. Parallèlement à son objectif ironique d’ébranler l’édifice du roman sentimental et de choquer un lecteur conformiste, Diderot oriente ses flèches vers les auteurs visés - L’abbé Prévost ou Richardson (« Cette histoire sent le *Cleveland* « -p 156 ) - ou vers le paysage religieux de l’époque (l’histoire des deux dévotes – ironie ciblant Saint François de Sales et le quêtisme). Certaines intrigues ténébreuses rappellent

Laclos : la vengeance de Mme de la Pommeraye c'est de faire marier le marquis des Arcis avec une fille de joie et de gaspiller sa fortune. Les sentences sur la morale et la religion prennent le plus souvent une teinte d'ironie : ce sont des truismes, des clichés, prononcés avec un léger sens de dérision : « Nos philosophes auront beau dire, la religion est une bonne chose. Surtout pour les malheureux. » (Diderot, 2007: 138).

## **II. Une formule pour la postérité – la modernité de Diderot**

2013 a été l'année du tricentenaire de la naissance de Diderot, auteur révolutionnaire, esprit des Lumières, connaisseur des sciences, personnalité cosmopolite et praticien de la critique d'art. A cette occasion, Jean d'Ormesson, Gerhardt Stenger et Jacques Attali ont dédié à l'écrivain des études monographiques qui soulignent l'impact de ses idées sur les siècles suivants et l'actualité de sa conception littéraire. Ainsi, les grands esprits du XIXe siècle – Nietzsche, Goethe, Coleridge, Lessing, Schiller, Balzac, Stendhal, les Frères Goncourt - ont reconnu en Diderot une personnalité complexe, ayant profondément marqué la sensibilité européenne.

Dans une interview accordée à Guénaëlle Le Solleu et Jean-Paul Arif en janvier 2013, Jacques Attali plaide pour la modernité de Diderot, en montrant que son œuvre peut être bien utile au XXIe siècle :

« Il peut aider à comprendre le XXIe siècle, car notre époque ressemble beaucoup au XVIIIe : une période d'ouverture, de revendications de droits de l'homme et de liberté, de progrès technique, qui voit émerger de nouvelles puissances [comme l'Angleterre] ... La manière de penser de Diderot est toujours d'une grande modernité et un modèle pour l'avenir. Il est le seul philosophe des Lumières à être aussi inspirant, par ses idées comme par sa méthode, pour penser. C'est pour cela que je vais tout faire, l'année prochaine, tricentenaire de sa naissance, pour que ses cendres soient transférées au Panthéon. À côté de celles de Voltaire et de Rousseau. Pour qu'il ne soit plus oublié de l'histoire. Car nous lui devons beaucoup. Il a pensé avant d'autres les droits de l'homme, l'unité de l'espèce humaine, la mondialisation » (Le Solleu, Arif, 2013 : 7).

C'est le champ littéraire du XXe siècle qui a subi peut-être le plus les conséquences de ce projet cher à l'écrivain : briser l'univers de la fiction.

Unamuno et Pirandello, le groupe Oulipo, Kundera peuvent être considérés comme des auteurs-héritiers de ce programme. Ainsi, les « êtres de papier », les personnages d'Unamuno ou de Pirandello évoluent entre la fiction et la réalité, les « mécanismes » des Oulipiens génèrent des fictions, Milan Kundera attribue une position considérable à la réflexion dans le roman (Scarpetta, 2015 : 9) et rédige la pièce éponyme, *Jacques et son maître*.

Dans la littérature roumaine de la fin du XIXe siècle on pourrait citer le cas de Caragiale, auteur chez lequel Al. Călinescu avait identifié, dans un mémorable essai (Călinescu, 1976 : 2) des procédures de type Sterne : une écriture dialogique auteur / lecteur, la critique des clichés littéraires et la pratique de la technique des virtualités narratives ( les textes sur « Mitică » - le personnage- type bucarestois, des articles de presse publiés dans la revue satirique « Ghimpele » (L'Épine), « Quelques opinions », « Un conte » et surtout, dans sa nouvelle « Deux billets de loterie »).

### « Le premier prix »

Le bref récit décrit les efforts persévérants entrepris par une dame de la haute société d'un département pour que son fils reçoive le premier prix.

« Vous, cher lecteur, vous, qui n'êtes pas encore mère,[ intention ironique de Caragiale] vous ne pouvez pas comprendre l'émotion et l'impatience croissante de la gracieuse mère d'Arthur, Madame Aglae Popescu.” (Traductions propres des textes inclus dans les volumes *Momente, schițe, nuvele* (Caragiale, 2011 : 3) et *Caragiale, contemporanul nostru* (Călinescu, 1976 : 2).

### « Un conte »

En racontant l'histoire tout à fait mièvre d'une princesse qui a perdu son fils, Caragiale surprend par un style qui rappelle visiblement *Jacques le fataliste* par les interventions méta-narratives:

« Vous raconter sa douleur ... mais peut-on montrer un abîme avec des mots ? Ou, peut-être, faut-il que je fasse comme tous les autres écrivains ? Au lieu de vous montrer brièvement le malheur qui est advenu à la pauvre femme, faut-il que je commence par vous dire à quoi ressemble ce malheur ?...À une grande tour soudainement écroulée par un terrible tremblement de terre... ou à une pauvre, frêle, fragile rose à peine éclosée, cruellement arrachée par une tempête ennemie et mise à mort, effeuillée dans le torrent enragé, tourmentée, se ruant

vers l'abîme... ou à un fier rocher que la foudre terrible a foudroyée de haut en bas ? ou à un chêne vivant que la faucille misérable a abattu. Etc., etc. À quoi voulez-vous que je la compare ? À la première image, à la deuxième, à la troisième ou à toutes les trois ?... Je pourrais le faire pour vous, mais moi je cherche surtout des mots avec lesquels je puisse dire l'histoire avec mes propres mots, aussi clairement que possible ».

### « Le poète Vlahuță »

C'est le pastiche d'une histoire sentimentale, éclaircie par l'auteur : « Le lecteur a sans doute compris, mais moi je me fais un devoir de lui expliquer certains détails, d'ailleurs assez clairs de cette histoire ».

Et enfin, la nouvelle « Deux billets de loterie », évoque, toutes proportions gardées, un monde un peu similaire à celui surpris par Diderot, un monde des périphéries, avec des personnages de condition modeste, écrasés de frustrations de toutes sortes, mais qui font des rêves de fortune dans une Bucarest de La Belle Epoque. La narration à la troisième personne paraît imiter, dans sa simplicité, les rigueurs d'une tragédie classique.

L'incipit nous plonge en pleine histoire : la recherche affolée de deux billets de loterie qui sont gagnants. Le protagoniste de l'histoire, un petit fonctionnaire, Lefter Popescu (nom prémonitoire, « lefter » = à court d'argent), avait fait l'acquisition de ces billets par l'intermédiaire d'un ami. Deux institutions de jeux de hasard organisent le jeu, « L'Université - Constanta » et une autre, « Bucarest-Astronomie » (on va voir plus loin l'enjeu narratif de ces deux appellations).

Après la publication des résultats du tirage au sort, Lefter apprend avec stupeur et une indicible joie que les numéros des deux billets qu'il possède sont gagnants. Mais, la destinée - on n'est pas loin du fatalisme du roman de Diderot - montre une progressive et cruelle ironie : Lefter égare les billets, qui semblent avoir été mis dans une veste grise vendue par sa femme à une jeune tzigane contre un set d'assiettes. Des recherches désespérées ont lieu, à l'aide de l'ami du fonctionnaire, capitaine de police, dans la banlieue misérable où vit la petite famille de la tzigane. Tout est en vain, tout semble perdu – bonne occasion pour Caragiale de réaliser une admirable parodie des grands drames existentiels, tel qu'ils étaient habituellement décrits dans les romans populaires du temps. Au point culminant, quand Lefter est brisé et résigné devant cette formidable guigne, il les retrouve. En pleine extase, il va avec son ami à la banque pour prendre possession de la somme impressionnante. Mais le sort ricane toujours : chaque billet est gagnant,

mais chacun pour des caisses de loterie symétriquement opposées (le fonctionnaire de la banque dit « Ils sont gagnants, mais... vice versa ». Ce mot, qui est nouveau pour le personnage, regorge de sens menaçants, voire maléfiques. La nouvelle que le petit fonctionnaire, fier et resplendissant de joie reçoit à la banque a un effet foudroyant : Lefter se révolte, devient violent et est évacué par la police.

Voilà quelques procédures « diderotiennes » qui renaissent effectivement dans la nouvelle de Caragiale (Caragiale, 2011 : 3).

L'incipit :

« -Ça, c'est le comble !...c'est le comble !... s'écrie M. Lefter, en effaçant la sueur du front, pendant que Mme Popescu, sa moitié, cherche sans répit dans tous les sens. Ils n'y sont nulle part, nulle part !...

- Mince alors, ils doivent être dans la maison ! À moins que le diable ne les ait pris !

Mais qu'est-ce qu'ils ont perdu ? Que cherchent-ils ? Ils cherchent deux billets de loterie de M. LefterPopescu qui sont gagnants.

Pourtant, n'importe qui pourrait me demander : D'accord, mais s'il a perdu les billets, comment se fait-il que M. Lefter connaît son gain ?

C'est simple. Les billets ont été achetés avec de l'argent prêté par le capitaine Pandeale... etc. ».

On remarque : 1. Les interpellations fréquentes du lecteur; 2. l'incipit *ex abrupto*, interrompu par les questions du lecteur et les éclaircissements du narrateur omniscient ; 3. les renversements violents des situations (l'ironie du sort) : la perte des billets, leur récupération, l'énorme désillusion (« Tous les dieux sont morts ! Tous meurent ! Il n'y a que la Fortune qui vit et qui vivra à côté du Temps, immortel comme elle ! ... Ils sont là !... là, les billets !... C'était là que se cachait le brillant soleil qu'on cherchait en obscurité depuis si longtemps ! ») ; 4. l'ironie auctoriale qui dénonce le style mélodramatique (références à la destinée cruelle, description de l'extase) – l'auteur imite ironiquement le style de la littérature de consommation de l'époque (« M. Lefter est calme – ce calme de la mer, qui, enfin immobile, veut se reposer après le tumulte d'un ouragan impitoyable : sa face est lisse, tandis que ses tréfonds cachent tant d'épaves englouties pour l'éternité avant qu'elles aient pu arriver à bon port ! »).

En recourant à l'écriture parodique, Caragiale dénonce un cliché du style mélodramatique, la métaphore commune de « l'eau qui dort » qui cache

des tragédies. Ou, les réflexions philosophiques de la voix de l'auteur sur la vanité du monde alors que le fonctionnaire furete follement dans les piles de hardes des tziganes :

« A la vue des tas de nippes, M. Lefter tressaille, s'y élance et se met à fouiller, en prenant et en examinant chaque morceau un à un... Que de réflexions ironiques, piquantes, sentimentales sur la vanité du monde ne pourrait-on pas faire sur une telle pile bigarrée de vieux vêtements, alors qu'ils étaient neufs et pas flétris ! Mais M. Lefter n'a pas le temps de philosopher ... il fouille... il fouille toujours... Fatalité ! La veste grise n'y est pas. » (Caragiale, 2011 : 3).

On remarque aussi 5. l'oralité du style (tirades remplies d'agrammatismes contre l'Etat, la police, les ennemis de tout poil) ; 6. Et, la clôture du texte qui propose des possibilités narratives pour la fin de l'histoire (le « coup de dés » narratif) :

« Si j'étais l'un de ces auteurs qui se respectent et qui sont très respectés, je finirais mon histoire ainsi :

.... Beaucoup d'années passèrent.

Et alors, le visiteur du monastère de Țigănești aurait pu apercevoir une vieille sœur au teint basané, grande et sèche comme une sainte, ayant un gros grain de beauté avec quelques poils au-dessus du sourcil gauche et au regard extatique. Elle ne disait mot, ne répondait à nulle question, ne faisait aucun mal, au contraire, elle était très douce. Une seule habitude montrait en quelque sorte que son front serein cachait une raison errante : toute la journée, la sœur Elefteria ramassait – où les trouvait-elle ? - des débris de pots cassés qu'elle entassait avec avarice dans sa basse cellule.

À la même époque, là-bas, dans le chaos tumultueux de Bucarest, les passants pouvaient voir un vieillard rapetissé et émacié qui se promenait tranquillement, avec cette tranquillité de la mer ayant retrouvé son calme et qui veut se reposer après le tourment d'un terrible ouragan. Le petit vieillard se promenait régulièrement le matin devant l'Université, - et le soir, dès que les astres de la nuit se levaient, autour de l'Observatoire des pompiers situé à la bifurcation du boulevard Pake – en prononçant toujours, de la même voix douce, le même mot : « Vice versa !...oui, vice versa !.. » - un mot vague, comme le vague de la mer vaste, qui, sous son visage lisse, cache dans ses recoins secrets tant de navires, écrasés avant qu'ils n'aient pu arriver à bon

port, perdus pour l'éternité ! Mais... comme je ne suis pas un pareil auteur, je préfère dire vrai : après le scandale à la banque, j'ignore ce qui est advenu à mon héros et à son épouse. » (Caragiale, 2011 : 3).

Le lecteur va retenir : le pastiche du style de mélodrame (les deux époux perdent la raison, l'image de la mer calme qui cache des malheurs) ; les allusions bien structurées à la matière de l'histoire (les noms propres rappellent des éléments de l'histoire : le monastère s'appelle « Țigănești », allusion aux tziganes ; madame Popescu a pris comme nom de couvent celui de son mari ; les débris de pots ramassés par la sœur Elefteria signifient le traumatisme de l'épisode des assiettes, achetées à la tzigane et furieusement brisées par le mari ; Lefter, vieilli, se promène comme un automate devant les symboles de sa malchance, l'université et l'observatoire – pas d'astronomie, mais des pompiers, connotation d'un monde prosaïque; le mot qu'il répète obsessivement, « vice-versa » - le personnage le prononce incorrectement-ironise sa culture précaire) ; les choix narratifs : ou la solution respectable - et qui fait vendre - des romans à l'eau de roses ou celle qui garantit l'authenticité. Par un effet de réel, l'auteur déclare son ignorance sur la suite de l'histoire.

## Conclusions

1. Caragiale aurait-il été influencé par l'écriture de Diderot ? De toute manière, l'auteur roumain – autodidacte – avait de très solides connaissances de français et de littérature française. Dans une conférence au Théâtre National de Bucarest, en mars 2017, Andrei Pleșu évoquait la rencontre de Caragiale avec Le Corbusier à Berlin, au début du XXe siècle. Le jeune architecte, qui faisait le tour du monde, avait été surpris par le français de l'écrivain, de sorte qu'il avait noté dans son *Journal* : « J'ai connu un Roumain, Ion Luca Caragiale, qui savait parler un français meilleur que le mien. » (Pleșu, 2017 : 8).

De même, on ne saurait pas oublier les traductions qu'il a réalisées pendant qu'il était souffleur dans la troupe de théâtre de son oncle, Costache Caragiale. Ainsi, il est bien possible qu'il ait connu la littérature du XVIIIe siècle; le dramaturge traduira aisément des pièces historiques des XVIIIe – XIXe siècles: E. Scribe (*Une camaraderie*), Al. Parodi (*Rome vaincue*), P. Déroulède (*Hatmanul*), Aylic Langle (*La jeunesse de Mirabeau*).

D'ailleurs, il n'était pas rare que l'écrivain puise ses ironies à l'adresse de la vie politique bucarestois dans des textes majeurs de la littérature française. Dans une parodie publiée par la revue satirique *Ghimpele*, il recourt au « regard étranger » des *Lettres Persanes*, en imaginant un pays « à la chinoise ». Le ministre de l'instruction publique, Ti-li (Titu Maiorescu) recommande aux parents des techniques de réduction des pieds des enfants, une ironie à l'adresse des mesures prises par le gouvernement conservateur (Cioculescu, 2012 : 4).

2. Mais, en parlant des techniques de Diderot susceptibles d'être identifiées chez Caragiale, je crois qu'il s'agit surtout d'un phénomène ineffable d'intertextualité intéressant l'intrusion concrète de l'auteur dans l'histoire et la raillerie d'un certain type de littérature. Dans l'article « Reprise, répétition, réécriture » - *La littérature dépliée*, Jean-Christophe Bailly propose les termes de reprise, répétition ou palimpseste pour ce réemploi des idées et des procédés littéraires. Il examine ces termes, avec leurs connotations et arrive à ces conclusions :

« La métaphore textile usuelle de la littérature, c'est celle du tissage, travail de Pénélope qui se faisait / se défaisait chaque jour. Le texte se réalise comme tissu résultant de ce croisement. De telle sorte qu'en vérité, appliquée à un texte existant, la reprise apparaît comme une métaphore de la lecture : c'est par la lecture, tout d'abord, qu'un texte est sans fin repris et remis à neuf, et cela se vérifie d'un bout à l'autre de la chaîne herméneutique. ... Réécriture, c'est donc ainsi que je l'écris, comme un pliage que j'aurais déplié par mégarde. Chaque instant de littérature, en même temps qu'il est détachable, appartient au temps du sens tout entier, c'est que chaque goutte de sens, qui peut être éprouvée séparément, n'a de sens et n'a son sens qu'en étant rapportable à la totalité de la pluie, c'est ainsi que **chaque écho est entendu par un chœur invisible** et que le chant de ce chœur s'entend silencieusement sous tout vocable » (Bailly, 2008 : 1).

## Bibliographie

- BAILLY, Jean-Christophe, 2008, *La littérature dépliée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CALINESCU, Alexandru, 1976, *Caragiale, contemporanul nostru*, Bucuresti, Albatros.
- CARAGIALE, I. L., 2011, *Momente, schițe, nuvele*, București, Paralela 45.
- CIOCULESCU, S., 2012, *Viața lui I.L.Caragiale*, București, Humanitas.
- DIDEROT, Denis, 1984. *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard.
- DIDEROT, Denis, 2007, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Larousse.
- LE SOLLEU, Gwenaëlle, ARIF, Jean-Paul, 2013, *L'Éléphant*, la revue de culture générale, Entretien avec Jacques Attali
- PLEȘU, Andrei, 2017, Conférence au Théâtre National de Bucarest, *Matricea românească*, 1 / 2017.
- SCARPETTA, Guy, 2015, Entretien avec Milan Kundera, *La Règle du jeu*, 6 / 2015.

# Visages de l'ironie dans *Les Chaises* d'Eugène Ionesco

Maria-Luisa ȚUCULEANU

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** The concept of *irony* is the subject of the pages that follow. This very term is often used to suggest the contradiction between what is said and what is done, so that the distance regarding the exterior reality can be easily identified in various contexts. Having this in view, Eugène Ionesco's work highlights the identitarian dualism through the motif of the double, such as « black » and « white », « colour » and « noncolour », keywords for his drawings and lithographies on the whole. Besides, contradictions also refer to the relation between art and society, which may be defined in terms of a denial. With reference to this aspect, the artistic work is an object, a common one, refusing the existence of some social constraints. What's more, the language has to do with the irony, consisting of repetitions, interruptions etc. However, our final concern is with visual arts as against theatre - two domains of activity which have significant elements in common - by analyzing the play *The Chairs*, as well as the lithography with the same title, from the perspective of the irony.

**Keywords:** contradiction, irony, object, chair, society, interpretation.

L'ironie est la représentation du monde réel et, en même temps, une modalité à part de connaître l'être humain sous différentes formes : le dialogue, des situations diverses, les contrastes, le rire, la moquerie etc. L'ironie permet, donc, de ridiculiser et tourner en dérision certains traits du caractère ou des situations concrètes qui montrent le rapport entre l'apparence et l'essence, à savoir une rupture constante entre ce qui existe vraiment et ce qu'on dit réellement. Il y a, donc, une contradiction permanente au niveau extérieur, qui peut être exprimée à l'aide des paroles et qui, bien entendu, continue au niveau du texte. Dans cette logique, le dramaturge franco-roumain Eugène Ionesco nous propose une œuvre qui illustre la contradiction d'un dualisme identitaire, car la contradiction est envisagée ici par le double. *Le double* sera d'ailleurs un mot-clé tout au long

de l'analyse proposée. Par conséquent, l'ironie est, comme Bergson le dit dans son étude *Le rire* (Bergson, 2010), une façon d'observer la réalité à partir de plusieurs points de vue contradictoires.

Le travail porte sur les visages de l'ironie dans la pièce *Les Chaises*, tout en s'appuyant sur des indices qui montrent les formes de cette modalité de décrire la réalité telle quelle. Il est utile de faire encore une précision. Tout d'abord, notre intérêt pour la problématique de l'ironie est issu de la nécessité d'identifier quelques pistes ou ressorts du dramaturge pour écrire un théâtre insolite. C'est peut-être de cette manière qu'on peut analyser la dimension paradoxale de son théâtre, en distinguant l'ironie liée aussi aux arts visuels, comme une clé de lecture de la lithographie *Les Chaises*. Les deux domaines, les arts visuels et la littérature, s'entrecroisent, tout en relevant des similitudes et des différences capables d'offrir des explications et des interprétations de la structure de leurs «textes».<sup>1</sup>

Quant au texte dramatique, Ionesco joue avec le langage. Ce langage est amené aux extrêmes, ayant un aspect obsessionnel, ce qui se voit pleinement dans *Les Chaises*. À la fin de la pièce, on a un dialogue très court entre la vieille et le vieux, qui est constitué seulement par des verbes prononcés répétitivement (« il viendra » / « il vient »), en parlant de l'Orateur, tout en soulignant l'impatience, l'attente. D'ailleurs, toute l'action de la pièce est centrée autour d'une attente: celle des invités, de l'Empereur, du message que le vieux veut transmettre, de l'Orateur etc. C'est pourquoi, l'importance qu'on y rattache est soulignée par des trucs, des effets qui sont ironiquement utilisés sur la scène, comme la musique, par exemple. À l'occasion de la seconde représentation des *Chaises*, en 1956, Pierre Barbaud a mis en lumière l'arrivée des chaises ou bien le moment des remerciements du Vieux à l'aide des fragments musicaux. La musique triomphale met en évidence le jeu ironique ou grotesque. L'auteur s'appuie à son tour sur des trucs pour montrer le rythme accéléré de l'action comme une avalanche. Ainsi, les personnages se perdent dans des dialogues épuisants et une logorrhée permanente qui ne manquent pas d'effets comiques (« La Vieille: Ton tricot ? Mon tricot ?... pardon, pardon ») (Ionesco, 1991 : 166).

---

<sup>1</sup> On envisage ici le mot « texte » comme un terme commun qui pourrait désigner le texte écrit (la pièce de théâtre, par exemple), ainsi que l'œuvre d'art, la peinture, le dessin, si on prend compte du fait que l'œuvre d'art est vue, dans un contexte interdisciplinaire, à travers les outils propres à la littérature, à la linguistique etc. De cette manière, les éléments de langage plastique s'accordent avec le système de communication proprement dit, en utilisant comme notions communes « les signes ».

Le langage stéréotypé du vieux, son discours, en spécial, est ironique; il est composé à partir d'une multitude de phrases désarticulées et pleines de confusions. On n'apprend rien de nouveau et on dit des choses ordinaires, dans un contexte formel. On peut dire que cette impossibilité de communiquer un message est tragique aussi. Certaines positions sociales sont parodiées sous la forme de l'échec du vieil homme en ce qui concerne son statut social. Par exemple, la vieille lui dit qu'il aurait pu être orateur chef, mais, ironiquement, il choisit un orateur de métier pour transmettre son message au monde entier. De plus, il admet : « [...] j'ai tant de mal à m'exprimer, pas de facilité » (Ionesco, 1991 : 148). Voilà le décalage entre ce qu'on dit et la réalité, le rire sur l'échec.

On peut affirmer que l'ironie est une forme dramatique. Elle exprime pleinement le contraste ou bien le décalage entre la réalité personnelle et la réalité extérieure, à travers le langage car il y a un va-et-vient constant entre paroles et action / situation. Cela dit, on mentionne un autre type d'ironie, situationnelle, qui fait vraiment la différence entre ce qui arrive à la fin de la pièce et ce qui se passe réellement. Somme toute, l'ironie, une modalité de surpasser le réel dans le texte étudié, permet aux personnages de se comporter comme des marionnettes, dans un cadre qui s'avère être un mélange du réel et de la fiction et joue sur *le plein et le vide*, autrement dit, sur des contraires.

La parole crée, donc, des situations comiques, de la même manière que la ligne, le point du vocabulaire plastique illustrés par la lithographie *Les Chaises* créent un effet qui charge, à partir, cette fois-ci, d'un autre principe: ces éléments ne représentent pas une accumulation, comme on le remarque dans le cas des mots ou des objets sur la scène de la pièce. Ils sont, au contraire, très simples, dépourvus de détails précis, presque abstraits. La simplicité, la naïveté des lignes mettent en valeur la longueur inaccoutumée des chaises, de leurs pieds, ce qui souligne une contradiction entre le réel et l'imaginaire, l'un des trucs ironiques au niveau visuel. La relation entre l'œuvre d'art et la société met en premier plan l'œuvre d'art, qui est vue comme un objet représenté, dans un sens moins large, par les chaises elles-mêmes. Dans ces conditions, l'œuvre d'art nie le réel, les règles sociales, car elle est représentée tout simplement par un accessoire de la vie quotidienne. C'est, donc, l'ironie du banal qui renvoie à cette métaphore de la chaise. De la même manière, l'art contemporain se délimite de la tradition, tout en proposant des objets usuels comme véritables œuvres d'art.

Au niveau pictural l'exagération de la ligne tracée en noir comme élément décoratif et le goût pour le grotesque reflètent des indices ironiques, d'autant que le comique de caractère est généralement fondé sur l'exagération d'un défaut humain. Du point de vue compositionnel, il y a deux chaises peintes en noir, sauf les séants, qui ont des couleurs très vives : l'orange et le vert, ce qui nous rappelle la modalité de peindre des fauves. Celle d'utiliser la couleur d'une manière presque agressive. En parlant de Van Dongen, l'un des peintres fauves, néerlandais, naturalisé français, associé au mouvement expressionniste aussi, grâce à sa manière grotesque de représenter ses modèles et l'importance accordée aux effets de la couleur, Natalia Brodskaya affirme dans son livre sur *Les Fauves* que « l'ironie était l'un des moyens picturaux essentiels du peintre et lui servait également de défense » (Brodskaya, 2014 : 145). Ou, selon nous, révolte, prise de distance, car la couleur en pâte exprime mieux la puissance d'une personnalité artistique prégnante, qui veut dépasser les limites d'un modèle strictement imposé. En effet, le peintre grossit ces effets justement pour renforcer mieux leur signification, celle d'un style éclectique, qui veut fortement contrarier. C'est un va-et-vient des éléments du vocabulaire artistique, qui fait réfléchir l'observateur. Il est bien conforme, en même temps, à l'art insolite, qui bouleverse le langage artistique, au profit de la diversification des moyens d'expression, dans le domaine visuel, ainsi que dans le théâtre.

En fait, cette modalité n'est pas une figure de style, mais plutôt une vision du monde forgé par le peintre-dessinateur, qui a, en plus, comme dramaturge, la possibilité de se servir des mots pour rendre la représentation du réel. Chez Ionesco, c'est une forme dramatique, tout comme un moyen plastique de s'exprimer.

Les dessins d'Eugène Ionesco, qui sont d'étranges réseaux pareils aux branchages dépouillés, noirs, sans couleur, semblent porter sur l'essence éphémère de tout ce qui est mortel. On pense aux tableaux du genre qui chantent la splendeur des choses inanimées, des objets. Ironiquement, elles révèlent le côté illusoire du monde en train de disparaître. Au contraire, le dramaturge rejette l'imitation exacte de la nature, il n'embellit pas le monde plein d'angoisses. Ainsi, il y a une dialectique de destruction et, en même temps, de reconstruction à travers des lignes, des points, de quelques taches de couleur. Ses dessins plaident pour l'aspect d'esquisse contre l'aspect réaliste du monde extérieur. L'art est épuré de tout ornement et réduit à l'expression enfantine, intuitive. Il veut tout dire, tout montrer, sans utiliser des trucs, des effets qui cachent sa vraie intention. Cette simplicité naît le

contraste entre la lumière et l'ombre, qui devient, de cette façon, plus clair, plus évident, sans avoir des zones qui puissent faire le passage plus doux entre les deux non-couleurs. La lumière est l'irruption du sacré ou, selon André le Gall, la capacité de l'enfant Ionesco de s'émerveiller (Cf. le Gall, 2009). C'est ainsi que la peinture est apparue comme un dialogue, « un moyen privilégié de retrouver la lumière perdue » (Hubert, 1990 : 222). D'autre part, les dessins pleins d'angoisse illustrent la perte de l'âge d'or, les interrogations et les doutes permanents de l'adulte. Ils désignent la lutte entre la lumière et l'ombre, le blanc et le noir. C'est seulement la trace du crayon noir sur le papier blanc. Il n'y a pas de couleurs, car la couleur nous fait penser à la lumière, tandis que le noir signifie son absence. Donc, l'essai *Le blanc et le noir* illustre pleinement cette idée de la contradiction.

L'esprit de la contradiction peut être expliqué sous différentes formes. D'emblée, on se pose la question si l'esprit révolutionnaire d'Eugène Ionesco est en étroite liaison avec une dialectique intérieure prégnante, associée à la question identitaire de cet écrivain franco-roumain, comme s'interroge d'ailleurs Matei Călinescu dans son œuvre *Eugène Ionesco, teme identitare și existențiale*, paru à Iași, en 2006. D'autre part, on souligne une signification plus complexe, conformément à laquelle il y a « un refus de la logique d'identité, qui exclut par définition le fait que deux états de choses contradictoires peuvent coexister en même temps ». (Modreanu, 2010 : 54). En d'autres termes, la contradiction ne se limite pas à une crise d'identité, car elle s'avère être un véritable moyen de connaissance (Modreanu, 2010 : 57) ou un instrument esthétique qui marque la différence entre l'homme et la réalité (Modreanu, 2011). De plus, l'ironie est issue de cette contradiction, qui est un balancement entre une affirmation et son contraire.

Pour résumer, l'ironie se manifeste sous des formes diverses et se constitue comme une clé de lecture de Ionesco, qui vise le texte dramatique, ainsi que le texte visuel. On peut constater que cette figure de style dépasse les significations de son sens commun, en accentuant dans le contexte d'une analyse plus détaillée les pistes d'une interprétation comparative. C'est peut-être dans ces termes spécifiques à la littérature, en général et au texte théâtral, en particulier, qu'on peut comprendre les lithographies d'Eugène Ionesco. L'ironie est multiple, elle comprend le rire, le paradoxe, la moquerie, la distance, la contradiction, l'écart, l'ambiguïté, bref, des notions qui renvoient à une palette très large de sens qui pourraient contenir les enjeux de l'art moderne ou contemporain. Par conséquent, la lecture ironique du théâtre ionescien peut valoriser et enrichir l'interprétation de la peinture

ionescienne, tout en tenant compte des similitudes et des différences identifiées au niveau symbolique.

## **Bibliographie**

- BERGSON, Henri, 2010, *Le rire*, Paris, PUF.
- BRODSKAYA, Natalya, 2014, *Les Fauves*, Parkstone International.
- CĂLINESCU, Matei, 2006, *Eugène Ionesco, teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea ;
- FUMAROLI, Marc, 2012, «Allégorie et ironie au XVIIIe siècle : Fragonard et ses dessins pour le Roland furieux» («L'ironie, le revers de l'allégorie») in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2012, no 2 (Vol. 112).
- HAMON, Philippe, 1996, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.
- IONESCO, Eugène, 1991, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard.
- LE GALL, André, 2009, *Eugène Ionesco (mise en scène d'un «existant spécial» et son œuvre et en son temps)*, Flammarion.
- MODREANU, Simona, 2010, « Eugène Ionesco et l'ironie transdisciplinaire » in *Revue Roumaine d'Études Francophones (Eugène Ionesco– Tribulations identitaires)*, Iași, Éditions Junimea, 2010, no 2.
- MODREANU, Simona, 2011, *Ironie et mise en suspens de l'identité chez Eugène Ionesco*, in « Comunicare interculturală și Literatură », 13 / 2011.
- RUSU, Anca-Maria, 2000, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Iași, Editura Timpul.
- VERNOIS, Paul, 1991, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck.
- VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange, 1997, « L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique », in *Romantisme*, 1997, no 98.

## **Attitudes poétiques et ironie dans *Les Poésies premières* de Philippe Beck**

*Fabiana FLORESCU*

Université de Bucarest, Roumanie

**Abstract:** In this paper I aim to analyse the way that irony represents a deconstructing and a reformulating mechanism of the poetical experience in the *Poésies Premières* by Philippe Beck, changing the relations between the poetical exercise and the contemporary, the world and the reader.

**Keywords:** Philippe Beck, poetry, experience, irony, *défaçonnement*, poetical experience.

Ce travail analysera comment l'ironie peut subtilement désigner dans les textes poétiques de Philippe Beck des moments de crise au sein de la langue et de dénoncer l'excès de clichés sociaux et artistiques. La dynamique poétique qu'il propose vient déconstruire un certain paradigme du lyrisme et proposer la poésie comme une expérience autre. Des gestes brutaux, des rires affolants et parfois grotesques, des cris forts et des blocages au sein de la langue créent un tableau complexe. L'ironie apparaît comme l'instrument fondamental de ce dispositif et surtout, celui sur lequel se fonde la position métapoétique de ces textes, dévoilant en même temps un débordement de la matière poétique. Ainsi, on va essayer de démontrer comment l'ironie est une première étape, une ouverture vers cet état limite de la poésie et du langage poétique. De plus, on va remarquer tout au long du travail comment l'ironie marque les rapports entre la poésie et la contemporanéité, en d'autres mots, comment la création poétique de Philippe Beck se positionne par rapport à la dynamique littéraire contemporaine.

Ce qui est intéressant chez les dispositifs poétiques de Philippe Beck est la place offerte au spectateur qui observe la mise en scène de la poésie, le dispositif qui est créé et vient d'être déconstruit devant lui. Alors, l'expérience de la poésie exige qu'il regarde et qu'il s'implique dans ces expérimentations. Beck par exemple institue une ironie spécifique, qui aime la ligne de tension entre le présent et le passé, entre le monde d'antan et le monde actuel. La

seule vérité du texte consiste dans cette forme qui vient comme une occasion d'exploration et d'expérimentation d'une des multiples possibilités du langage, en se libérant de l'assujettissement aux esthétiques académiques. Dans ce contexte, l'ironie apparaît comme une méthode qui dissèque l'espace artistique contemporain, les rapports entre le socioculturel et l'artistique. Par l'ironie fine ou brutale, Philippe Beck établit une distance par rapport aux deux principales directions de la poésie contemporaine : le textualisme et le nouveau lyrisme (Collot, 2019 : 9), en proposant une position intermédiaire sur la poésie et mettant l'accent sur le processus de la création poétique.

De l'autre part, du discours de Maulpoix, on peut souligner l'état de crise qui caractérise la poésie contemporaine. (Maulpoix, 2019). Ce qu'il remarque fondamentalement bien c'est une histoire de ruptures qui caractérise et jalonne l'histoire des représentations poétiques. La poésie se dérobe maintenant des définitions essentialistes et apprend à surévaluer les enjeux de l'époque moderne par une exploitation violente des médiums d'expression et de lecture. « Son objet n'existe que dans le travail même qu'elle accomplit, telle une cible mouvante que chaque poème localise à sa façon sans l'atteindre jamais » dit Maulpoix, mais cet objet qui est contenu dans le discours même est pourtant un travail ciblé sur la dimension expérientielle et sur la complexité du processus. La poésie utilise l'image déjà construite par l'institution critique, mais aime jouer aussi du côté des procédures modernes et de l'évolution technologique ou médiatique pour se faire connue. Reconnaissant que ce genre littéraire a perdu du terrain, la poésie essaye pas mal de méthodes à redécouvrir un espace même plus autonome, devenant un lieu de résistance et de réaction artistiques.

Les *Poésies premières* de Philippe Beck représentent des exemples qui affirment la structure d'un dispositif construit au niveau du texte. Les premiers titres du volume sont des assemblages phraséologiques qui éprouvent un savoir de la production « mécanique » d'un poème et surtout d'un objet d'art qui vient d'harmoniser (sans avoir la prétention d'une homogénéité des matériaux ou d'idées) l'esprit *artistique* avec les tendances techniques du monde contemporain autant au niveau thématique que pratique (dans les lectures publiques, les performances etc.). Dans ce sens, l'organisation et la succession des titres ou des poèmes désigne la nature fonctionnelle du volume. Le *Poème liminaire sur la carte* dessine la carte des directions importantes d'un art poétique. Son langage dépasse toute forme d'essence établie par la critique, dévoilant ainsi l'effet de la compréhension et de la valorisation du poème en tant que poème dans un *effet de câble* qui

fonctionne au sein des discours littéraires critiques. L'effet de câble représente un enchaînement et il équivaut sur un autre plan de l'effet de contemporanéité. Les vagues qui transcendent l'espace contemporain par un vocabulaire et un sentir spécifique influencent le montage des plusieurs éléments et le dépassement des catégories originellement poétiques vers le bloc des Arts. Ces directions inondent l'espace livresque familier – au fur et à mesure, le poème se transforme dans une déconstruction des perspectives communes sur la poésie.

« Dans le livre et volume du cerveau familial,  
Se trouve noircie la possibilité  
De travailler le peuplier. [...]   
Une combinaison de rocs, arbustes et buissons aromatiques,  
Le parfum de famille salée mêlé de luge,  
De babys versés, d'épouse :  
De souple bétonnière à la porte de bureau  
Joueur : Ou : de sérieuse densité au palier, au mur  
Et au jardin.  
De l'herbe près des gants.  
Effet du câble, non :  
Effet de câble. » (Beck, 2011 : 9).

Lors de ce mouvement progressif, les métaphores révèlent l'unification organique des éléments apparemment très différents et déplacent l'attention du lecteur vers un problème grammatical. Le poème présente la nature non homogène des *informations* de la vie quotidienne. Un nouveau paysage naturel s'est dressé avec le béton, le bruissement, les mégastructures technologiques, de la même façon qu'au niveau des interactions humaines on observe une contamination des gestes mécaniques qui sont plus compatibles avec ce paysage. De plus, tout concept de la vie quotidienne fonctionne en relation avec la conscience de la circulation des messages, du but de transmettre quelque chose, dans le contexte où les enjeux de l'interculturalité se jouent principalement sur le terrain médiatique qui crée cet effet de circulation transterritoriale dans un temps court. D'ici la réflexion sur ce type d'effet qui n'est plus le résultat d'un mécanisme, mais le fonctionnement même, c'est à dire, l'effet du même montage. Toutefois, ce qui est subtilisé dans ces vers, c'est le fait que la mécanique de la contemporanéité n'est pas la résultante de la présence et de la maintenance

d'un système de circulation (à vitesse), mais une dynamique intérieure à la vie même, à la ville, à l'espace intime. Mais les effets d'ironie (qui parfois se cachent sous ces répétitions et enchaînements), l'ironie subtile que Philippe Beck insère à travers ses poèmes ou à travers l'œuvre théorique n'est pas seulement une critique, mais aussi une ouverture, car on ne peut plus construire une expérience poétique sans se rapporter au monde, sans être pensée par rapport aux changements des relations entre l'espace socioculturel et l'art.

*Comment les fusées fusent* est un hybride, une réflexion sur la condition du poème et sur le processus industriel de la production littéraire dans la contemporanéité. L'abord narratif et le choix de la prose à côté des structures formelles extrêmement poétiques reflètent l'essai de trouver un certain fonctionnement autoréflexif, avec l'espoir de le faire sortir des contraintes du genre. Et cette réflexion s'ouvre peut-être le mieux avec la parution des pseudo-personnages qui deviennent l'incarnation de la force du discours théorique autour de la poésie, en éprouvant par l'ironie l'état de crise qui caractérise aujourd'hui la définition du mot poétique. De cette façon, la poésie subtilise ces marques qui se définissent en tandem avec les tendances de la pensée contemporaine. La mise en scène des personnages est une manière de faire place à la mise en scène de la création du Livre. Pour le Livre le personnage central est le mot, principal matériel qui s'anime à travers une série d'articulations que le contexte sollicite. Beck surprend intuitivement ces tendances au sein du texte, comme une préface du livre avant le Livre qui s'annonce comme un éternel chantier littéraire. Toute prétention d'embrasser les étiquettes classiques est submergée par le nouveau souffle de la vie quotidienne et par le besoin criant des lecteurs de partager une certaine expérience poétique qui s'approche de plus en plus du divertissement. Le poème présente une gradation qui fait de ces désirs concrets des rayons de lumière d'un espace mythologique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

« Ses personnages venaient voir l'éditeur : et refusaient le lac des larmes, en refus souverainement, pompiquement, laborieux de refuser. Les réviseurs plongent maintenant avec eux. N'importe quel pécheur peut nager près de la surface, mais il faut un grand filet d'un plomb plus lourd que celui de Galena pour aller au fond (le fond déjà fouillé par le scalpel au cœur). La graisse Lefoc, qui huile un scaphandrier, n'est que de la graisse : le cœur – cerveau de l'addition (la poésie) en coule aussi malaisément que la sève d'un érable gelé. » (Beck, 2011 : 12).

On retrouve une inversion processuelle, où la substance des idées change sa consistance en fonction des commandes du laboratoire général. Comme ce fragment montre, dans le cycle naturel, le plan, de l'édition et les discours critiques ne sont pas exclus, ils font partie du même système nutritif (si on utilise des images très organiques) avec des substances cérébrales et épistémiques. L'extension des moyens médiatiques d'expression sollicite l'expansion des moyens ou des supports d'expression. Alors, on est face à une exploitation intériorisée à travers le texte et extériorisée par le biais des diverses formes des manifestations ou des mises en scène.

L'occurrence du mot « fonction » dans les textes de Philippe Beck est non-négligeable, d'ailleurs, on parle d'une fonction intellectuelle qui revient comme réponse à la fonction poème qui impose une forte réflexion sur les actants de la poésie et sur la constitution d'un assemblage artistique. C'est pour cela que le texte parle des personnages et manifeste des attitudes analytiques et cyniques vis-à-vis des certaines pratiques culturelles. La rigidité des interprétations intellectualistes entre en conflit avec la liberté désirée par l'exercice poétique. D'ailleurs, la poésie de Philippe Beck est exponentielle pour les effets du montage, par ses *effets de câble* et de série, par une exploitation des techniques média au niveau du texte et de la mise en scène pour démontrer que la poésie dépasse les limites textuelles et interprétatives imposées. Dans des textes qui utilisent les lois des mathématiques et de la logique, la poésie apparaît comme un processus industriel, mental et instantané : « le cœur-cerveau de l'addition (la poésie) en coule aussi malaisément que la sève d'un érable gelé. » (Beck, 2011 : 12).

Par ces démarches, Beck montre comment la collaboration entre les éléments – fonctions intrinsèques et extérieures à la poésie définissent le projet d'une poésie, d'un Livre ou de la parole :

« Le projet de ces personnages est de disparaître en fumée d'échec. De ne rien faire échouer, de n'être pas absents, floués comme un gris de silhouette, un bouquet de fleurs éventé (un bouquet de nuages malheureux). » (Beck, 2011 : 12).

Toutes ces références et les discours construits autour de l'idée de la poésie constituent des structures de langage qui se superposent sur la fascination neurotechnique de l'assemblage qui fait de ce texte une installation complexe et spécifiquement contemporaine.

Par cette manière de penser la poésie, Philippe Beck propose une double face de la pensée poétique : une de l'intériorisation de l'environnement et l'autre de son extériorisation. Christian Prigent nous invite à repérer le sens de la *nouvelle modernité* qu'il propose, et qu'on fournit peut-être inconsciemment quand on confond innocemment la modernité avec notre temps. Par ses démarches il met en évidence la fin des éternelles questions et distinctions entre le langage, l'imagination, le réel et le corps — tout est maintenant concentré dans un ensemble qui peut constituer une étude en soi sur le monde, bref, *une expérience du présent*.

« Votre activité (des poètes, de lecteurs, de performers, de faiseurs de revues) rappelle que le moderne n'est pas *l'actualité*, c'est-à-dire la glaciation chromo, la surface positivée, le bruitage précipité et distrait, le tableau en trompe-l'œil où l'époque se représente elle-même. Le moderne n'est pas la *publicité* que l'époque se fait d'elle — même. La publicité, la bêtise télévisuelle, la guirlande des tics, des clichés et des platitudes colorées de l'idiote spectacle. C'est le matériel que vous (mal) traitez. » (Prigent, 2000 : 25).

Pourtant, la poésie de Beck ne se limite pas à un recyclage publicitaire. Il augmente ironiquement dans ses poèmes les effets du phénomène plein des clichés et des couleurs médiatiques qui forment le terrain de jeu artistique. Si on veut, la poésie représente aussi cette expérience du présent, une expérience non pas comme un traitement de la publicité, nouvelle représentation de l'hyper-réalité ou d'une hypermondialisation représentée soit par la cavalcade des affiches publicitaires, soit par le recyclage audio-visuel, soit par la banalisation de l'expo – vitrines. Philippe Beck veut démontrer que tout élément du réel est un potentiel matériel poétique. Agir tout en acceptant ces nuances signifie une ouverture vers une possible expérience poétique qui s'identifie à une expérience complète du monde. « Aujourd'hui peut-être plus que jamais la réalité est le Spectacle-de-la-réalité : toujours –déjà mise en images, radicalement médiatisée, saturée de sens imposé.» (Lipovetsky, Serroy, 2013 : 69). D'ailleurs, Christian Prigent souligne aussi comment cette réalité brutale agit et est passible de se convertir dans une réalité esthétique.

« Un poème de Philippe Beck lance sèchement la portée de ce monde négatif. Sa ligne scandée suggère des scènes, constitue des images, trace des affects.

Mais il n'accomplit rien. Ce qui surgit n'apparaît que pour disparaître dans l'entrechoc ou l'entrelacs d'autres scènes, fragments méditatifs, dérapages écholaliques. „Un écrivain / est un buisson / autour / ne pas frapper”. Le poème *s'extrait* de la densité du monde. Il se constitue au fil de ces déplacements secs de l'énonciation, incrustant des citations, laissant s'effondrer les images, dispersant les affects, alternant imprévisiblement vers court et versets amples, faisant strophe de la catastrophe douce des figures destituées dès que constituables. » (Prigent, 2000 : 64).

Alors, on est face à l'impossibilité de séparer l'acte artistique de la dimension socio-historique. En fait, comme la poésie passe de la publication éditoriale, à la lecture publique ou intime, l'enjeu commun c'est de montrer une expérience sociale, humaine, sans exclure «le bruissement verbal de la fracture sociale ». (Prigent, 2000 : 40).

Ce qui fait partie de l'imaginaire social commun influence la poésie non seulement en constituant une thématique, mais en déterminant une technique d'écriture qui emprunte quelque chose de l'environnement où elle se noie. Si l'art contemporain (surtout l'art visuel) vient d'emprunter et d'exploiter massivement l'espace de la ville, il n'y a aucun raison pour que la poésie n'utilise ces espaces urbains comme fond d'*écriture*. Dans des poèmes comme *Il ne faut pas provisionner*, où l'attitude prosaïque revient, les courses, les statistiques, les observations sur l'environnement deviennent des sujets de la poésie. Mais cette consommation boulimique, exagérée, pleine de clichés, arrive à gommer la présence du consommateur, en lui proposant une expérience qui le vide d'énergie:

« Je fais beaucoup les courses. Aujourd'hui a été un jouer spécial. Ce n'était pas de l'allégresse. C'était une forme de suspension du coursier : une activité d'homme qui cesse, une heure non prometteuse, d'être un intellectuel. Une activité de serviteur élégant ou de maître [...] » ; (Beck, 2011 : 15).

En détournant habilement par ce clin d'œil ironique l'intellectualisme des interprétations littéraires et les pratiques de la représentation des éléments du réel, il exagère les gestes de répéter, plagier, consommer, déréalisant le concept de poésie en tant que reproduction, non comme une négation de la possibilité de représenter un morceau spécifique du monde, mais par contre, comme une forme artistique qui doit exploiter toutes les pistes possibles de l'imagination, sans exclure la dynamique de l'imaginaire

actuel. Afin de ne pas fausser son acte, la poésie doit s'établir dans cet espace intermédiaire entre l'intellectualisme déclaré et la consommation journalière. La vie et les mots sont à consommer. La littérature n'est en fait qu'une consommation des mots chargés avec des sens arbitraires. Beck est un des auteurs qui reflètent cette *modernité* (en termes de Prigent) de la consommation et soulignent plus ou moins cyniquement le passage de l'imaginaire élitiste à celui « capitaliste » dans la poésie contemporaine. Dans ce contexte, la réalité paraît l'objet à consommer le plus demandé, le vocabulaire répondant aux formules de sa consommation et reproduction.

« Le daim blanc n'interrompra plus les matinées de M. Cordu.

Entre deux humains qui *veulent* partager, il y a un gouffre infranchissable.

Rien que la fleur funéraire du renom résonne dans la première phrase où souffle un vent d'amicalité solide et limpide.

Je ne viens pas passer des vacances longues à planter une tente : chaque chambre est une densité maritale. » (Beck, 2012 : 12).

Sur la même ligne, l'art vient avec une collision des sens et du vocabulaire qui est ingéré par cet appareil qui fait penser le monde. Le goût contemporain indique que la littérature doit se situer au carrefour de l'imagination avec la dénonciation de la réalité, en tant que réflexion sur les expériences individuelles ou collectives. Cette participation du texte et du lecteur rend le message compréhensible et les images irréalisables. En fait, la dimension empirique constitue un point fondamental dans l'art contemporain, par la désignation d'un espace expérimental. Ce poème reflète la gradation de la mise en scène de la poésie par une sorte de « description » à l'intérieur du texte du processus de création, animé par les nouvelles croyances de l'art, plus précisément de la poésie. Pourtant, l'ironie qui caractérise ce poème, le sarcasme qui entoure l'atmosphère médiatique contemporaine incite à une dévoration de la ville, de la parole, à consommer le corps et les présences. Au fur et à mesure qu'on approfondit le texte, le rythme correspond à l'accélération du rythme vital et à l'impatience d'aujourd'hui. La consommation contemporaine est une consommation du monde, de l'homme et de l'expérience humaine. Ce n'est pas surprenant que le volume contienne un poème en prose qui pose un grand signe d'interrogation au-dessus de la consommation quotidienne.

« L'existence tient tellement à peu de choses, que les conséquences, inévitablement, sont inéluctables. Le nombre de Cotelette surs d'eux (et je dis bien : d'eux), de leur fait, qui ont envoyé une lettre, surs qu'elle parviendrait à l'approvisionnement. (Un approvisionnement, c'est plus qu'Eddy X. Un qui approvisionne, c'est donc plus qu'un salué.) » (Beck, 2011 : 34).

Comme la poésie se juxtapose à la société, elle s'imprègne d'une manière de vivre qui caractérise ce système – là. En outre, l'ironie agit dans le poème comme une machine qui dévoile les pièces du système poétique et leur rôle. Les effets de répétition déclenchent un positionnement ironique face aux pratiques créatives contemporaines et situent la robotisation comme « le cœur de la défaçon ». Dans ce sens, des poèmes comme *Défaçon* harmonisent les traits communs entre le progrès technique et une certaine manière d'esthétiser le monde. Ces tendances proposent une autre délimitation des goûts et veulent insérer une nouvelle perception de l'écriture poétique (y compris de la part de ceux qui la pratiquent). Par la suite, une esthétique bien spécifique est en train de se définir, moyennée par un nouveau processus d'industrialisation esthétisée. « Ma défaçon : mon abolition comme mode et / Le maintien du particulier comme entraînant. » (Beck, 2011 : 73). Lors de cette expérience, Beck veut instaurer un régime d'abolition des vieilles phrases sur la littérature, et finalement rendre à la déconstruction, au déséquilibre et au particulier leur toute puissance créatrice.

En canalisant les efforts vers ces essais de re-faire, de re-dresser, de re-critiquer, la poésie se construit comme une expérience d'écriture. C'est qui est clair est que tout est possible dans le contexte d'un monde du spectacle dépendant de la surexposition, où les normes sont revisitées afin d'aboutir l'expérience totalisante. « Cette vie que j'accueille partout, sauf quand je suis gagné, est un humble dévouement raisonnable, et surtout pas un « Qui suis-je pour... ? ». (Beck, 2011 : 78). Cette séquence d'*Inciseiv* marque une certaine vulgarisation des principes de la mise en scène du monde qui est vu en même temps comme une grande scène qui se veut colorée par des présences capables de répondre d'une façon ou d'une autre à sa dynamique.

« Il y a deux gris.  
Le *show* de la boue se contrôle.  
Et le cœur du monde  
A des nuances colorées

Ou colorisées.

Tohu-bohu. » (Beck, 2011 : 191).

*Tohu-bohu* est le mot qui vulgarise et qui décrit en même temps le mécanisme de la mise en scène de la poésie. Ces vers marquent le spectacle du monde, la nécessité de transformer en show ou de mettre la poésie dans une nouvelle hypostase plus visible, car le monde veut retrouver dans l'art ce schéma spectaculaire du bruissement, de la désorganisation. Faisant du désordre un catalyseur poétique, le rapport entre le monde et l'imaginaire de la poésie est radicalement revisité. Alors, il substitue à l'ordre classique et à la passion symboliste pour la maîtrise des correspondances, le phantasme du désordre comme principe originaire de la création. En définitive, s'il arrive à des tels rapports, c'est pour que la poésie doit agir d'une manière innovatrice et spectaculaire, non en s'opposant aux schémas de pensée contemporains, mais en acceptant le changement culturel qui s'est produit.

Philippe Beck fait de ses poèmes des lieux de débat autour des changements de la poésie, des espaces de réflexions sur une forme qui, même dans le contexte du délaissement structurel, représente une préoccupation inhérente au désir du spectacle. Quand même, il y a une sorte d'intensité qui est créée cette fois par les associations et par un amalgame des abréviations qui font une double référence sur le monde de l'accélération : à la vitesse qui règne la communication, et ensuite, passant de l'idéal de l'efficacité communicationnelle, à l'art qui ne cesse pas d'être un réservoir des nouvelles métamorphoses linguistiques qui produisent expériences fortes.

« L'ex cœur, le sans-cœur  
Déraisonnable est lamentations.  
Le pré-cœur est la barrière.  
Et le pré-cœur (les pré-)=  
L'estomac,  
Puis le tronc.  
Il est devant le cœur.  
La barrière est *sous* le cœur,  
Comme diaphragmant.  
Dessus : les *exta*.  
Extà, exta.  
Bing. » (Beck, 2011 : 195).

Beck montre que le parcours de la poésie est un processus réflexif et évolutif. Pour cela, non seulement qu'il affirme la permanente communication avec d'autres arts, mais il souligne une sorte de cyclicité dans la parution des fissures au cours de l'histoire de l'art moderne. La révolution de la vulgate, la naissance et la mort d'un certain type de poésie qui s'est produit avec Dante revient avec des nouvelles distorsions des stances, l'imaginaire et la versification étant revisitée par le symbolisme, pour qu'il souffre ensuite d'autres transformations majeures avec les extases et les extra-normes des avant-gardes. Par rapport à l'histoire littéraire, Beck annonce dans les *Poésies premières* qu'il se fait l'auteur du *Dernier prosimètre*. Plus tard, dans d'autres poèmes les barrières tombent encore une fois avec la crise du langage, avec une référence subtile au monde beckettien qui dénonce un langage insuffisant, mais qui est forcé de dire quelque chose pour exprimer qu'il ne faut rien dire. L'absurde de la condition contemporaine, prise comme phénomène de crise, réside dans ces structures répétitives (et d'ailleurs, de plus en plus aliénantes) qui représentent déjà des lois non-affirmés. La mise en scène des jeux de l'extériorité et de l'intériorité, des extases, des – *exta* représente l'ouverture, la potentialité au sein d'un jeu qui devient organique en se transposant dans un corps métaphorique crée par des superpositions des mots, des structures, des gestes qui deviennent les parties fonctionnelles du même assemblage. En lançant cette carte de la particule *exta*, donc d'une ouverture, tout est jeté dans une incertitude de la pensée, de l'expérience d'un individu par rapport aux autres membres du même cadre.

« Je fais sortir des boustrophes  
Ou des espèces de boustances  
De mon pré-cœur. Puis du  
Cœur de pierre,  
Médusé,  
Dans la dernière mode  
Familiale. De l'époque. Au mieux et en mieux. » (Beck, 2011 : 195).

L'ironie de Philippe Beck n'est pas seulement un outil fondamental de la dissection, mais aussi un procédé qui crée l'ouverture nécessaire à l'exercice poétique, une ouverture face au monde, aux pratiques expressives et aux expérimentations des limites du langage. La conscience linguistique est très forte et elle est d'ailleurs une conscience de la dynamique de la langue,

des capacités de jouer et de fabriquer non seulement des mots-valises, mais des hybrides conçus pour aller au-delà des métaphores, en proposant un regard ironique sur les expérimentations stylistiques classiques. Par exemple, les *boustances* peuvent répondre à une nouvelle critique formelle qui observe les stances de boue comme les résultats d'un acte créateur, tout à fait rituel et organique qui renvoie à une fusion entre les gestes alchimiques et la répétabilité des gestes du contemporain.

En résumant jusqu'ici les observations, il résulte qu'un dispositif ne fonctionne que dans un rapport étroit avec le territoire, que l'art est déjà un processus dépendant des moyens qu'un certain espace met à sa disposition.

« L'histoire – et – la – géographie de quelqu'un, en réussite, en argent, ou mule blanche, est si remarquable. [...] Ce rendez-vous urbain, multiplié par les vagues, mais secret, la girouette en est tournoie, qui ne ruine pas le remarquable toucher à distance. [...] Cette histoire hivernale : vivre aux humains est incertain. (Pourtant l'amour tourne, sorti, des rails que des manèges encerclent.) » (Beck, 2011 : 72).

C'est intéressant de voir comment ces références constituent un micro dispositif et comment Beck intègre ces réflexions sociales et anthropologiques dans ses poèmes, comme s'il dévoile un parcours qui a le rôle de libérer les textes des illusions communes et d'attirer l'attention sur un autre point plus intégré dans le paradigme actuel. « Oh, dé-. En mouvement, dans la mode dépendante, / Pendue au nuage gravement ; / Re- en avant à annuler(...) » (Beck, 2011 : 73). De cette manière, dans *Défaçon* les jeux d'anti et dure-, qui s'attachent aux différentes structures, représentent des marqueurs des fissures au sein du discours de pouvoir, tout en marquant un déplacement, un défaçonnement, qui a le rôle de faire place à un nouveau souffle poétique.

« Esthétiquer, c'est se rendre compte  
Qu'il y a quelque chose.  
Souffler sur  
Est (pas qu'en éolien) égal à regarder.  
La tête déplace la tête ?  
Et le cœur de la tête (Anatomique Philosophe) ? » (Beck, 2011 : 204).

Dans ce contexte, du *Sans-cœur*, le mot-hybride souligne une nouvelle forme de classification que le monde donne naissance. En esthétisant, il met des étiquettes, établit des hiérarchies. On peut interpréter ces termes hybrides comme une symbiose interlinguistique et interculturelle du latin *hic* ou du germanique *hin* et d'*habiter* (Beck, 2011 : 204), c'est-à-dire comme une manière d'habiter un certain contexte, dans cet ici et maintenant qui détermine fondamentalement un poème. Le poème qui *habite* un espace et un moment, s'assume la pluralité des existences en fonction du regard et de la relecture. A la fois avec cette définition segmentaire de l'art, les catégories grammaticales choquent, le nom se verbalise, devient verbe et le monde devient esthétique. Le trajet qui en résulte est celui qui démarre de l'esthétisation à la poétisation du monde. Finalement, le changement de catégorie grammaticale marque un changement incontournable dans la pensée collectif, et d'ailleurs, d'une forme particulière de vivre. « S'impose un art urbain, une mise en scène théâtrale de la ville et de la nature ennoblissant l'environnement habitée et rehaussant le prestige (...) » (Lipovetsky, Serroy, 2013 : 18). Même si Beck exploite beaucoup l'espace urbain et l'imaginaire connexe, dans ses poèmes l'art n'apparaît pas moins comme un processus alchimique: Tout procès présuppose une alchimie des mots, des formes, des processus de transsubstantialité, avec la seule remarque que cette fois-ci on parle d'une alchimie automatisée. Si on veut, on retombe sur un nouveau décadentisme avec le double intérêt pour les pratiques magiques et techniques qui s'unissent dans le même assemblage. Le meilleur dispositif est celui qui harmonise au sein de la disharmonie, qui fait en défaisant, trouvant de cette façon l'essence du fonctionnement des dispositifs magico-discursifs. Dans tout ce processus, l'ironie, par son côté démystifiant, défait (*défaçonne*) les deux mondes (mystique et radicalement réaliste) afin de créer un nouvel espace ouvert d'expression.

« Et lenteur faisant  
Le lent progrès décisif  
En art. Deux lenteurs.  
Sève qui pense, pose les poids,  
Tombe spécialement par terre,  
Ne mange pas ton souffle.  
Ou mange pour ton souffle.  
Avoir conscience, c'est respirer.  
Palpiter – palpiter –

Hinabit – Hinabit –

L'inspiration : le sentiment pèse

Par la cage. A cause d'elle. » (Beck, 2011 : 196).

Le mérite de Beck est de surprendre dans des instantanés poétiques plusieurs imaginaires (avec leur vocabulaire spécifique) qui convergent en confirmant la construction d'un espace ouvert aux variations et aux dialogues conceptuelles et techniques entre des plans apparemment distinctes. Alors, on observe des espaces de l'économie, de l'anatomie, et des espaces informatiques qui proposent une nouvelle esthétique de la phrase et qui viennent donc implicitement avec une nouvelle esthétique de l'homme. Mais cette idée peut être marquée aussi par la *coprésence* qui caractérise le monde artistique contemporain dont parlait Lionel Ruffel :

« Chacun disposant d'une temporalité propre de la coprésence, ces temporalités se superposent. Parce qu'elles supposent une permanente obsolescence, la nécessité de les documenter presque en temps réel se fait sentir. » (Ruffel, 2016 : 74).

La succession des poèmes d'*Inciseiv*, dont chacun constitue séparément et en ensemble un pseudo-art poétique, se fonde sur le principe de tuyauterie, sur le fait que tout dessine un ensemble de relations et que les expériences présentes dans les textes sont des formes de manifestation du pouvoir poétique. La poésie apparaît alors comme un enchaînement d'expériences : de l'expérience de la langue, qui part des choix qu'on fait dans le système linguistique existant en le calquant sur un certain schéma rhétorique. Ensuite, on passe à une expérience de toute expression artistique, expérience des sens, expériences du corps, jusqu'à l'expérience totalisante du monde.

Finalement, cette démarche propose une pensée de la poésie en tant que dispositif poétique, en relation avec les rapports entre les différents agents de la production et de la réception, entre le discours du pouvoir et celui de l'art, ainsi qu'entre les différents médiums d'expression. Les intuitions de Philippe Beck et sa réflexion sur le discours institutionnel artistique parallèlement avec le processus de désacralisation-sacralisation de la condition de la littéralité soutiennent ce propos. La poésie défaçonnée de Philippe Beck change de nouveau les rapports entre les agents de la poésie et attire l'attention sur les instruments d'expression poétique. À travers ses

exercices poétiques et par le biais de l'ironie qui fonctionne comme un mécanisme de *défaçonnement*, le concept même de poésie est pris dans un rapport plus étroit avec les variations sociohistoriques, en faisant de la poésie une présence *hic et nunc* qui sollicite une attention particulière à l'ensemble qui la détermine et aux effets qu'elle produit.

## **Bibliographie**

BECK, Philippe, 2011, *Poésies premières*, Paris, Flammarion.

COLLOT, Michel, 2019, *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Editions Corti.

GLAUSER, Alfred, 2002, *Ecriture et désécriture du texte poétique*, Librairie A.-G. Nizet.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, 2013, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série Connaissance ».

MAULPOIX, Jean-Michel, 2019, *Le lyrisme, histoire formes et thématique...*, [En ligne]. URL : <http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>. (Consulté le 20 février 2019).

PRIGENT, Christian, 1996, *À quoi bon encore des poètes ?*, Editions P.O.L.

PRIGENT, Christian, 2000, *Salut les anciens, Salut les modernes*, Editions P.O.L.

RUFFEL, Lionel, 2016, *Brouhaha, les mondes du contemporain*, Editions Verdier.

# Nathalie Sarraute

## et l'ironie du *Silence*

Elena Simina BĂDĂRĂU

Collège National « Emil Racoviță », Iași, Roumanie

**Abstract:** Especially known as a novelist, Nathalie Sarraute is also interested in theatre, although she doesn't actually follow its traditional rules. Accordingly, there are no real characters in her writings, no discourse or linguistic identity. On the other hand, one can notice significant efforts to keep up with the reality, which is ironic, even dramatic. Moreover, the sole character who seems to have a name, Jean-Pierre, simply intensifies the endless void closing in upon characters, for he obstinately remains silent. In a word, this very silence ends up by losing its neutral, calm nature, making thus room for anxiety. Ironically, at the end of the play, the individual conscience, as well as the collective conscience, is about to collapse.

**Keywords:** silence, anxiety, contradiction, irony, dramatic effect, Nathalie Sarraute.

Connue surtout comme l'un des chefs de file du Nouveau Roman, Nathalie Sarraute manifeste aussi un penchant bien naturel pour le monde du théâtre, malgré ses doutes<sup>1</sup>. La pièce radiophonique *Le Silence*, publiée en 1964, reste fidèle aux mêmes principes esthétiques et discursifs qui marquent la rupture par rapport à toute démarche littéraire traditionnelle: pas de personnages *en chair et en os*, pas de discours articulé, pas de conversation cohérente, pas d'anecdote. Néanmoins, le titre de la pièce ne trompe pas l'horizon d'attente du lecteur, car au-delà des connotations métaphoriques qu'on pourrait y rattacher, nous avons affaire aussi à un phénomène concret, un véritable fil conducteur de la matière dramatique:

---

<sup>1</sup> «Déjà le passage du roman à la pièce radiophonique me paraissait impossible; mais avec le théâtre j'aborde un domaine tout à fait nouveau. J'étais sûre que je ne pourrais pas montrer ce que je voulais avec des dialogues qui ne seraient pas préparés comme ils le sont dans mes livres. Je n'imaginai aucune incarnation de ces voix et j'avais commencé, en 1963, par refuser de donner une pièce à la radio allemande ». Voir l'*Entretien avec Nathalie Sarraute* paru dans *Le Monde* du 18 janvier 1967, propos recueillis par Nicole Zand et publié comme *Appendice* dans l'édition préfacée en 1993 par Arnaud Rykner, p.72-74.

« Dans la pièce, non seulement le silence s'entend, s'impose, terrifiant, mais - rencontré au détour d'une page dans le roman - il fait cette fois, à lui seul, la matière de l'action ». (Rykner, 1993 : 13)<sup>2</sup>.

Il s'agit de l'effort ironique, acharné et stérile de six personnages (H.1, H.2, F.1., F.2, F.3, F.4) d'attirer l'attention de Jean-Pierre, le seul à porter une marque d'état civil (sauf la malheureuse Marthe dont l'appellation est passagère). Toute tentative de communiquer s'articule, invariablement, autour de la présence-absence de ce dernier. Les sujets abordés, hétéroclites et insolites pivotent, comme un leitmotive, autour des « petites maisons avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé », image idyllique, prise en dérision et occasion de l'autoironie : « H.1: Ce lyrisme qui me prend parfois... c'est idiot, c'est enfantin, je ne sais pas ce que je dis... ». (Sarraute, 1993 : 28).

Les comparaisons insolites, le rapprochement du haut et du bas, du banal et du sacré, de l'insignifiant et du profond, par des procédés emphatiques, ont le rôle de ridiculiser, de faire réagir l'autre :

« H.1: C'est sacré pour vous ces petits auvents. C'est l'intouchable. C'est ce qu'il ne faut manipuler que comme des objets du culte, revêtu des habits sacerdotaux. Cette profanation vous indigne ». (Sarraute, 1993 : 49).

Le rappel cyclique de ce thème est une nouvelle source d'ironie envers Jean-Pierre, mise en évidence par le procédé de l'antiphrase, de la fausse naïveté, de l'autodérision au cours d'une longue tirade, tout en variant le ton. Les sautes d'humeur de H1, le plus bavard des personnages et le plus rebelle<sup>3</sup>, renforcent l'idée du vide, malgré la présence de certaines formules rassurantes, des histoires drôles et des cadres idylliques évoqués :

« H.1: Je sais maintenant ce que vous me reprochez. Vous avez raison. C'est une question de forme. Je vous disais tout à l'heure...Mais je viens de comprendre...C'est la forme. Il aurait fallu, pour que vous les acceptiez, ces petits auvents, que je vous les présente avec politesse, comme il se doit, sur un plateau d'argent, et ganté de blanc. Dans un livre. A belle couverture.

---

<sup>2</sup> Voir la «Préface» qui précède l'édition de la pièce parue chez Gallimard en 1993.

<sup>3</sup> Selon Arnaud Rykner, celui-ci «s'oppose à la communauté, étant presque autant menacé que sa victime (...) Il refusait de se soumettre à la loi du groupe qui voudrait le détruire pour détruire en lui la révélation de sa propre violence». Voir l'article «Théâtre et cruauté : Les écorchés de la parole», p.249, in *Autour de Nathalie Sarraute* (Raffy (dir.), 1995 : 249).

Joliment imprimé. Dans un style bien travaillé. Je suis un paresseux, vous l'avez dit, je vous entends, un propre à rien, je suis un resquilleur, j'ai voulu à bon compte, sans effort, vous toucher, vous épater, me tailler un petit succès, comme ça, en bavardant. Il aurait fallu trimer à la sueur de mon front, passer des nuits blanches. Leur trouver, à ces auvents, un style. Hein? C'est bien comme ça? Voilà ce que vous ne pardonnez pas. Toute chose à sa place. Dans un recueil de poèmes, vous auriez daigné...Non, excusez-moi. Pourquoi daigné? Vous auriez peut-être goûté pour de bon, dans la solitude, cette quintessence, ce miel...». (Sarraute, 1993 : 52).

« H.1: Vous êtes destructeur. Je vais vous réduire à merci. Je vais vous forcer à vous agenouiller. Je vais les décrire, moi, ces auvents, et on vous obligera, que vous le vouliez ou non. Vous serez forcé... Il a répété forcé? Vous avez dit forcé, en riant » (Sarraute, 1993 : 54).

« H.1: Jean-Pierre, je vais vous raconter...Non, ne craignez rien, pas sur les auvents, rien sur ces maudits auvents du diable... Qu'ils aillent se faire pendre... (*Rires*) Je vais vous raconter quelque chose de très drôle » (Sarraute, 1993 : 57).

« H.1, *voix ferme* : Eh bien, mes amis, voilà. Voilà (*avec détermination*). Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fée. Avec des auvents comme des dentelles peintes. Et des jardins pleins d'acacias... ». (Sarraute, 1993 : 62).

L'alternance des mots précieux, volontairement associés à d'autres plus communs, du registre familier, l'emploi du conditionnel présent et passé et du subjonctif présent, de l'interjection et des formules propres au langage familier, le fait de vouvoyer avec condescendance un interlocuteur qui refuse de se faire entendre, tous ces aspects amplifient, de surcroît, le caractère ironique du message. En parfait accord avec l'esthétique du refus des principes du théâtre classique, les six personnages n'ont aucun trait particulier, leur présence est fragmentaire et fluide. D'ailleurs, Jean-Pierre est l'unique qui possède des attributs particuliers, bien que contradictoires:

« F.3: un garçon si modeste, si sage... ». (Sarraute, 1993 : 31).

« H.2: Jean-Pierre-la-terreur. C'est comme ça que je vais vous appeler. Le redoutable bandit ». (Sarraute, 1993 : 32).

« H.1: Jean-Pierre, le grand connaisseur... » (Sarraute, 1993 : 38).

Les dénominations qui caractérisent les autres personnages ne sont que le reflet, le miroitement, la perception de ce que Jean Pierre serait censé croire:

« F.3: Il a souri pour de bon... je l'ai vu... ». (Sarraute, 1993 : 50).

« H.2: C'est vrai, je l'ai vu aussi. Il a souri. C'est très net. Nous l'amusons, c'est évident. Il nous trouve drôles. Fascinés. Emprisonnés. Il nous a capturés. Ce silence, c'est comme un filet. Il nous regarde frétiller... ». (Sarraute, 1993 : 51).

Mais malgré ce discours émiétté, «il existe chez les personnages sarrautiens une volonté de nouer le dialogue, d'engager la conversation pour obtenir l'accord de l'interlocuteur». (Rykner, 1991 : 15) :

« F.1: Eh bien, Jean-Pierre, vous n'êtes pas flatté? Vous ne vous en doutiez pas, hein? ». (Sarraute, 1993 : 32).

« F.1, *éclatant de rire*: Vous entendez, Jean-Pierre, vous devez comprendre... (*d'une voix faussement sentencieuse*), c'est tout pardonner, Jean-Pierre, n'oubliez pas ça ». (Sarraute, 1993 : 32).

Tout cela ne fait qu'amplifier le vide, car le personnage-phare interpellé se tait obstinément, pendant que les autres voix essaient en vain de lui parler pour «meubler le silence», un silence agissant, qui fait rompre les règles de la logique:

« Dans ma pièce, celui qui se tait agit sur les autres par son silence et eux réagissent à lui et réagissent entre eux. Il y a une sorte de lutte. C'est un moment de malaise fantastiquement grossi, comme vu au microscope. C'est réel, mais ce n'est pas réaliste ». (Sarraute, 1993 : 73).

Il s'agit, comme le souligne à maintes reprises Arnaud Rykner<sup>4</sup>, tout en reprenant et interprétant les formules sarrautiennes, «d'un logo-drame, d'un drame de la parole, d'une sous-conversation qui prolongerait le travail romanesque». Il faut absolument parler, continuer à forger un monde du verbe, du langage qui justifie l'existence des personnages: «je te parle, donc je suis; je dis le monde, donc j'existe pour ce monde». (Rykner, 1988 : 22).

---

<sup>4</sup> C'est l'un des critiques qui a réuni, sous la direction de Jean-Yves Tadié, les pièces de Nathalie Sarraute dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1996.

C'est une recette que l'auteure a déjà valorisée dans d'autres pièces également<sup>5</sup>. Prenons à titre d'exemple *Pour un oui ou pour en non* (1981) où les quatre personnages, trois hommes et une femme transmettent au public des pulsions inconscientes déguisées à travers les mots, car il faut se faire entendre, il faut parler quoi que ce soit. Toutefois, ce qu'on dit n'est pas, dans la plupart des cas ce qu'on pense, ce n'est pas, assurément, une conversation de salon pour tuer son temps. L'ironie, dérisoire et tragique à la fois, est visible notamment au niveau du langage. Sous la couche des mots courants il y a toujours quelque chose d'indicible, d'irréaliste:

« Et ce que je n'ai pas eu besoin de créer dans le roman, où le langage permet d'exprimer ce que le dialogue ne peut pas rendre, il m'a fallu exprimer ici un dialogue irréel, fait pourtant de mots courants, pour exprimer ce dont on ne parle pas. On utilise les mots et les façons de s'exprimer les plus ordinaires, mais ce qu'on dit n'est pas ce dont on parle... De telles conversations n'ont jamais eu lieu, en réalité ». (Sarraute, 1993 : 73).

En outre, ce discours n'est nullement neutre, car il est agrémenté d'une pointe d'ironie fine: «Allons, Jean Pierre, taisez-vous!», réplique accompagnée d'un «redoublement de rires», comme on le souligne dans les didascalies. Les exemples abondent, car les six personnages savent manier parfaitement la rhétorique de l'humour. Le silence de Jean-Pierre leur permet de remplir les blancs, de s'imaginer des réactions de les commenter sans être contredits, tout en changeant leur état d'esprit d'une réplique à l'autre:

« H.1 : Vous avez entendu? On dirait qu'il a fait du bruit. Il me semble qu'il a ri?

H.2 : Bien sûr qu'il a ri. Vous êtes si drôle.

H.1 : Il a ri, c'est certain. Je l'ai fait rire. Mais comme je suis content. Que ne donnerais-je encore? Qu'il prenne, tout est à lui. Tout. À lui. Pourvu qu'il rie. Voilà, je vous ai déridé. Hein? Je vous fais rire...». (Sarraute, 1993 : 47).

Mais, paradoxalement, ce désir constant d'entamer un dialogue, de le faire passer, est accompagné d'un sentiment de peur, d'incertitude compte tenu du fait qu'on a du mal à en prévoir la suite, les conséquences. En fin de

---

<sup>5</sup> Elle a écrit d'ailleurs plusieurs pièces de théâtre qui jouent subtilement sur les mouvements intérieurs - *Le mensonge* (1966), *Isma. Ou ce qui s'appelle rien* (1970), *C'est beau* (1972), *Elle est là* (1978).

compte, les deux répliques de Jean-Pierre, qu'on avait guettées tout au long de la pièce, ne sont nullement édificatrices. Elles sont plutôt noyées dans la banalité de la conversation, après un court instant d'enthousiasme et de surprise de la part de ses interlocuteurs:

« Tous, joyeux, émerveillés:

-Oh, il parle....

-Il questionne...

-Ca l'intéresse... »

Ici également, on observe la présence d'une situation ambiguë, rendue perceptible par la reprise d'un procédé ironique - l'oubli ou la négation de ce qu'on vient de dire, la confusion volontaire, censée annuler l'effort déployé pour atteindre son but. «Le silence n'y est pas expliqué ou justifié, mais de surcroît, brisé sans plus de raisons. Tout rentre dans l'ordre conversationnel. Le dialogue revient à la surface; le tropisme<sup>6</sup> est refoulé, le silence et la pièce elle-même, déniés» (Bénard, 2003 : 83):

« H.1: Mais pourquoi l'art byzantine ne l'intéresserait-il pas?

F.1: Mais parce que tout à l'heure...

H.1: Quoi tout à l'heure?

F.1: Enfin, vous-même...

H.1: Moi-même quoi?

F.3 : Son silence...

H .1: Mais quel silence?

F.3, *gênée* : C'était un peu, il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis:*) Oh

non, rien, je ne sais pas...

H.1: Eh bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué ». (Sarraute, 1993 : 64).

Comme on n'a plus de noms, de traits physiques, de personnalité clairement définis, la «psychologie» des protagonistes se construit à travers

---

<sup>6</sup> C'est un terme emprunté à la biologie qui se traduit par la «réaction d'orientation avec déplacement provoquée et dirigée par un stimulus externe de nature physique ou chimique» (Larousse). On en trouve une définition et une interprétation personnelles dans la Préface de *L'ère du soupçon*: «des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir» (Sarraute, 1967).

l'autre. Dans cette perspective, le rapport à l'autrui devient essentiel, un vrai « catalyseur », avec le risque d'une ironie assumée. Celui-ci « est toujours l'élément fondateur qui met en branle la dynamique du moi » (Rykner, 1988 : 19). De plus, « les personnages se perdront en conjectures et seront en quelque sorte pris au piège des tropismes qui dégèneront en fantasmes d'amour, de haine et de mort » (Bénard, 2003 : 82). Tout se perd dans un décor de silence et les tentatives de trouver un ancrage dans la réalité est, finalement, dérisoire, ironique et même dramatique. Pour conclure, le silence perd son caractère neutre, rassurant. Comme une dernière ironie, à la fin de la pièce, « consciences individuelles et consciences collectives y sont venues s'abîmer ». (Rykner, 1993 : 21).

## **Bibliographie**

- BENARD, Johanne, 2003, *Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute*, L'Annuaire théâtral (33), p. 78–90. <https://doi.org/10.7202/041523ar>.
- RAFFY, S. (dir.), 1995, *Autour de Nathalie Sarraute*, Franche-Comté, PU.
- RYKNER, Arnaud, 1991, *Nathalie Sarraute*, Paris, Editions du Seuil.
- RYKNER, Arnaud, 1988, *Théâtre du Nouveau Roman-Sarraute, Pinget-Duras*, Paris, José Corti.
- SARRAUTE, Nathalie, 1993, *Le Silence*, Paris, Editions Gallimard.
- SARRAUTE, Nathalie, 1967, *L'ère du soupçon*, Paris, Editions Gallimard.

## Ridicule et parodie dans *Bruges-la-Morte*

Ștefana Gabriela SÎRBU

Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

**Abstract:** This article sets out to succinctly propose a different approach to the way *Bruges-la-Morte* can be read. Starting with a few words describing the author's childhood and young adulthood, we underline some of the most important aspects that have shaped Rodenbach's literary taste. Traditionally considered a tragic story, our proposition for the way this text can be read is that of a text written ironically. This idea comes from the fact that the decadent movement starts out as a response to romanticism and by turning against it and negating its core values, ends up turning the decadent texts into a sort of parody (which is in itself a modern aspect).

**Keywords:** irony, decadent movement, romanticism, modernism, Rodenbach, *Bruges-La-Morte*.

Paru en 1892, *Bruges-la-Morte* est un texte qui historiquement appartient au décadentisme. L'auteur, Georges Rodenbach, était le fils d'un savant dont les travaux firent autorité et son enfance s'écoula sur la terre flamande (De Linge, 1898). Il a été diplômé du collège Sainte-Barbe, où il a suivi des cours de philologie. Dans le cadre du collège, Rodenbach lisait de longues dissertations sur la poésie et sur les poètes modernes; c'est dans ce contexte de « L'Académie du Dimanche » que l'auteur a formé son goût littéraire (Verhaeren, 1899 : 61). Après qu'il fut proclamé docteur en droit à l'Université de Gand, il est venu à Paris pour écouter les conférenciers, les professeurs et les avocats célèbres. Rentré en Belgique, il s'établit à Bruxelles. En Belgique, cette période est caractérisée par des luttes littéraires:

« Les temps et les gens étaient hostiles. Le goût public n'existait qu'autant que sévissait la haine du présent au profit du passé. Une littérature rancie de rapports somnifères, de discours officiels, de cantates nationales, régnait. Des journalistes et des reporters accaparaient les titres de poète et d'écrivain.

(...) Un voyage, une aventure banale, un séjour en pays lointain les leur dictaient. Ils quittaient Bruxelles en août ou en septembre et revenaient, avec, en leur valise, un roman de vacances. » (Verhaeren, 1899 : 61).

C'est contre cette littérature d'amateurs, que Georges Rodenbach, ainsi que tous ses amis de la nouvelle génération littéraire, réagirent. Le fait de quitter le barreau a entraîné un scandale parce que tous avaient de bonnes carrières, considérées productives et honorables; cependant, ils ont choisi de s'intituler « hommes de lettres » (Verhaeren, 1899 : 61). Bien que *Les Tristesses* (qui constitue son véritable début littéraire) et *La Mer élégante* pointent un talent particulier, ces textes traduisent des goûts de distinction et de modernité, présents aussi dans ses autres œuvres.

Dans une édition de la *Revue Bleue* (avril 1891), consacrée à la *Poésie nouvelle*, Rodenbach signalait l'influence d'*A Rebours* (Rodenbach, 1891). D'autre part, Huysmans, l'auteur d'*A Rebours*, dans une lettre adressée à G. Coquit, confiait son dédain pour les productions récentes, ajoutant aussitôt: « En fait de volumes modernes, je lis cependant Descaves, Rodenbach, Lorrain, parce que je leur trouve beaucoup de talent. » (Coquiot, 1912). Grâce à leurs affirmations, il est indéniable qu'ils se sont rencontrés et qu'Huysmans a influencé les œuvres de Rodenbach. Les deux écrivains découvrent des aspirations et des goûts communs concernant l'idée de décadence: l'aristocratique dédain du siècle, la recherche de l'artificiel, la religiosité inquiète, le raffinement subtil et le goût pour le maladif.

Un certain mysticisme mélancolique se retrouve dans *Bruges-la-Morte*, mais l'idée de décadence n'est pas nouvelle - le caractère destructeur du temps et la fatalité du déclin comptent parmi les motifs les plus importantes des traditions mytho-religieuses. Cette idée d'une esthétique moderne de la décadence trouve son origine dans le romantisme. Le style décadent implique l'accentuation sur des détails, détruisant la relation entre les parties de l'œuvre et le tout. L'abondance descriptive, l'importance du détail, et d'une manière générale, l'accent mis sur le pouvoir imaginaire aux dépens de la raison sont d'autres signes majeurs de la décadence. Cette esthétique apparaît sur les traces du romantisme et de l'esthétique romantique; de plus, on peut soutenir que le rejet du romantisme et son esthétique contribue au développement de la conscience littéraire moderne :

« That the Bruges of Rodenbach, however, is not in great measure an idealism, can scarcely be denied. It is not so much Bruges, that his horror of

prosaic realism presents to the imagination. All the unlovely features which are likely to jar upon romantic sensibilities, are rigorously excluded from the sphere of his perspective. » (Rodenbach, 1903 : 14)

Cette chose est soutenue aussi par l'auteur, dans la préface du recueil: « Ainsi dans la réalité, cette Bruges qu'il nous a plu d'élire apparaît presque humaine ».

L'ironie joue un rôle important dans ce rapport, étant l'outil par lequel le rejet de la romance a lieu. Comprenant que le contraste entre l'homme et ses espoirs, ses peurs, ses désirs et le fait que le destin laisse assez de place à une forme d'ironie tragique, on se rend compte que *Bruges-la-Morte* est un texte ironogénique (D. C. Muecke), un fabricant d'ironie. Le texte suit un court parcours de la vie du personnage principal - Hugues Viane, qui déménage à Bruges pour vivre pleinement sa peine causée par le décès de sa femme (dans une ville qu'il pense être une ville morte) et finit tombant amoureux d'une femme qui ressemble beaucoup à sa première épouse. L'auteur porte le texte à la limite d'une ironie romantique:

« [Romantic] irony is the only involuntary and yet completely deliberate dissimulation ... everything should be playful and serious, guilelessly open and deeply hidden. It originates in the union of *savoir de vivre* and scientific spirit, in the conjunction of a perfectly instinctive and a perfectly conscious philosophy. It contains and arouses a feeling of indissoluble antagonism between the absolute and the relative, between the impossibility and the necessity of complete communication » (Muecke, 1982 : 24).

En dépit du fait que Hugues était à Bruges pour se réjouir de la souffrance, il montre que les vrais hommes sont des contradictions vivantes, des absurdités vécues dans le texte:

« Tout l'inexpliqué de sa tristesse lasse, toutes les nuances de son rêve, toutes les moires de sa douleur, il les inclut non point en des analyses, non point en des expressions nettes et précises, mais en des comparaisons, des figures, des analogies. Ses sentiments frêles, ténus, fragiles, s'identifient avec les sons, les odeurs et les lumières des aubes et des crépuscules, et c'est par de tels détours qu'ils pénètrent en vous, lecteurs (...) » (Verhaeren, 1899 : 62).

On peut dire que l'histoire d'amour qu'il y développa ne sert que de prétexte à lui rappeler la douce et impérieuse domination du silence, le repos des choses calmantes et vieilles, la vie apaisée et ouatée des béguinages et que *Bruges la Morte* n'est point la vraie Bruges que les voyageurs rencontrent en débarquant là-bas.

Dans le texte, tout cela prend la forme de l'amour pour Jane, un amour qui veut d'abord être une admiration lointaine. Ce désir de garder la distance entre lui et l'objet de son affection s'explique par le fait qu'il veut préserver la sainteté de l'amour pour l'autre femme. L'admiration devient peu à peu insuffisante et Hugues finit peu à peu à se soumettre à cette femme. L'obsession pour l'image de la morte le pousse au point où il lui pardonne toute indiscretion, seulement pour la persuader de ne pas le quitter. L'histoire de Jane semble complètement différente - il voit Hugues comme un homme malade dont tous dans la ville savait qu'il était riche. Elle voit dans ce dévouement une opportunité d'obtenir facilement de l'argent - la santé de l'homme étant subversive, son héritage lui resterait. La situation est d'autant plus ironique que la raison pour laquelle elle veut entrer dans la maison est simplement de savoir quels sont les biens de valeur que s'y trouvent. Bien qu'elle ait remarqué la similitude entre elle et l'autre femme, elle ne s'est pas rendue compte qu'elle avait joué un rôle et Hugues ne voulait que la masque qu'elle affichait au monde.

L'ironie est doublée dans ce cas par le jeu de l'auteur avec la tension entre apparence et l'essence. À première vue, Jane Scott présente toutes les caractéristiques de la morte. La véridicité de l'impression de Hugues est si forte que les images de deux femmes se confondent dans son esprit. La manière pieuse dont le personnage principal décrit tous les attributs de cette femme - la voix, le visage, les cheveux, etc. est illustrative pour la relation avec son ex-femme (que nous connaissons *in absentia* et de comptes). L'image de la relation que ces indices construisent se situe à la limite de l'imagination romantique: étreintes fébriles, baisers et résistance, tous représentent l'image même de la femme chérie qui est à la limite de la Vierge. Vu dans l'opposition, la relation avec Jane est dominée par le superficiel - sa voix, lorsqu'elle n'est pas attentive à son ton strident, les cheveux qui à l'origine n'ont pas la couleur de l'or; la beauté fraîche qu'il admirait chez sa femme et qui maintenant contraste avec le contour du maquillage fort que Jane utilise sur la scène, etc. Chargée par toutes ces références à l'esthétique romantique (par la description de sa femme), l'ironie acquiert une fonction corrective et de cette manière, elle donne un caractère parodique au texte:

« It is like a gyroscope that keeps life on an even keel or straight course, restoring the balance when life is being taken too seriously or, as some tragedies show, not seriously enough, stabilizing the unstable but also destabilizing the excessively stable. Or we might think of it as a *sine qua non* of life and repeat what Thomas Mann quotes Goethe as saying, 'Irony is that little grain' of salt that alone renders the dish -palatable'; --or- agree "with Kierkegaard that 'as philosophers claim that no –true philosophy is possible without doubt, so by the same token one may claim that no authentic human life is possible without irony'» (Kirkegaard, 1966 : 338).

Un autre élément qui exprime l'ironie dans ce texte est la jonction du comportement à la limite de la nécromancie avec le profil profondément chrétien de la ville et même avec la notion de miraculeux – par exemple, l'aménagement de la pièce où les choses de la morte se trouvent a été inspiré par l'image de l'autel de l'église. L'ensemble du texte est suivi de l'image des cathédrales catholiques et des chapelles des églises, de sorte qu'à côté de cette image se superpose celle de la morte. L'ambiguïté imposée par le mot « morte » dans le titre du texte aide dans ce cas le chevauchement de l'image de la femme et de celle de la ville en termes de miracle.

La relation du personnage avec ces deux femmes pourrait être comprise de ce point de vue en tant qu'une relation amoureuse (avec sa femme), tandis que l'autre est une relation décadente (avec Jane). La décadence qui détermine la relation avec Jane a lieu dans le sens de la perte de l'innocence, suite au fait que l'amour et le sacré sont pervers. Georges Rodenbach se classe parmi les écrivains du rêve, parmi les raffinés de la phrase et il apporta dans l'art contemporain un mysticisme nouveau qui a toutes les qualités d'un rêve personnel qui révèle des aspects surprenants dans le texte.

## **Bibliographie**

- COQUIOT, Gustave, 1912, *Le vrai J.-K. Huysmans*, Préface de J.-K. Huysmans, Paris, Charles Bosse, Libraire.
- DE LINGE, Emile, 1898, *Journal de Bruges*, 27.12.1989.
- KIRKEGAARD, Soren, 1966, *The Concept of Irony*, trans. Lee M. Capel, Harper & Row. MUECKE, D.C., 1982, *Irony and the Ironic*, London and New York, Methuen & Co.
- RODENBACH, Georges, 1891, « La Poésie nouvelle », *La Revue politique et littéraire : revue des cours littéraires*, avril 1891.
- RODENBACH, Georges, 1903, *Bruges-la-Morte*, trans. from French with a Critical Introduction by Thomas Duncan, London, Swan Sonnenschein & Co., LIM.
- VERHAEREN, Emile, 1899, « Georges Rodenbach », *Revue Encyclopédique*, 28 janvier 1899.

## **L'Ironie du sort dans *L'archipel d'une autre vie* d'Andreï Makine**

Ana-Maria ROȘCA

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** Two cultures hold the reigns in Andrei Makine's novels – the Russian matrix and the French catalyst. His characters represent Slavic souls which adopt the French mentality. However, *L'Archipel d'une autre vie* encompasses the almost imperceptible difference between ideologies considering the manner in which those two people refer themselves to the notion of "fate" and, implicitly, to that of "irony of fate"; it is the Russian phrasing of this concept that unravels the mythical aspect in this universe. In Makine's writings, this "irony of fate" brings wisdom. Pavel Gartsev rejects the life he had planned upon, a life with fears and beliefs, all the while the woman whom could've run away plenty of times proves her never-ending loyalty and waits 10 days for the man she loves. In the end, these two humans don't exist anymore. Far away from the world, in the archipelago of Shantar Islands, the *animus* manages to meet again his *anima*.

**Key words:** fate, Slavic soul, identity, irony of fate, androgyny, Andrei Makine

Dès l'Antiquité, l'ironie s'est révélée une astuce discursive redoutable de l'être défini en tant qu'animal social qui sait rire. Toujours subtile et évasive, un peu moqueuse ou vraiment cynique, d'une plaisanterie froide, parfois sombre, elle semble jouir d'une véritable nature analytique – l'attribut incontournable du justicier universel qui démasque l'immoralité de la pensée humaine, la fausseté des gestes les plus simples, la méchanceté des âmes, l'imposture. On peut penser au jeu de colin-maillard, dont l'ironiste devient un chasseur qui triche, voyant clairement les autres joueurs; en ignorant le plaisir du passe-temps, il saisit le moment opportun pour provoquer chacun d'entre eux afin de dévoiler sa position. Tout cela parce qu'en vérité, l'ironie « c'est de la fausse modestie, la fausse naïveté et la fausse négligence: [...] c'est précisément sa façon à elle de ne rien omettre... » (Jankélévitch, 1936 : 90).

On comprend que l'ironie humaine pure est en fait, l'apanage de grands esprits qui favorisent le rationnel au détriment de l'affectif, se situant « au-delà du pessimisme et de l'optimisme, comme au-delà du plaisir et de la douleur » (Jankélévitch, 1936 : 100). Dans la plupart des cas, l'ironiste se métamorphose dans une sorte d'éminence grise de la vérité, mais aussi de la morale. Il détient les leviers du pouvoir, dirigeant les actions et les réactions de son entourage comme un artiste manieur de marionnettes, dont le spectacle vise plutôt la vie authentique des humains. Cependant, si la présence ou l'existence d'un tel metteur en scène se concrétise autour de la providence divine, l'univers envisagé se déforme progressivement; en d'autres mots, l'ordre et le chaos s'entremêlent, détruisant la mécanique d'un monde entier.

Le procédé rhétorique pour lequel Socrate avait montré une prédilection particulière acquiert à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une acception figurée; de cette manière, on trouve la première définition du syntagme « ironie du sort » dans la septième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française*: « Accident qui arrive à quelqu'un si à contretemps, qu'il paraît une moquerie du sort ; ou encore, contraste étrange que présentent deux faits historiques rapprochés par quelque côté... ». Dans ce contexte et pendant cette époque, presque toute bizarrerie détruisait légèrement l'avatar de l'homme-maître de son destin. La divinité revendiquait son statut tout-puissant, toujours moralisateur. Quelques dizaines d'années plus tard, le même recueil offre une nouvelle vision du concept, restée définitive dans l'espace culturel français – maintenant, l'ironie du sort symbolise « une intention railleuse qui semble présider à certains événements, à certaines rencontres de faits, qui s'opposent de façon étrange ou cruelle à ce qu'on pouvait attendre ou espérer ». Quand la moindre anticipation devient impossible, tout système de croyances se renverse: les limites du possible et de l'impossible s'entrecroisent, les désirs et les terreurs s'entretiennent, l'*animus* et l'*anima* ont la possibilité de coexister. Enfin, l'origine androgyne de l'homme se révèle elle-même et l'ancienne histoire d'un dédoublement à la fois spirituel et social commence à démontrer sa pertinence.

Les romans de l'écrivain sibérien d'expression française, Andreï Makine s'appuient justement sur l'idée de polyphonie: le *moi* de ses personnages se divise et se blottisse. Ceux-ci étalent des identités multiples, correspondant au processus ample de construction, déconstruction et reconstruction du *soi* et de l'univers personnel. Le protagoniste de *L'archipel d'une autre vie* confirme cette hypothèse du début: « Je ... enfin, ce type qui

s'appelait Pavel... Pavel Gartsev ... a cru, un jour, pouvoir vivre à la manière de tout le monde... » (Makine, 2016 : 31).

Dans la plupart des cas, c'est sûr que l'ironie du sort se trouve derrière ces trois étapes structurales; cependant, on n'opère point avec le concept définit antérieurement. Makine écrit en français, mais sa matrice culturelle reste russe: le destin subit une transmutation d'ordre civilisationnel, mais linguistique aussi, suite au fait que la beauté du syntagme russe réside dans l'univers mythique. La *sudba* (судьба) – puisque le destin acquiert des valences féminines dans la langue slave - renvoie à la fatalité du destin humain, aux trois Moires de la mythologie grecque ou aux Parques de la mythologie romaine. Pour ce peuple d'*humiliés et offensés*, la tragédie de l'imprévu résonne avec le mythe de l'âme slave, toujours troublé, dont l'extrémisme devient le principal trait caractéristique. En définitif, les Russes n'ont jamais compris la notion « d'intermédiaire », étant comme le disait si bien l'homme de lettres roumain, Paul Zarifopol, soit « apocalyptiques », soit « nihilistes ».

*L'archipel d'une autre vie* reprend une vieille légende de l'Antiquité – trois instances féminines tissent le fil de la vie de Pavel Gartsev. Dans la conscience du protagoniste, la première comporte deux moitiés distinctes: pendant son enfance, on saisit l'image d'une mère candide, presque inexistante; l'autre, l'amante de son père, il ne l'a jamais connu, mais sa présence détruit l'utopie de l'adolescent orphelin:

« Un soir, je surpris une conversation entre mon oncle et ma tante, chez lesquels désormais je vivais: « l'ennemi du socialisme » qui avait dynamité le barrage était, en réalité, un mari trompé. Mon père avait pour maîtresse l'épouse de ce technicien. L'homme s'était vengé, sous-estimant la puissance de l'explosion. [...] La révélation déchiqueta l'image de victime que je m'étais fabriquée. La vie était bien plus tortueuse. [...] Étais-je l'enfant de communistes convaincus tombés sous le coup d'un terroriste? Ou bien le fils d'un coureur de jupons durement châtié? » (Makine, 2016 : 36).

Le choc de la découverte dirige l'évolution malheureuse du jeune Gartsev. Confus, il arrive à considérer la haine « l'unique constante » universelle, qui s'imposait légèrement dans un État soumis au communisme. Sa formation mise sur une conscience encorsétée par le régime oppressif et son but suprême est de réussir à s'intégrer dans la mécanique du monde soviétique. L'Histoire n'est qu'un ennemi, un opportuniste favorisant

toujours les plus forts combattants; la participation aux guerres – un devoir, et la mort sur le champ de bataille, la plus noble manière d’acquérir le statut de héros.

Revenu à Leningrad après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Pavel Gartsev amène dans la capitale le « patin de chiffon » qui cachait son âme. Et c’est justement ce « patin de chiffon » qui cherchait la gloire, la paix ordinaire des habitants d’une « kommounalka » et qui entamait une thèse sur la « conception marxiste-léniniste de la légitimité de la violence révolutionnaire » (Makine, 2016 : 37). Finalement, Gartsev était en train d’exonérer l’assassin de ses parents.

La deuxième Moire continue à dérouler son fil. À l’âge de vingt-sept ans, l’ancien soldat se trouve de nouveau devant une révélation grotesque: il est un fiancé trompé. De plus, la femme qu’il aime ne s’appelle pas Svèta, mais Zina, provenant d’un village détruit par la guerre, où « résidaient des veuves et deux ou trois jeunes « fiancées », prêtes à tout pour fuir ce bout d’enfer privé d’électricité, de routes, de commerces » (Makine, 2016 : 43). Ces femmes font la preuve de l’existence de plusieurs « patins de chiffon », révélant la sclérose d’un système social dont pour pouvoir vivre, il faut premièrement survivre.

La lâcheté gagne, mais le « patin de chiffon » non plus, parce que le coup du sort amène lentement la sagesse. Au lieu d’une confrontation avec cette Svèta-Zina, Gartsev prend la voie de l’Extrême-Orient, participant à la simulation de la Troisième Guerre mondiale. Néanmoins, il se considère un solitaire libéré:

« Les sujets de conversation variaient peu : épouses revêches, véritables boulets qui nous gâchaient la vie, et, à l’opposé, amantes d’une nuit, qui rendaient au monde sa vraie saveur. On évoquait aussi les exploits guerriers – par le décompte d’ennemis tués. Et les avantages comparés des métiers et des salaires. [...] Oui, Svèta m’avait libéré de cette vie-là! [...] Désormais, dans ce théâtre d’ombres régnait un silence débarrassé de tout mensonge. » (Makine, 2016 : 45).

Le comique authentique s’installe pendant la simulation d’un bombardement nucléaire, amenant aussi la tragédie d’une existence ratée: la stupidité des opérations, les ordres contradictoires des supérieurs et la méchanceté fleurissent. La conscience manque complètement et l’affectivité symbolise la faiblesse. Dans cette mécanique du monde, le « patin de

chiffon » ne pense jamais, il exécute les ordres et la seule émotion ressentie est la peur. L'identité humaine se trouve sous le signe de l'incertitude. Le narrateur humanise et déshumanise ses personnages: la loi chrétienne promeut l'amour du prochain, le soutien inconditionnel de celui-ci. Cependant, plusieurs études anthropologiques ont démontré l'immanence d'un certain degré d'égoïsme, qui dans le contexte d'un régime oppressif furibond risque de devenir un trait définitoire.

Malheureusement, l'humanité authentique caractérisera jusqu'à la fin seulement trois hommes - le sergent Mark Vassine, le commandant Boutov et Gartsev. Pour les autres, ils représentent l'avatar de l'inadapté social, parce que tout geste de charité semble impardonnable, offensif.

La poursuite d'un évadé dévoile une nouvelle moquerie de la providence divine: Pavel Gartsev part dans cette mission étant déjà considéré son bouc émissaire. Une fois de plus, l'ironie du sort tourne autour d'une présence féminine - Elkan, la taciturne. Elle représente l'incarnation de la troisième Moire, de l'Implacable, celle qui coupe le fil de la vie. Mais dans ce cas, la mort sera plutôt une échappatoire, amenant la délivrance. Le « criminel armé et prêt à tuer » (Makine, 2016 : 63), présenté avec un nom allemand par les officialités du camp de prisonniers, profitant de l'absence de sa chevelure, n'était qu'une femme autochtone. Dans l'immensité de la taïga russe, on assiste à la transfiguration de la chasse initiale dans un parcours initiatique: Rantinsky et Louskass se déshumanisent complètement; Boutov meurt disant la vérité et Vassine accompli le sacrifice suprême.

De l'autre côté, le criminel impitoyable sauve la vie de son chasseur. Pour les deux solitaires, le dernier coup du sort prend la forme d'un coup de foudre, réitérant le mythe de l'androgynie. Loin du monde, dans l'archipel des îles Chantar, l'*animus* a pu rencontrer son *anima*. La femme qui devait s'enfuir reste immobile, faisant la preuve de la loyauté absolue et attendant dix jours le retour de l'homme aimé:

« Elkan l'avait attendu pendant dix jours, se disant qu'il en mettrait cinq pour atteindre le cantonnement et cinq autres pour revenir. Au cas où il déciderait de revenir... „Et si j'avais eu quelques heures de retard?” lui demanda-t-il, bien plus tard. Elle répondit avec fermeté: „Je serais partie vers l'archipel, sans toi... Mais chaque soir, j'aurais allumé les feux...” » (Makine, 2016 : 208).

Chez Makine, l'ironie du sort incarne une transmutation identitaire. Ses personnages rejettent l'intégration dans une société flasque et médiocre. Implicitement, ils se révoltent contre le pouvoir politique oppressive qui planifie la vie d'une nation, écrasant la personnalité des individus. Pour redevenir humain, il faut penser, agir, mais surtout, aimer.

Traditionnellement, dans les œuvres des grands romanciers russes, on trouvait la révélation suprême seulement devant la mort; maintenant, un écrivain sibérien-français revendique la beauté incontournable de l'âme slave, essayant de répondre à la question « Qui suis-je? ».

## **Bibliographie**

BERGSON, Henri, 1991, *Le Rire*, Paris, PUF.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1936, *L'Ironie*, Paris, Éditions Félix Alcan.

MAKINE, Andreï, 2016, *L'archipel d'une autre vie*, Paris, Éditions du Seuil.

MODREANU, Simona (dir.), 2016, « Andreï Makine et la structure identitaire bifide », *L'espace identitaire dans la littérature francophone contemporaine*, Iași, Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza », p. 219-226.

SARRAZIN, Bernard, 1991, *Le rire et le sacré. Histoire de la dérision*, Paris, Desclée de Brouwer.

## **Sitographie**

[https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/1180](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1180).

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S1230>.

# La dimension holistique de l'ironie chez Maupassant

Jean-Yves MICHEL

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** In the literary field, the nineteenth century seems to be the ironic century by excellence. Maupassant's work uses irony as a societal and intimate point of view, as much as a technique. It acquires an holistic dimension and is transformed into philosophy. The novel *Bel Ami* synthesizes his ironic vision.

**Keywords:** irony, *Bel Ami*, XIXth century, Maupassant, society of XIXth century, philosophy.

## Introduction

Le XIX<sup>ème</sup> siècle est le siècle qui aura connu l'épanouissement de l'ironie comme expression littéraire. Les nouvelles comme les romans de Guy De Maupassant semblent avoir comme unité ontologique cette dimension ironique. Cet angle de vue à la lucidité pessimiste acquiert chez cet auteur une dimension holistique, englobant tant les regards sociologiques, psychologiques, esthétiques, que les dimensions littéraires. Figures en miroir et dédoublement y sont présents en filigrane, rejoignant une dimension essentielle du procédé ironique. Le roman *Bel Ami* en servira d'illustration.

### 1. L'ironie littéraire

L'ironie est un procédé de style qui consiste à affirmer le contraire de ce que l'on veut faire entendre dans le but de railler, de critiquer, de dénoncer. Elle se construit par décalage entre pensée et parole exprimée, entre ce qui est dit et ce que l'on pense vraiment. L'ironie, comme fait d'énonciation, consiste en une distance entre l'énonciateur et son propre énoncé.

L'ironie littéraire, appréhendée comme un phénomène complexe, peut se définir comme un paradoxe énonciatif. Le discours ironique est un

discours dans lequel on fait entendre autre chose que ce que disent les mots. Elle se révèle comme une manipulation de valeurs, où l'écrivain blâme pour louer ou loue pour blâmer. La théorie du « faux semblant allusif », au-delà de l'allusion à un événement antérieur nécessaire, focalise l'attention sur le décalage existant entre « ce qui est dit » et « ce qui aurait dû être dit au regard du contexte ». L'ironie consacre la scission entre ce qui est dit explicitement et ce qu'il faut comprendre implicitement.

L'ironie peut assumer certaines fonctions sociales et littéraires. Elle suppose un arrière-plan culturel, social, événementiel. Elle implique le rappel d'un événement antécédent, d'une norme sociale, elle crée un décalage avec la situation précédente, l'action effective se déroulant à rebours des attentes initiales, des règles morales ou sociales en vigueur. Dans ce décalage entre le dit et le signifié réside la substance même de l'ironie. Le sentiment ironique naît du fait que la réalité existentielle –souvent déceptive - ne répond pas à ce que l'on avait espéré. Les attentes cruellement déçues, la désillusion est un terreau humain où se nourrit l'ironie.

L'ironie globale s'énonce comme une position-posture d'énonciation de la part de l'auteur, une production syntagmatique qui relève de macrostructures globales. Cela peut prendre la forme d'un récit à l'intention consubstantiellement ironique, où par exemple un personnage prépare minutieusement un projet qui aboutit à un fiasco final ; de même dans les situations de « quiproquo filé », ou quand un renversement général de perspective se produit dans le récit. Ce que nous nommerons ironie syntagmatique. Qui s'ajoute à l'autre grande typologie ironique, l'ironie paradigmatique, bouleversant les hiérarchies de valeurs, décrivant des mondes renversés, des places permutées : le pauvre enrichi, les serviteurs dominants, la prostituée vertueuse...

L'ironie exprime le regard du locuteur, qui s'exprime ainsi sur un mode implicite à défaut d'être explicite. Il se fait le véhicule de l'attitude critique à l'égard d'un personnage, d'une action ou d'un objet. L'utilisation de l'ironique comme procédé critique par rapport à un procédé de critique littérale permet de moduler l'intensité de la critique sous-jacente, de la rendre socialement acceptable, de mobiliser les forces de l'humour et du rire, ce qui peut en augmenter la portée...

L'ironie est une manière d'amener un lecteur à réagir, en lui présentant une situation sous un angle spécifique, comme moyen de persuasion. Elle permet de critiquer, de dénoncer quelqu'un ou quelque chose. Le narrateur utilise la technique suivante : il en dresse un portrait

apparemment élogieux, valorisant, mais dans le but de le dévaloriser, par le sentiment d'écart entre les mots et la réalité décrite. L'ironie implique le lecteur, elle est une invite à quitter sa passivité, elle déclenche la réflexion, aiguise l'esprit critique, incitant le lecteur à se positionner, à juger. Sa fonction didactique peut inciter le lecteur à réfléchir, à modifier sa manière de penser, son appréhension du monde.

La constante de l'ironie est que le locuteur, l'écrivain, feint de tenir un discours auquel de fait il n'adhère pas. Ainsi il peut critiquer, ridiculiser le personnage étudié sous cet angle du second degré, ainsi que la personne qui pourrait tenir un tel discours de manière sincère, au premier degré. Cela permet à l'écrivain de prendre de la distance par rapport à la réalité qu'il décrit, par rapport au discours qu'il produit. Le recul ironique permet au locuteur de faire appréhender par l'interlocuteur l'aspect fragmenté, complexe et miroitant du réel, ainsi que la capacité subjectivant, déformante, manipulateur, du langage.

## **2. L'ironie dans le contexte du XIX<sup>ème</sup> siècle**

Le contexte socio-politique de *Bel Ami* se situe dans les années 1880, sous le gouvernement de la Troisième République. Époque qui voit le triomphe du capitalisme, sous la forme de l'essor de l'industrie, des banques, du commerce, de la presse, des spéculations immobilières, boursières... L'ambition sociale et le matérialisme triomphent. Ce « monde des affaires » souvent peu moralement reluisant est le terreau parfait pour la satire sociale et de mœurs. Une nouvelle classe sociale relevant de ce monde émerge et s'enrichit rapidement.

Maupassant ayant été journaliste, il a pu pénétrer au cœur des mécanismes sociaux et politico-financiers à l'œuvre en cette période affairiste et corrompue, où la notion de 'conflit d'intérêt' est dominante. Il écrit certes des contes, mais tout autant des chroniques commentant l'actualité politique ou sociale. Il y a puisé ses thèmes, ses obsessions, a construit son style. Il a épousé l'actualité la plus récente, au rythme de livraison bihebdomadaire de ses articles. Cette expérience initiatrice, la vaste documentation qu'il en a retirée, le conduira trois ans plus tard à écrire *Bel Ami*. Ce roman radical attaque les corruptions du régime parlementaire, l'esprit d'hypocrisie de la société, la fausseté de ses valeurs biaisées, son goût du lucre, l'arrivisme généralisé.

Sur le plan du style, là aussi l'influence de la presse se manifeste. L'écriture évolue, se fait plus rapide, plus journalière, plus légère. Sur la même page d'un journal se côtoient du reportage, du roman-feuilleton, des potins mondains, du faits-divers, de la caricature, des chroniques, des contes, de la réclame... Le lecteur subit les influences de ce mélange des genres et des types d'écritures. Mélange des tons, usage de néologisme, de polyglottisme, de polyphonie, de disparate, mélange de tons et de registres, habituent le lecteur à reconnaître et à savourer des « effets », où humour, ironie et dérision sont omniprésentes... De ce chaos efflorescent naît le soupçon généralisé du caractère dual et manipulateur de la société ; ce soupçon s'étend à la langue elle-même, soupçonnée de se dévoyer, se figeant en clichés, en poncifs, ou en blague généralisée... Les valeurs esthétiques se voient remettre en question du même coup ; la forme brève, l'ironie, l'humour noir, l'incongru, le disparate, l'hétéroclite sont utilisés par nombre d'écrivains.

Le siècle de Maupassant appréhende le réel comme polyphonique, structurellement composé de différents niveaux discursifs et énonciatifs, qui entrent en interférence et en conflit. Une entité supérieure, de type ironique, elle-même polyphonique, serait à même de rendre compte, d'élucider, de maîtriser ce réel polyphonique.

### **3. L'ironie chez Maupassant**

Maupassant incarne plus que quiconque le pessimisme littéraire au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ses contes et romans ont acquis le statut d'œuvres au caractère emblématique. La récurrence de ce thème tout au long de son œuvre témoigne d'une vision pessimiste de l'existence, dirigeant un système de pensée. L'écrivain a su en faire un principe rhétorique, qui va orienter et nourrir toute son œuvre. En artiste conscient de son art, Maupassant en fait un concept, qu'il traduit sous forme littéraire. Par l'usage conscient, systématique et opportun de l'ironie transcrite dans la rhétorique, les récits courts de Maupassant sont devenus emblématiques du pessimisme littéraire de son temps.

Chez lui, une prédisposition naturelle s'est alliée à une formation intellectuelle ainsi qu'à une expérience humaine. La lecture d'intellectuels tels que Schopenhauer, Darwin et Spencer a confirmé sa vision tragique d'une humanité qui ne peut plus croire en une grâce quelconque. Son père spirituel, mentor et ami, Flaubert, l'a également influencé de par sa conception de la vie

marquée par la cruauté, la solitude morale, l'inéluctabilité de la mort comme destin. La déception face à l'existence, accrue par le gouffre entre l'idéal élevé initial et la vie concrète est au cœur de son œuvre, qui s'inscrit bien dans le pessimisme qui s'empare de la littérature en cette fin de siècle. Maupassant le pessimiste est un homme qui voit la laideur, les travers et les misères du monde et qui refuse d'en dresser un portrait idéal, considérant qu'il n'en a pas le droit, qu'il trahirait sa mission d'écrivain, qui est de rendre compte du réel.

Son métier de journaliste aura permis à Maupassant de connaître au plus près les scandales de la sphère politico-financière, aiguisant sa lucidité, confirmant sa vision pessimiste du monde. Dans ses chroniques, il critique par la satire cette société ignoble, corrompue, où dominent le lucre, le cynisme et l'inculture. Cette satire sociale se retrouve souvent au cœur de ses romans.

Le réel n'obéit pas à nos désirs, à nos rêves, à nos aspirations les plus légitimes, pas plus qu'il n'obéit aux lois conventionnelles du littéraire. Maupassant refuse tant le style idéalisant que le style tragique, il adopte un ton neutre, plat, in fine désespérant. Cela confère une efficacité à son pessimisme, par l'impression de platitude il rend évident la médiocrité du monde et de l'Homme.

Maupassant fuit la recherche de « beau style », d'effet littéraire, de fioriture gratuite, toute rhétorique romantique. Sa seule rhétorique est celle du réel, celle de la sincérité. Son écriture du pessimisme le conduit à ne peindre le réel ni en rose ni en noir, mais à en rendre la couleur réelle, nuancée, à savoir le gris neutre. Il bannit tout ce qui relève des grands sentiments, du dramatique, du sublime, du lyrisme. Ses personnages ne sont pas des héros, tous relèvent du médiocre. Le réel se révèle dérisoire, et d'autant plus cruel qu'il ne permet pas même le sentiment de destin tragique. L'ironie est l'outil qui accompagne cette absence de toute amplification, et permet de dessiner une conception farcesque de l'humanité ; cette farce au quotidien relève du grotesque, que l'ironie permet de mettre en valeur. L'absurde et la dérision ne masquent pas le cruel de l'existence, mais le soulignent ironiquement.

Maupassant veut éclairer le lecteur, lui faire partager sa vision lucide, désabusée, pessimiste du réel. L'ironie relève d'un dialogue implicite entre narrateur et lecteur, un jeu avec les conventions afin de redéfinir les contours du réel, d'en mettre en valeur la véritable dimension.

La forme courte est idéale pour traduire cette expression du réel d'une manière efficace. Sous les coups de boutoir de l'ironie, l'illusion laisse la place

à la prise de conscience de la laideur du monde et de l'âme humaine. Le style volontairement neutre et plat des œuvres de Maupassant ne relève pas d'une impuissance artistique, mais bien de l'application d'une philosophie faite rhétorique, incarnée dans un style cohérent avec l'expression de son pessimisme foncier. Cette volonté aboutie a donné ses œuvres leur physionomie, leur texture, leur identité si particulière.

La peinture acide que fait Maupassant du réel interdit même à ses personnages l'issue du rêve, de la transcendance, pour échapper au tragique et à la misère du monde social. Aucune issue n'est permise, voir même suggérée, aucune voie de salut n'est proposée. Les situations observées, dans lesquelles les personnages se débattent comme une souris dans la gueule d'un chat, sont dépeintes comme irrémédiables. Les êtres sont figés dans leur statut, dans leur rôle, dans leur destin, orgueil, bêtise, âpreté, mépris de classe... Ils se débattent dans leurs vicissitudes sentimentales, matérielles, sociales, bloqués dans des impasses existentielles. Avec Maupassant la réalité ne propose pas d'espoir, de projet, de dépassement quelconque. Le devenir humain relève d'un fatalisme, à l'issue souvent tragique.

Le bonheur ne semble guère être possible dans l'existence, Maupassant semble avoir trouvé son lieu du bonheur dans la création littéraire. Exprimer son pessimisme lui permet de l'exorciser, de le circonscire dans l'écriture, d'échapper « pendant les heures exaltées du travail, à l'obsession de la vraie vie banale, médiocre et monotone. » De la même manière qu'en canotier acharné il utilise ses énergies physiques en promenades en yole sur la Seine, ou en faune ses énergies sensuelles dans les guinguettes et les bordels...

### **Dans *Bel Ami***

Maupassant apparaît avec *Bel Ami* comme un romancier naturaliste, un peintre de la société de son époque et de son fonctionnement. Maupassant excelle dans l'art du portrait, quand il décrit avec grand ironie Laroche-Mathieu, l'homme politique, Walter, le grand bourgeois parvenu inculte, Mme Walter, femme du monde adultère mais toujours dévote, les bourgeois incultes et profiteurs qui se divertissent dans les réceptions mondaines telle l'assaut chez Jacques Rival ou la présentation du tableau du Christ chez les Walter. Les défauts et vices de ces milieux, de ces catégories sociales, sont décrits avec tout le talent ironique qu'on lui connaît. La satire ironique a tout à la fois une dimension polémique qui a pour but de dénoncer des excès, des

injustices, et une dimension comique puisqu'elle provoque le rire, ou tout au moins le sourire.

Le roman développe la figure d'un ambitieux, son ascension sociale foudroyante, qui le fait passer de fils de paysan normand modeste employé subalterne de l'administration aux sommets de la société, par le biais du journalisme politique et de mariages avantageux. Georges Duroy incarne une figure caricaturale, celui de l'arriviste séducteur. Le regard ironique de l'auteur sur son personnage transparait rapidement. Ce dernier est présenté dès le départ comme un être médiocre, échouant ses études en butant par deux fois sur le baccalauréat, végétant quelques années comme sous-officier de la Coloniale, abusant des autochtones et de la situation d'occupation pour se livrer à de médiocres pillages. Un personnage sans envergure, sans culture, dépourvu de toute valeur morale, mais doté d'un physique avantageux (quoique sa fière moustache semble être son principal atout), à l'aise dans la conversation (quoique d'un contenu médiocre), dénué de tout scrupule, opportuniste, cynique, manipulateur, calculateur... L'auteur ne cherche à aucun moment à nous rendre sympathique son personnage, il en révèle toutes les facettes, avec une ironie consommée. Le regard qu'il porte sur Duroy est souvent chargé d'ironie, quand il nous livre les pensées de son personnage, exempt de toute sensibilité, de toute compassion, de toute empathie quand il abandonne une femme devenue inutile ou encombrante, ou sa lâcheté comme dans la scène du duel.

Mais le regard ironique de Maupassant se porte également sur d'autres paradigmes, tel celui des sentiments. Nous savons qu'il souhaite échapper à toute représentation du lyrisme, registre relevant de la poésie, dans l'expression de sentiments personnels relevant de l'émotion : il porte ainsi un regard amusé sur les élans de lyrisme de certains de ses personnages. Ainsi lorsque Duroy tente de séduire une femme, son registre est des plus médiocres ; il utilise des stéréotypes creux, des clichés langagiers, que le narrateur qualifie justement de « banale musique d'amour ». Ainsi la naïve Mme Walter, dans son aveu d'amour pour Duroy, où elle utilise un lyrisme amoureux stéréotypé pour exprimer métaphoriquement son émotion. Ce registre lyrique est ainsi utilisé dans une portée ironique, il est totalement discrédité, ignoré par Duroy, personnage d'un cynisme absolu.

Les lieux et objets eux-mêmes sont le reflet de la médiocrité et de la dualité de Bel Ami. Ainsi, la table de toilette de l'appartement de Duroy, l'appartement de Duroy est à l'image de celui-ci ; il dissimule habilement sous des dehors aguichants une réalité médiocre, modeste. Son goût pour la

dissimulation, l'improvisation, lui permet de rendre attractif à sa maîtresse son logis misérable. Il utilise un registre décoratif d'un romantisme facile, éculé, de la manière qu'il utilise des stéréotypes creux dans son langage de séducteur. Gérer la misère, matérielle, financière, culturelle, morale, est un art que maîtrise Duroy à la perfection. Il agit conformément à la société hypocrite de son temps, tout comme la cave de Rival dissimule son salpêtre aux yeux des riches visiteurs sous un flamboyant décor végétal.

Le langage n'échappe pas à cette entreprise duelle. Comme journaliste, Duroy utilise avec un art consommé le sous-entendu, l'insinuation, comme autant de procédés de dévoiement de la réalité. Tout comme dans le procédé d'ironie, il y a inversion de ses principes. Il y a retournement entre l'expression apparente et l'effet créé sur le lecteur. Ce qui est nié résulte à en amplifier la portée, et ce qui est clairement énoncé l'est de façon à en annuler la portée. Le langage se voit perverti, à l'image de celui qui en use, et de la société dans laquelle il se déploie.

La scène du mariage final de Bel Ami avec la fille Walter est en elle-même un condensé du principe d'ironie de Maupassant, et de ses techniques pour l'illustrer. Le portrait élogieux et idéalisé que dresse l'évêque de Duroy, devenu baron Du Roy de Cantel est en réalité le moule inversé de ce qu'est ce personnage, son portrait en creux. Maupassant de nouveau procède ironiquement à l'inversion des jugements, des valeurs, des réalités. L'apogée de ce procédé se trouve quand Dieu lui-même vient confirmer le triomphe de Duroy, la cérémonie de mariage prenant dans les faits comme dans la description qu'en fait le narrateur le visage d'un sacrilège...la consécration, la sacralisation des valeurs inversées. Ainsi, la fin de Bel Ami, qui se clôt sur son prestigieux mariage, reste ouverte sur son attirance réelle pour Mme de Marelle, son amante de toujours, sa seule faiblesse...

#### **4. Ironie holistique, dédoublement et inversion : regard philosophique**

La société, son fonctionnement, la vie sociale, avec son réservoir de contraintes, de désillusions, de manipulations, ses travers, ses ridicules, ses paradoxes, ses bizarreries, est le terreau idéal pour les écrivains ironistes. Sur ce terrain complexe, déconcertant, ondoyant, peut s'épanouir pleinement la verve ironique. L'ironie s'alimente de l'antinomie entre les aspirations, exigences, valeurs, rêves, d'un individu, et les obligations, contraintes, limites,

faux-semblants, que nous oppose la société. De là naît l'ironie social, qui met à mal les illusions dogmatiques à portée rationnelle ou optimiste.

L'activité journalistique de Maupassant le maintenait au contact d'une société « double ». D'un côté des codes sociaux et moraux rigides, représentés par la morale et la religion ; d'un autre côté par la teneur réelle des mœurs, très relâchés sous des apparences lisses. L'écrivain travaille sur le décodage de cette société duelle, hypocrite, celle de cette fin du XIXème siècle, la capitale lui en offrant toutes les occurrences.

Maupassant élabore ses récits à l'image de cette société, sur le mode de la pluralité, de l'ambiguïté des significations. L'écriture des récits relève de cette vision : d'une apparente simplicité ils recèlent de l'ambiguïté, minant toute vision globale et univoque de l'univers. Les récits ne sont pas fermés, ils ouvrent de fait sur le vertige de l'impossibilité de circonscrire le monde, de la tenir. Il a ainsi développé une esthétique de la rupture, qui peut être rapprochée d'un des caractéristiques ontologiques du principe d'ironie. Il utilise ainsi la rhétorique traditionnelle mais la tord, la gauchit, afin de lui faire épouser les contours de la réalité humaine.

Le principe générateur de l'ironie réside dans la notion de dualisme. La source de l'ironie est la dualité de la nature humaine. Elle s'incarne sous différents avatars : les couples réel et idéal, intelligence et sentiment, intuition et pensée abstraite, action et pensée... L'expérience humaine nous démontre cruellement que les concepts qu'il avait saisis sont en contradiction avec la réalité empirique, sa révélation entraînant le rire ironique. Ceci entraîne le sentiment de défaite de la raison, de la pensée, en lesquelles l'Homme a mis toute sa foi, faisant naître toutes nos espérances. La raison, la pensée, forces de vie, sont par essence optimistes, et se voient démenties par les arguments brutaux imposés par la vie concrète. Ces armes censées efficaces pour affronter l'existence et construire se révèlent hautement perfectibles, sujettes à la fausseté.

L'exercice de l'ironie confère une forme d'intelligence dualiste, bilatérale, qui est à l'opposé d'une intelligence simpliste. S'établit alors dans pareille âme une dissociation entre intelligence et sensibilité, source d'ironie et de scepticisme, outils employés à se libérer d'un sentimentalisme qui se révèle impuissant.

Par le dédoublement, la vision duelle qu'elle implique, l'ironie est une forme du sentiment du relatif. Elle est un état d'âme nuancé, qui sur le plan philosophique conduit au doute, à l'inquiétude et à la résignation. L'existence

même d'un fond des choses, d'un sens rationnel de la marche du monde, est remise en doute.

Le constat des disharmonies profondes dissimulées par la société sous des harmonies superficielles et hypocrites ne peut que générer une attitude pessimisme dans une âme sensible et subtile. De cela l'ironiste en a non seulement une intuition personnelle mais également une expérience directe. Mais ce sentiment implique une capacité d'observation, la faculté de l'étonnement, le saisissement face à la bêtise, à la vulgarité, à la médiocrité, à l'injustice humaine. Conscience individuelle et conscience sociale se télescopent, mettant à nu les mensonges et simulacres sociaux. La réaction la plus saine semble alors de ne plus rien prendre au sérieux et d'adopter le sourire de l'ironie.

L'ironie ressort d'une démarche individuelle, de celui qui a su prendre du recul face au théâtre de la société, à ses codes, à ses mirages. Une fois entrevus les rouages de la comédie sociale, le philistin, homme social par excellence, réduit à une marionnette, prisonnier de ses préjugés et du conditionnement social, ne peut être que raillé. L'ironie ressort comme un sentiment antisocial, une attitude intellectuelle aristocratique. L'homme ironique, de par le recul qu'il a pris, possède une vue globale, surplombante, par là-même quelque peu supérieure. Il incarne l'aristocratie de l'intelligence, le philistin en étant le bourgeois ou le roturier...

## **Conclusion**

Maupassant, de par son regard lucide, désabusé, son talent de conteur, la cruelle observation qu'il a portée sur la société de son temps, a dépassé le niveau naturaliste de l'ironie pour lui faire atteindre un niveau d'achèvement. Il a utilisé toutes les techniques narratives, syntaxiques, stylistiques, pour l'incarner dans ses contes. Son regard ironique scrute, étudie à la fois l'âme humaine, le mécanisme des sentiments amoureux, les mécanismes économiques, le théâtre social. Il a élevé l'ironie à la dimension d'un modèle exploratoire de la réalité humaine. Pour la hisser grâce à son talent au niveau d'un art...

## **Bibliographie**

- BURY Mariane, 1991, *Ecriture et vision du monde dans l'œuvre de Guy Maupassant*, Thèse de Doctorat en Littérature française, soutenue en 1991 à Paris IV.
- HAMON Phillipe, 1996, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.
- JANKELEVITCH, Vladimir, 2011, *L'ironie*, Paris, Flammarion.
- PALANTE, Georges, 1906, « L'ironie – Etude psychologique », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°61.
- SCHOENTIES, Pierre, 2001, *Poétique de l'Ironie*, Paris, Seuil Points Essais.
- TRABELSI, Mustapha, (études réunies par), 2005, *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise PASCAL.

# Humour, ironie et auto-ironie chez Marie Desplechin, auteure de littérature de jeunesse

*Roxana MATEI*

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie  
Université Paris 12, France

**Abstract:** The comic has been an integral part of youth literature since the 19th century, when Hetzel and Hachette began to publish books with the purpose of teaching through entertaining. It is difficult to give precise definitions to the comic, the comic being confused with humor. Nowadays, the comic is perceived by children from the earliest years of life, the authors taking into account the power of understanding of each age. The stories for the little ones are full of simple word games, provoking a colorful, naive, spontaneous laugh. The approach of young children is self-centered, they laugh and have fun, getting into the skin of the characters. The comic relaxes and surprises them, but it does not make them want to dig deeper or wonder why it suddenly intervenes in the story. As for the teenage readers, their relationships to the various facets of comics change. For them, the comic has no longer the role of just laughing. It can also boast of its power of dramatization and contest.

**Keywords:** comic, humour, irony, satire, young readers, taboo topics.

Le comique fait partie intégrante de la littérature de jeunesse depuis le XIXe siècle, époque où les maisons d'édition Hetzel et Hachette commencent à éditer des livres dont l'objectif était de continuer à instruire, tout en divertissant.

Il est difficile de donner des définitions précises au comique, celui-ci étant confondu avec l'humour. Selon la théoricienne Denise Jardon, « l'humour, c'est un potager particulier, avec sa recette bien à lui, mais la recette est difficile à constituer » (Jardon, 1988 : 127).

Denise Jardon englobe ainsi dans le comique l'humour, l'ironie, la parodie, la satire, la farce, en mettant l'accent sur le fait que le phénomène humoristique est si confus, si « complexe que le jeu de mots y est présent, que

l'ironie vient parfois s'y glisser et que, tout compte fait, l'humour le plus anodin a souvent des airs de satire » (Jardon, 1988 : 120).

A présent, le comique est perceptible par les enfants dès les premières années de vie, les auteurs tenant bien-sûr compte du pouvoir de compréhension de chaque âge. Les livres pour les plus petits déclenchent, par de simples jeux de mots et des calembours, un rire coloré, naïf, spontané. L'approche des plus jeunes est ainsi égocentrique, ils rient et s'amuse tout simplement, sans se poser trop de questions et entrant dans la peau des personnages. Le comique les détend et les surprend, mais ne provoque pas chez eux l'envie d'y creuser davantage ou de se demander pourquoi il intervient tout à coup dans l'histoire racontée ou lue.

Quant aux lecteurs adolescents, leur rapport aux diverses facettes du comique change. Pour eux, le comique n'a donc plus seulement le rôle de déclencher le rire. Le comique peut aussi se vanter de sa force contestataire, de son pouvoir de dédramatisation (de mise à distance, de relativisation des problèmes de la vie) et de son audace de toucher même aux sujets les plus sensibles : la mort, l'inceste, le viol, la drogue, l'homosexualité, etc... Le comique peut donc être « irrévérencieux, non seulement envers la vie, la mort, Dieu, les institutions quelles qu'elles soient, mais aussi envers l'homme et ses multiples vanités et sottises » (Jardon, 1988 : 120). C'est un phénomène complexe, le définir « c'est labourer avec ses doigts »<sup>1</sup>.

En « labourant » avec nos doigts, nous essaierons, par cet article, d'analyser si, dans le cas précis des œuvres *Jamais contente. Le journal d'Aurore*» (Marie Desplechin, *Jamais contente. Le journal d'Aurore*, collection Médium, éd. L'école des loisirs, 2006), et *Toujours fâchée. Le journal d'Aurore 2* (Marie Desplechin, *Toujours fâchée. Le journal d'Aurore 2*, collection Médium, éd. L'école des loisirs, 2007) l'humour accomplit plusieurs rôles.

Est-ce que cet écrivain de la littérature de jeunesse très aimé en France par les jeunes lecteurs utilise l'écriture comique seulement pour faire rire ? Ou aussi pour aider les personnages à protester ? L'humour aide-t-il à dédramatiser des situations tendues ? Est-il aussi utilisé pour aborder des sujets tabous ?

Dans ces récits écrits sous la forme de faux journaux, Marie Desplechin donne vie à de drôles de personnages. Le personnage principal, celui qui écrit le journal, est Aurore, une adolescente de 15-16 ans qui éprouve

---

<sup>1</sup> [www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/JPGourevitch.htm](http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/JPGourevitch.htm), consulté le 20 mars 2019.

le besoin de se faire un ami plus spécial : un journal intime. Elle confie à son journal les petits riens de sa vie quotidienne. Il y a de l'humour sarcastique et de la mauvaise foi adolescente.

Les thèmes récurrents et communs des livres analysés et d'ailleurs de la littérature qui cible les adolescents sont: les conflits plus ou moins grands avec les adultes, l'amitié, l'amour, la quête d'identité, le désir de liberté et d'indépendance.

L'adolescent essaie de se faire une place dans la famille, à l'école, dans son entourage d'amis, dans la société. Le caractère farouche des personnages déclenche le rire des lecteurs (jeunes ou moins jeunes), mettant ainsi en lumière la force contestataire de l'humour dans la littérature de jeunesse.

La force contestataire de l'humour est crayonnée très souvent chez Marie Desplechin par l'opposition jeune-adulte, surtout lorsque l'adulte essaie de s'imposer. Par exemple, quand la mère d'Aurore s'exclame : « - Tu râles sans arrêt ! Je n'en peux plus ! Fiche le camp ! » (Desplechin, 2007 : 8), sa fille lui répond, comme d'habitude, sur un ton défensif : « Hé [...], c'est la guerre civile ou quoi ? » (Desplechin, 2007 : 8).

Les disputes sans importance empêchent les jeunes d'avoir des conversations normales avec les membres de leur famille et mènent à des répliques ou à des réflexions telles : « - Je ne fais pas la tête. Ce n'est pas ma faute si on n'a rien à se dire » (Desplechin, 2007 : 7) ou : « Parfois je me demande ce qu'espèrent vraiment les parents. Une conversation sur les légumes ? » (Desplechin, 2007 : 8).

Les adultes (parents, professeurs, grands-parents, sœurs, frères, etc.) sont donc la plupart du temps dépeints de façon péjorative. Ceux-ci sont ridiculisés ou semblent faire partie d'une époque bien révolue. Aurore accuse par exemple son père de ne pas avoir d'opinions propres : « Mon père ne pense rien du tout. Il a un nouveau bridge. Il faut croire qu'il n'a pas d'autre horizon dans la vie que ses dents. C'est triste ». (Desplechin, 2006 : 21).

Quant au rapport avec la fratrie, celui-ci est tendu, chaque enfant cherchant une place bien définie dans la famille. Les sujets de conversation manquent. Aurore confie parfois à son journal que sa sœur Jessica ne sait jamais entretenir une conversation : « Autant parler à un dauphin. Et encore. Il paraît que les dauphins ont une syntaxe » (Desplechin, 2007 : 9).

Les appellations qu'elle a pour ses sœurs sont elles aussi très drôles : « Sophie-la Parfaite, dite aussi Sœur-Cadette-Ingrate » (Desplechin, 2006 : 11), « cette bécasse » (Desplechin, 2006 : 17), « Sophie, espèce de thon » (Desplechin, 2006 : 30), « cette dinde de Sophie » (Desplechin, 2006 : 31),

« pauvre chose » (Desplechin, 2006 : 45 ), « Miss Lèche-Botte » (Desplechin, 2006 : 44) « cette teigne » (Desplechin, 2006 : 47), etc.

L'adolescente ironise aussi ses grands-parents. Ceux-ci sont nommés des « ancêtres » (Deplechin, 2007 : 9,17, 39), le temps passé chez eux s'avère être un « marécage de nullité » (Deplechin, 2007 : 17) et leur maison un « vieux couvent » (Deplechin, 2007 : 12) où Aurore ne peut avoir que le « rôle de la rebelle persécutée, Mamie dans le rôle de l'implacable géôlière » (Deplechin, 2007 : 12).

Quant aux professeurs de l'école, ils n'échappent eux non plus aux remarques comiques des personnages adolescents. Par exemple, quand le professeur de mathématiques s'est rendu compte à peine un mois après la rentrée que Sophie de la sixième est la petite sœur d'Aurore, Aurore se dit à elle-même : « Elle aura mis un mois à nous repérer. Pour un prof de maths, ce n'est pas la logique qui l'étouffe » (Deplechin, 2006 : 15).

Le comique présent dans les récits analysés est soit doux, inoffensif, provoquant le rire, soit mordant, caustique. Le comique présuppose une étape de tension et « une rupture dans la linéarité prévue et attendue et cause donc un stress pour le lecteur qui se trouve face à l'inattendu » (Richard, 2017 : 10).

Cette étape plus tendue est suivie par « la chute de tension [...] amenée par l'absence de conséquences néfastes pour l'objet du rire » (Richard, 2017 : 10).

Le comique inoffensif est surtout le comique de situation qui pousse les personnages à faire des jugements inédits. Par exemple, la scène où le professeur de mathématiques s'étonne de la différence entre Aurore et sa petite sœur :

« -Elle est très brillante, a remarqué Ancelin en écarquillant les yeux.

J'ai bien vu qu'elle n'arrivait pas à le croire : d'un côté la tache (moi), de l'autre côté le génie (Sophie). Cherchez l'erreur.

-Elle a été très malade quand elle était petite [...] » (Desplechin, 2006 : 15, 16).

Une autre connexion inédite qu'Aurore fait et qui fait rire le lecteur est l'événement du piercing de la langue qui trouble tellement les parents que plus « [...] personne ne parle à plus personne. Je crois que je vais me faire percer le sourcil. Peut-être qu'on arrêtera de se voir » (Desplechin, 2006 : 19).

Touts ces petits jugements prouvent le fait que les adolescents peuvent faire preuve de beaucoup d'imagination et d'ingéniosité dans des situations chargées de tension.

Le comique inoffensif mène logiquement à des conséquences inoffensives, « sans douleur ni dommage », provoquant chez le lecteur « une anesthésie momentanée du cœur » (Jardon, 1988 : 53).

Quant aux remarques comiques mais acides, parfois très cruelles et décalées, elles sont très nombreuses. De cette manière, les adolescents gonflent les faits, respectant ainsi le côté irrévérencieux de l'humour, celui de tout exagérer afin de mieux voir ce qui cloche. L'humour aime contester, déformer car : « L'accumulation de détails, propre à l'humour, gonfle les faits ; ce grossissement constitue le caractère négatif recherché » (Jardon, 1988 : 26).

Tout cela illustre le fait que les jeunes personnages exagèrent afin de tracer clairement la ligne qui sépare le monde des adultes de celui des jeunes. Ces derniers sont curieux, pleins de vie et d'initiative et aimant se divertir, tandis que les adultes se limitent à des activités de vie très répétitives et ennuyeuses. D'où le besoin constant des adolescents d'éviter le contact avec leurs familles, cherchant seulement la compagnie de quelques bons amis. Il arrive à l'adolescent de se sentir bien quand il est loin de chez soi et il ne le cache pas. Par exemple, lorsqu'Aurore rend visite à ses parents pendant la période où elle vit chez ses grands-parents, elle remarque le fait qu'ils :

« [...] attendaient tous les quatre, groupés comme des porcelets sous la truie, le visage dévoré de curiosité. [...] Je sais ce qu'ils auraient voulu. Que je leur saute au cou pour les embrasser. Que Mamie leur raconte combien j'étais adorable, et comme les choses se passaient bien dans notre merveilleuse nouvelle vie. Ils auraient voulu que je leur pardonne et que nous soyons tous heureux. Et bien, pas question. Sorry, les amis ». (Desplechin, 2007 : 17, 18).

Toutefois, ce qui est drôle, c'est l'attitude ambivalente de l'adolescente : elle rejette les parents, mais en même temps elle éprouve le besoin d'être rassurée par ceux-ci et souffre lorsque les parents l'ignorent. Par exemple, la décision des parents de l'envoyer vivre un mois chez ses grands-parents déstabilise Aurore. Elle se sent « un sac de linge sale » (Desplechin, 2007 : 11) abandonné à la porte de ses « ancêtres » et elle entre chez ceux-ci la tête basse, vaincue et sans espoir, comme une prisonnière. Son sentiment

d'abandon et ses gestes d'héroïne incomprise détendent le jeune lecteur, qui s'y retrouve.

En parcourant les deux récits, nous avons pu observer que les personnages adolescents font de nombreux propos ironiques sur leur entourage. Très souvent, la force contestataire de l'humour est rendue par l'ironie car l'ironie invite celui qui veut l'utiliser à adopter une disposition moqueuse envers quelqu'un ou quelque chose, en disant le contraire de ce que l'on pense. Ainsi, Aurore ne manque pas de prendre sa sœur comme cible de raillerie. Par exemple : « Quelqu'un a encombré le couloir de l'appartement de fausses toiles d'araignée en coton gluant [...] Quel étonnement ! Quelle surprise ! » (Desplechin, 2006 : 23) s'exclame la protagoniste, en pensant bien le contraire.

En disant ainsi le contraire de ce qu'il a envie de dire, l'ironiste se met à distance, soulignant :

« [...] l'absence d'empathie et d'identification envers le personnage qui lui est victime. La distance comique se lie avec un sentiment de supériorité qu'a le rieur sur l'objet du comique. Le rieur est rassuré dans son intégrité psychologique : ce n'est pas de lui qu'on rit, il n'est pas le centre d'une attention qui est liée au ridicule ». (Richad, 2017 : 17).

Etant à un stade de vie où ils cherchent des réponses à leurs transformations physiques et psychologiques, les adolescents ironisent afin de prendre du recul et de se construire tout doucement, car « si le rapport à l'égoïsme n'est plus le même entre l'enfant et l'adolescent, le détachement et la prise de distance demeurent une fonction première du comique dans la littérature de jeunesse » (Richad, 2017 : 26).

Cette prise de recul aide les personnages à découvrir la deuxième force de l'utilisation de l'humour : la force de dédramatisation. Comme dans la vie réelle, les personnages adolescents passent par des moments difficiles. Ils se rendent compte, à maintes reprises, qu'il ne suffit pas de pestiférer contre les autres et qu'il est indiqué de se mettre eux aussi à distance pour mieux se voir. L'auto-ironie serait donc un moyen d'ajouter « une distance réflexive et [de]se protéger psychologiquement du regard des autres. Par extension, cela permet de rire avec les autres et de clore l'incident » (Richad, 2017 : 17). L'exagération des aspects physiques et de personnalité peut provoquer le rire et détend le lecteur car celui-ci connaît lui aussi des moments de sous-estime.

Les premiers ébats amoureux (la maladresse, la nervosité et l'incapacité du jeune d'aborder une personne qui lui plaît) sont des exemples fréquents de comique d'autodérision dans la littérature de jeunesse. Aurore, par exemple, s'auto-ironise quand elle ne se comporte pas normalement dans la présence d'un garçon qu'elle pense aimer :

« - Tiens ! Aurore ! Tu vas bien ?

Je reste la bouche ouverte pendant environ deux millions de secondes, avant de me décider et de lui hurler à la figure :

- Voua ! Merdi !

- Voilà ce que je crie avant de lâcher la porte qui se rabat férocement sur mon bras. [...] Se passe alors cet événement inouï, incroyable, immense : nos doigts, à *lui* et à *moi*, touchent ensemble le même moignon de la même baguette. Je suppose que n'importe quel dindonneau au monde en aurait profité pour faire quelque chose. Je ne dis pas me vautrer sur lui comme un goret en gémissant, non. Je dis un tout petit quelque chose. Lui frôler l'ongle de l'auriculaire. Et qu'est-ce que je fais, moi ? Je dis :

- Laisse. C'est Ma baguette ». (Desplechin, 2006 : 75).

Le fait qu'elle ne se sent pas attirée par les garçons de son collègue commence à l'inquiéter et elle se pose la question si elle n'est pas lesbienne ou si elle n'a pas été abusée dans sa jeune enfance.

En inventant des situations drôles, Marie Desplechin peut se servir aussi de la troisième caractéristique du comique : son pouvoir de désacralisation, moyen de toucher aux sujets encore sensibles pour les adolescents. Sujets difficiles à aborder, mais que les adolescents doivent connaître, afin de mieux se protéger contre les méchancetés de la vie.

Les personnages de Marie Desplechin entament ainsi parfois des conversations sur des sujets tabous. Par exemple, la meilleure amie d'Aurore, Lola dit à celle-ci : « Je ne m'entends qu'avec les filles. Qu'est-ce que ça veut dire, à part que je suis lesbienne ? Dans ce cas, moi aussi, ai-je dit. C'est clair » (Desplechin, 2006 : 35).

Par l'intermédiaire des deux tomes de Marie Desplechin, *Jamais contente. Le journal d'Aurore* et *Toujours fâchée. Le journal d'Aurore 2*, nous avons pu analyser de façon concrète quelques facettes de l'écriture comique. Par des exemples variés, nous avons démontré que le comique utilisé par la très connue écrivaine Marie Desplechin divertit, tout en

accomplissant d'autres rôles : le rôle de contestation, celui de dédramatisation ou bien de présentation de sujets plus sensibles.

## **Bibliographie**

DESPLECHIN, Marie, 2006, *Jamais contente. Le journal d'Aurore*, collection Médium, L'école des loisirs.

DESPLECHIN, Marie, 2007, *Toujours fâchée. Le journal d'Aurore 2*, collection Médium, L'école des loisirs.

DEFAYS, Jean-Marc, 1996, *Le comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Seuil.

JARDON, Denise, 1988, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles et Paris, De Boeck- Duculot.

## **Sitographie**

[file:///E:/Downloads/Richard\\_68781200\\_2017.pdf](file:///E:/Downloads/Richard_68781200_2017.pdf)

<https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/2182>

[www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/JPGourevitch.htm](http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/comite/JPGourevitch.htm)

# Métamorphoses de l'ironie féerique dans la pièce de théâtre *Cendrillon* de Joël Pommerat

Simona LOCIC

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie  
Université Paris-Est, France

**Abstract:** During the XXI<sup>th</sup> century, many writers show an important interest in rewriting the fairy tales. One of them is Joël Pommerat, a French contemporary stage director and playwright who, in 2011, reinvents on stage the very famous fairy tale of *Cinderella*. The paper below analyses the irony's metamorphoses, important aspect of the traditional fairy tale's scheme. Our main inspiration source is the study of Muguraș Constantinescu. She analyses the irony in Charles Perrault fairy tales and describes it as a "playfulness" writing way. Our purpose is to show how and why the irony identified by Muguraș Constantinescu transforms in the contemporary play of Joël Pommerat, *Cendrillon*. This new irony pick on the contemporary individual and contemporary reality but also the text's lector.

**Keywords:** intertextuality, contemporary French literature, rewriting, *Cinderella*, theatre, fairy tale.

Joël Pommerat est l'une des figures les plus connues de la dramaturgie contemporaine. Il s'affirme par une manière particulière de créer l'œuvre d'art, qui le place dans une catégorie à part, celle des « auteurs en scène » (Cousin, 2012). Fusionnant écriture textuelle et écriture scénique, en partant du plateau vers la feuille blanche, Joël Pommerat fait jouer et publie des pièces de théâtre qui jettent un regard ironique, ridiculisant, dénonciateur, satirique sur la société de son temps. Dans sa création, le conte de fées est l'une des sources d'inspiration les plus importantes et trois de ses œuvres reprennent des schémas féeriques universellement connus. *Petit Chaperon Rouge* (2004), *Pinocchio* (2008) et *Cendrillon* (2011) sont les titres de ses pièces de théâtre qui illustrent d'une manière très originale les transformations du merveilleux à notre époque.

La transgression vers le dramatique et vers le spectacle théâtral est l'une des métamorphoses les plus complexes que ces histoires millénaires ont

connues au travers des époques, en commençant par la féerie dramatique. Ce type de mise en scène « est révélatrice des tensions à l'œuvre dans les genres limitrophes (vaudeville, pantomime, ballet, opéra) pour dépasser l'illusion théâtrale et entrer dans l'illusion féerique » (Courtès, 2007 : 2). Dans le présent travail, nous nous intéresserons à *Cendrillon* (Pommerat, 2013), « appropriation » (Hennaut, 2016 : 149) dramatique pommeratienne, jouée pour la première fois en 2011 et parue la même année. Le texte reprend l'histoire féerique universellement connue et l'adapte au lecteur et au spectateur contemporain, en remettant l'accent sur l'une des significations les plus profondes du conte : le deuil.

Au-delà des transgressions visant la généricité, facilement identifiables après une première interaction d'ordre visuel avec le texte, il y a des changements de deuxième degré, dont l'identification demande une étude encore plus approfondie et dont un exemple concret est l'ironie. Trait intrinsèque du conte de fées et déjà présent dans les autres versions de *Cendrillon*, l'ironie devient dans cette recreation contemporanéisée de Joël Pommerat, tout comme dans la version de Charles Perrault, un instrument au service d'un auteur qui dénonce, de manière plus ou moins voilée, les failles de la société de son époque.

Cette contribution se veut une illustration de la manière dont cette ironie féerique perraultienne se métamorphose et subit, suite au processus de re-création de la pièce de théâtre *Cendrillon* de Joël Pommerat, des changements qui concernent directement son champ d'action.

## **1. « Tout est social dans l'ironie »**

L'ironie est avant tout un acte illocutoire, étant définie par la rhétorique comme « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit » (Du Marsais, 2011 : 100) lorsqu'on fait un jugement de valeur. Mais au-delà de cette ironie des paroles, nous nous interrogerons sur l'« ironie dramatique », plus adaptée à la pièce de théâtre en question, qui « se situe à la croisée de l'ironie verbale et de l'ironie de situation » (Aron, 2010 : 395).

« Elle se présente lorsqu'un personnage est inconscient de la portée de sa situation et de ses actes ou de ses paroles alors que le public, disposant de plus d'information, en connaît les implications » (Aron, 2010 : 395).

Nous allons constater que les personnages de Joël Pommerat vivent dans un monde exagérément absurde. S'ils ne sont pas conscients des failles de leur comportement, l'œil extérieur du lecteur / spectateur s'en rend compte et en comprend le caractère ridicule.

Pour que le message ironisant soit transmis, une complicité « auteur en scène » – lecteur / spectateur doit s'établir. Cette complicité repose sur un mécanisme de l'ironie qui implique un trio actantiel : le locuteur – celui qui ironise, le récepteur – celui à qui le locuteur s'adresse, qui est témoin de l'acte ironisant et a les informations nécessaires pour comprendre les intentions du locuteur, et la cible – la victime du discours ironique, celui qui est ironisé (Kerbrat-Orecchioni, 1978). Mais l'étude de l'ironie littéraire, et encore plus celle de l'ironie dramatique, « est absolument indissociable d'une interrogation sur le sujet d'énonciation, cette instance qui, dissimulée derrière le texte, juge, évalue, ironise » (Kerbrat-Orecchioni, 1978 : 41).

« L'ironie consiste alors non plus en une contradiction entre ce qui dit et pense un même individu, mais entre ce qui dit (et pense) L<sup>1</sup> [le personnage] et ce que pense (sans le dire) L<sup>0</sup> [l'auteur qui est au niveau zéro de l'énonciation]. » (Kerbrat-Orecchioni, 1978 : 40).

Par conséquent, dans le texte littéraire, la cible peut être parfois la victime de l'auteur même. Dans la pièce de théâtre pommeratienne, le locuteur est le dramaturge, représentant de l'instance extradiégétique. Ce qui est très intéressant c'est qu'il va prendre pour cible non seulement le personnage, représentant intradiégétique de quelque chose d'extradiégétique, mais le lecteur même qui joue dans ce mécanisme ironisant deux rôles. Il est tantôt le récepteur, tantôt « la victime » dans le jeu de la création pommeratienne.

Dans le discours littéraire, le déchiffrement du jeu ironique est lié souvent au contexte extralinguistique. Son décodage « met en œuvre les compétences culturelles et idéologiques de l'émetteur et du récepteur » (Kerbrat-Orecchioni, 1978 : 34). Ce type de mécanisme de l'ironie est spécifique au conte de fées. En dépit de son caractère merveilleux, le contexte extérieur à l'œuvre, au moins pour les variantes écrites, est très important et la version de Charles Perrault en témoigne. Il ridiculise les mœurs de son époque, la condition d'une femme qui ne s'affirme que par sa beauté extérieure, tout comme, la belle-mère de la version contemporaine pommeratienne.

« Elles [les deux sœurs] furent près de deux jours sans manger tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours, devant leur miroir. » (Perrault, 1967 : 159).

Pareillement à cette ironie perraultienne, manifestée dans le texte à l'égard de deux filles de la belle-mère, par son discours et les situations qu'elle présente, la pièce de théâtre *Cendrillon* de Joël Pommerat, porte un regard dénonciateur sur le monde contemporain. Elle joue sur un mécanisme classique, dont la mise en pratique répond parfaitement aux intentions de l'« auteur en scène », et montre que, de même qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, l'ironie se nourrit de la réalité sociale.

« Le matériau de prédilection de l'énoncé ironique ne serait-il pas constitué plutôt, et plus généralement et plus "abstraitemment", de l'ensemble des systèmes de valeurs (normes, hiérarchies, orthodoxies, axiologies) qui régissent une société : systèmes moraux, esthétiques, idéologiques, technologiques, etc. ? "Tout est social dans l'ironie". » (Hamon, 1996 : 9).

Cette identité sociale de l'ironie est l'un des facteurs qui ont facilité son insertion dans le conte de fées en tant que genre. Le merveilleux, trait intrinsèque et définitoire de ces histoires millénaires, n'est qu'une expression voilée de l'expérience humaine et de l'encadrement de l'être humain dans un certain chemin existentiel qui est implicitement social. Les raisons qui déterminent les aventures féeriques sont tirées de la réalité quotidienne : manger, trouver un toit, travailler, se marier, assurer sa descendance, s'élever dans la hiérarchie sociale, réparer les injustices. Par conséquent, le merveilleux devient une expression voilée de l'expérience humaine : « l'univers féérique, qui, de prime abord, semble purement imaginaire, purement compensatoire, met en fait en scène la réalité, une réalité qu'il déforme, enjolive et colorie ». (Gugenheim-Wolff, 2007 : 12).

Le réel, c'est-à-dire la société contemporaine, les mœurs et les valeurs bouleversées de l'homme contemporains deviennent la source à laquelle la pièce de théâtre *Cendrillon* de Joël Pommerat puise sa substance ironique. La complicité entre réel et irréel, caractéristique au conte de fées, est la source de cette présence de l'ironie dans ces textes universels et, d'une manière encore plus suggestive, dans la version de Charles Perrault. L'ironie pommeratienne

se définit par un jeu qui vise prendre par surprise le lecteur / spectateur et par un désistement de la norme imposée par le canon féerique de cette histoire archétypale.

## 2. L'intertexte ironique

Avant de focaliser notre attention sur le texte contemporain, il est nécessaire de comprendre comment l'ironie se manifeste dans la plus célèbre variante du conte de fées en question. Il s'agit de la version de Charles Perrault, *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre*, parue dans le recueil *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, en 1697. Muguraș Constantinescu, l'un des chercheurs qui se sont intéressés aux contes de l'Académicien, identifie dans les textes du Défenseur des Modernes une ironie qui lui est spécifique : « l'espièglerie perraultienne ». Cette « forme plus ou moins distorsionnée d'ironie » (Constantinescu, 2006 : 170), typique aux versions traditionnelles de ces histoires universellement connues, est l'une des manifestations de l'ironie féerique.

La nouvelle formule de création perraultienne, très particulière et très élaborée, place « volontiers les récits merveilleux de l'Académicien sous le signe de l'humour, de l'ironie, d'une certaine gauloiserie [...] les rapprochant de la parodie et du pastiche » (Constantinescu, 2006 : 167). L'ironie dans le texte de Charles Perrault consiste dans ce jeu de cache-cache, dans cette ambiguïté que « le défenseur des Modernes » pratique, dans cet écart avec la temporalité entre l'Antiquité, un temps passé, indéterminé, et sa propre contemporanéité. Il est difficile de déterminer le moment zéro de l'apparition de tel ou tel conte type. Par conséquent, toute version, orale ou écrite, est la réinvention, plus ou moins contextualisée et contemporanéisée, de quelque chose d'autre qui lui a précédé. C'est précisément dans la continuité de ce mécanisme que les variantes du conte de fées de Cendrillon s'inscrivent, y compris celle de Charles Perrault ou de Joël Pommerat.

Dans le recueil *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez* l'ironie, plus précisément « l'espièglerie perraultienne », s'affirme principalement à la fin de chaque texte où l'Académicien introduit les morales qui, dans un même conte de fées, peuvent facilement se contredire. L'ironie ludique de Charles Perrault mise sur le jeu et l'opposition entre une moralité explicite et une moralité implicite qu'il relève à la fin et qui vise une mise en question, une dénonciation des mœurs et des valeurs de la société de son époque.

#### « MORALITÉ

La beauté pour le sexe est un rare trésor,  
De l'admirer jamais on ne se lasse ;  
Mais ce qu'on nomme bonne grâce  
Est sans prix, et vaut mieux encor.

C'est ce qu'à Cendrillon fit savoir sa Marraine,  
En la dressant, en l'instruisant,  
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine.  
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)  
Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,  
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,  
La bonne grâce est le vrai don des Fées ;  
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.

#### AUTRE MORALITÉ

C'est sans doute un grand avantage,  
D'avoir de l'esprit, du courage,  
De la naissance, du bon sens,  
Et d'autres semblables talents,  
Qu'on reçoit du Ciel en partage ;  
Mais vous aurez beau les avoir,  
Pour votre avancement ce seront choses vaines,  
Si vous n'avez, pour les faire valoir.  
Ou des parrains ou des marraines. » (Perrault, 1967 : 164-165).

La première moralité à la fin du conte *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* attire l'attention sur la bonne grâce comme caractéristique définitoire d'une âme noble, qui prime au détriment de la beauté physique, et qui est une vertu essentielle pour l'accomplissement de soi. La deuxième morale révèle l'ironie du dramaturge vis-à-vis de l'hypocrisie sociale et du népotisme qui priment parfois au détriment des vertus.

« Même si cette tension entre morale implicite et morale explicite n'est pas systématique, sa présence [...] suffit pour y semer le doute, pour relativiser les choses, pour laisser l'ambiguïté s'y insinuer et l'espièglerie le marquer au coin » (Constantinescu, 2006 : 170).

À l'époque contemporaine, le phénomène des métamorphoses du conte de fées connaît des changements plus complexes par rapport à celles que le Défenseur des Modernes réalise. Lors de ce processus de déconstruction et de reconstruction d'un certain conte de fées, à présent, l'ironie passe vers une ironie de l'absurde, parfois grinçante et amère, sans pourtant s'éloigner du ludique propre aux histoires féeriques. Pour Joël Pommerat, l'ironie, cet élément essentiel dans le conte de fées perraultien, devient un instrument qui sert à la création artistique dont le but principal est de « troubler » (Gayot, 2009 : 40) le lecteur / spectateur. Ce trouble peut impliquer aussi la sensibilisation vis-à-vis de certaines réalités que le dramaturge met en cause. La pièce de théâtre *Cendrillon* dénonce la pensée de l'homme contemporain, sa morale, ses valeurs, l'absurde et le non-sens qui, à présent, s'installe comme normalité.

Mais l'intertexte de l'ironie pommeratienne s'ouvre aux versions folkloriques aussi. Le retour de ces re-crétions littéraires contemporaines aux sources ancestrales est une caractéristique intrinsèque du processus de métamorphose du conte de fées. Paul Delarue et Marie Louise Ténèze classent *Cendrillon* comme le conte type no. 510A et lui attribuent quatre éléments fondamentaux (Delarue, 2002 : 248-249). Le texte utilisé comme modèle est une version poitevine, *La Cendrouse*. Nous identifions dans ce texte une ironie grinçante, une ironie de l'héroïne même envers ses sœurs, deux personnages qui semblent n'avoir rien en commun avec leurs avatars méchants que les versions les plus connues du conte présentent.

Cendrouse traite ses sœurs avec supériorité. Contrairement à une Cendrillon humble, naïve, elle se réjouit de l'admiration et du bouleversement dont sa beauté est la cause. La jeune semble avoir bien calculé tous ses pas pour qu'à la fin, un mariage avec le prince, qui doit tenir sa promesse, se concrétise : « Et puis, comme il avait dit que celle-là à qui elle [la pantoufle] irait, ça serait son épouse, les voilà toutes à se regarder ces princesses » (Delarue, 2002 : 247-248). Les sœurs deviennent les personnages naïfs et crédules qui n'ont rien en commun avec les deux sœurs qu'on connaît par exemple dans la version des Frères Grimm, marquée par la violence. Dans le mécanisme ironique proposé par Catherine Kerbrat-Orecchioni ce personnage - couple est la cible, la victime du discours de cette Cendrillon archaïque.

« – Ah ! ma pauvre Cendrouse ! Si tu étais venue à la messe, tu aurais vu la plus belle demoiselle, que personne la connaît, que personne en a vu une plus belle dans le monde ! Un cocher, deux chevaux, ah !  
– Oh ! Qu'elle soit tant belle qu'elle voudra, elle n'est pas plus belle que moi ! » (Delarue, 2002 : 247).

### **3. Une possible ironie auctoriale. Le jeu de la création**

Philippe Hamon, dans son étude *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, affirme qu'à la base de la « communication ironique » se trouve souvent deux concepts clé : l'horizon d'attente et le pacte de lecture. Le nom de l'auteur, une « abondante production que caractérisent l'humour et un certain regard faussement naïf [...] à la fois tendre et amusé, porté sur la réalité la plus quotidienne, fonctionne comme un horizon d'attente, comme une sorte de pacte de lecture installant à priori une "communication ironique." » (Hamon, 1996 : 7). Nous constatons que ces deux concepts jouent aussi un rôle essentiel dans le phénomène de la réécriture d'une œuvre et dans la réception de cette nouvelle œuvre.

Le mécanisme de l'ironie pommeratienne fonctionne à l'inverse. Il mise plus précisément sur cet horizon d'attente (l'histoire universellement connue de l'orpheline Cendrillon) qu'il installe et ne satisfait pas et sur un pacte de lecture générique que le sous-titre, « théâtre », annonce et que la pièce de théâtre trahit. Le dramaturge trompe trois fois son lecteur. Premièrement, après avoir vu le titre, ce dernier s'attend à lire un texte narratif. Dans un second temps, après avoir lu la référence architextuelle, « théâtre », il se prépare à lire un texte purement dramatique. Mais une fois entré dans l'univers de l'histoire, le même récepteur observe ce registre narratif-dramatique et se sent la victime de ce jeu de cache-cache, de cette espièglerie créatrice qui caractérise l'œuvre de Joël Pommerat. L'auteur en scène désoriente à travers l'« épïcisation » (Sarrazac, 2005 : 74-76) le récepteur qui devient la cible de ce jeu créateur. L'incipit de la pièce introduit un personnage invisible sur scène, « la narratrice », appartenant d'après son discours et son nom au périmètre narratif, censée accomplir sur scène un rituel ancestral : conter l'histoire. Joël Pommerat pratique avec son lecteur / spectateur une sorte d'ironie de la création, de la surprise, du jeu, qu'il maîtrise très bien. L'auteur annonce un conte de fées, présente une pièce de théâtre et nous fait lire une œuvre hybride, entre les deux.

Cette ironie qui mise sur l'intergénéricité et sur l'intertexte invoqué, spécialement sur la version perraultienne du conte de fées de Cendrillon, est à observer aussi à la fin de la pièce de théâtre. Indirectement, Joël Pommerat porte un regard ironique sur les fins heureuses, invraisemblables que les versions plus anciennes proposent. Les deux adolescents sont trop jeunes et leur histoire d'amour, telle qu'elle est décrite par la fin proposée par Charles Perrault, n'est pas compatible avec leur immaturité. Cette nouvelle fin proposée par Joël Pommerat, vraisemblable pour la pensée de l'homme contemporain, vient rectifier et même ironiser les fins antérieures, difficilement croyables, vu les circonstances du moment de la rencontre de Cendrillon avec son Prince.

« Même après que la vie les a éloignés l'un de l'autre, le très jeune prince et la très jeune fille s'écrivirent. Ils s'envoyèrent des mots même de l'autre but du monde, et ça jusqu'à la fin de leur existence. Voilà c'est fini. Même les erreurs ont une fin heureuse. Alors moi, je me tais et je m'en vais. » (Pommerat, 2012 : 112).

Bien qu'elle soit différente, cette nouvelle fin n'échappe pas au schéma féerique. Le bonheur y est présent et, nous pourrions l'affirmer, d'une manière encore plus complexe et profonde. L'amour devient l'amitié, une amitié à vie, qui survit à la distance et au passage du temps.

#### **4. Le personnage – cible du jeu ironique auctorial**

Les métamorphoses de l'ironie féerique se subordonnent aux macro-métamorphoses du conte de fées et la déconstruction du couple féerique est l'une de ses matérialisations. Le couple « Cendrillon – Le Prince », élément définitoire de cette histoire millénaire, subit des transformations fondamentales dont le but est une certaine vraisemblance demandée par la contemporanéité. Dans les versions traditionnelles, ce couple est identifié à travers trois éléments fondamentaux : la rencontre de ces deux jeunes au bal, la chaussure perdue et retrouvée qui sert de signe distinctif pour l'héroïne et permet son identification, le mariage et le bonheur éternel à la fin du conte.

Le long du temps, les re-créations de cette histoire ont fait tomber dans la puérilité et dans la stéréotypie l'histoire de la jeune orpheline Cendrillon, dont le statut est fondamentalement revalorisé par la pièce de théâtre de Joël Pommerat. Le dramaturge mise précisément sur cette

dévalorisation du symbolisme ancestral du conte féerique et ironise sur la société et la mentalité contemporaine. Il joue avec ces trois éléments qui créent un horizon d'attente, une normalité féerique, et qui définissent l'histoire. Il les inverse et déconstruit le couple qui devient presque un triangle amoureux à travers la belle-mère, amoureuse du jeune prince. L'évolution de ce personnage féminin est le reflet du regard ironique pommeratien, porté sur le type de la femme de son époque, qui ne réussit pas à accepter son âge.

La perte de la pantoufle est un moment clé, qui change complètement par rapport au schéma folklorique. « La très jeune fille » n'est pas obligée de rentrer à une heure fixe. Par conséquent, le moment de la fuite n'a plus de sens. Le dramaturge affaiblit le personnage qui joue le « Très jeune prince » et inverse les rôles. Sa maturation arrive plus lentement et à l'aide explicite de la « Très jeune fille », alias Sandra, alias Cendrillon. Par surcroît, c'est le timide personnage masculin qui offre comme souvenir à Sandra, sa pantoufle. Cette scène d'une ironie tendre vise tous ces stéréotypes parus autour de l'identité rêveuse, trop naïve de la femme et de l'identité de sauveur du Prince, alimentées par Charles Perrault même et que Joël Pommerat brise.

« LE TRES JEUNE PRINCE. Je peux peut-être te donner une de mes chaussures, tu m'as dit qu'elles te plaisaient l'autre fois.

LA TRES JEUNE FILLE. Ah bon j'avais dit ça ?

LE TRES JEUNE PRINCE. Tu le pensais pas ?

LA TRES JEUNE FILLE. Si si bien sûr...Bon t'as qu'à me donner une de tes chaussures en souvenir. C'est bien t'as raison.

*Il lui donne sa chaussure.* » (Pommerat, 2012 : 103).

Le soulier, qui permet l'identification de l'intertexte, y est présent, mais ses significations sont complètement détournées. Ce qui devient intéressant dans la pièce de Joël Pommerat, c'est que le dramaturge ne renonce pas complètement à la perte de cet article vestimentaire et surprend le lecteur par le détournement de situation qu'il crée. Quand elle part du bal, c'est la belle-mère celle qui perd une de ses chaussures. Ce détail s'inscrit dans la démarche ironique de Joël Pommerat de transformer le personnage en cette femme qui vit une adolescence tardive, et ressent la nostalgie d'un temps perdu à jamais, impossible de revivre. Par le biais de Walt Disney, les significations du conte de fées classique de Cendrillon ont été fortement simplifiées et réduites à l'histoire d'amour d'une jeune fille qui trouve son

prince charmant. Pour le lecteur / spectateur, la perte de la pantoufle n'est que la voie vers le dénouement heureux. Ajouter ce moment, important dans le conte de fées, à l'évolution dramatique de la belle-mère de Sandra, c'est confirmer encore une fois l'immaturation de cette femme adulte, cette confusion d'identité qu'elle ressent lorsqu'elle rêve d'être et de vivre les expériences d'une adolescente.

À travers ce personnage, « La belle-mère », et la surprise et le mécanisme de la situation renversée dans le cas du « Très Jeune Prince », Joël Pommerat renforce encore une fois son regard ironique vis-à-vis de l'être humain contemporain et ses faiblesses psychologiques et identitaires.

La marâtre, dans les versions folkloriques connue comme étant un personnage dur, puissant, qui fait peur, devient faible, elle souffre d'un fort manque de confiance en soi. Elle est très fragile et incapable d'accepter son âge. Tacitement, elle est dans une rivalité continue, non seulement avec Cendrillon, mais aussi avec ses propres filles dont la jeunesse et la beauté lui font peur. Cette mère-adolescente est le personnage qui illustre le mieux possible l'ironie pommeratienne, une ironie amère d'un regard déçu par l'incapacité de l'être humain contemporain d'accepter sa condition éphémère.

« SCEUR LA PETITE. (*essayant une nouvelle robe*). Moi j'aime bien celle-là.

LA BELLE-MERE. Fais voir.

SCEUR LA PETITE. Comment ça ?

LA BELLE-MERE. Passe-moi cette robe, passe-la-moi une seconde.

SCEUR LA PETITE. C'est moi qui l'ai trouvée en premier.

LA BELLE-MERE. Gnagnagna, qu'est-ce que tu es enfantine ma pauvre fille !

Passe-moi cette robe ! Elle te va pas de toute façon on dirait.

*La belle-mère arrache la robe des mains de sa fille. Elle l'essaie.* »

(Pommerat, 2012 : 65).

Ce qui est propre à l'œuvre artistique de Joël Pommerat, c'est l'interdépendance entre la pièce jouée sur scène et le texte écrit. Le jeu sur scène de cette femme, restée coincée dans une mentalité adolescente, accentue encore plus l'absurde, le grotesque et le ridicule de son comportement. Sa nervosité, le trouble naïf qu'elle éprouve quand elle pense être l'élue du prince, sa joie enfantine devant la possibilité de vivre quelque chose qui lui a été refusé jusqu'à cette âge sont des états d'esprit incompatibles avec la maturité dont elle devrait faire preuve.

« LA BELLE MERE. (émue, assez bas pour ne pas être entendue par le roi). Bonsoir.

LE TRES JEUNE PRINCE. (gêné). Bonsoir.

LA BELLE MERE. Voilà... Je suis venue, je suis revenue, je suis là... Je suis au courant de tout... Ne me demandez pas comment je sais... Je sais et c'est tout.

LE TRES JEUNE PRINCE. (très étonné). Ah bon ? [...]

LA BELLE MERE. Non... Tout ça est arrivé si vite... Jamais je n'aurais pu imaginer revivre un jour une histoire comme celle-là... Aussi beau qu'un conte... ou un rêve... non... On se connaît si peu... Vous ne dites rien ?

LE TRES JEUNE PRINCE... [...]

LA BELLE MERE. (Un temps. Délicatement.) Mon amour... Vous paraissez si fragile...Et je me sens si fragile moi aussi... quand je suis près de vous... Vous tremblez on dirait... » (Pommerat, 2012 : 95).

Il est très intéressant d'observer aussi que Joël Pommerat introduit dans cette pièce de théâtre contemporaine, un type de personnage classique, censé transmettre l'ironie envers la stupidité humaine. Il s'agit du personnage couple, représenté par « les deux sœurs : la grande et la petite ». Elles n'existent pas et ne fonctionnent pas dans la pièce qu'ensemble, en tandem, tout comme la liste des personnages les présente. Introduire ce couple dans la pièce a pour rôle de souligner encore plus leur superficialité et leur manière de penser très limitée, qui explique l'indifférence face au malheur de Sandra, leur manque d'empathie.

Pareil au schématisme du conte archétypal, ces personnages dépourvus de noms ont le rôle de faciliter l'identification de ces deux filles avec une certaine catégorie de jeunes contemporains, victimes de la technologie et des tendances de plus en plus extrêmes et ridicules. Dans le schéma proposé, Paul Delarue et Marie Louise Ténèze identifie dans le conte archétypal un sous-élément B., de l'élément quatre du conte de fées, représenté par le moment où le soulier est essayé par les sœurs de l'héroïne (Delarue, 2002 : 249). Dans les versions folkloriques et encore plus dans celle des Frères Grimm (Grimm, 2008 : 55) cette scène est d'une violence atroce. Les deux sœurs, parfois obligées par leur mère, se martyrisent les pieds pour qu'ils entrent dans le soulier. D'une manière indirecte, Joël Pommerat attire l'attention dans sa pièce de théâtre sur ce retour indirect de l'homme contemporain à une violence archétypale, intrinsèque au conte de fées folklorique, qui semble, à présent, faire partie de la normalité de tous les

jours. C'est précisément vers cette réalité contemporaine tombée en désuétude que l'ironie pommeratienne veut toucher à travers les métamorphoses du schéma féerique.

Dans la pièce de théâtre, nous n'avons aucune mention directe au massacre des pieds des deux sœurs. Par contre, cette scène devient le prétexte pour attirer l'attention sur la perte d'identité de l'homme contemporain qui se laisse « massacrer » par des pratiques de la médecine esthétique. L'exemple concret est l'agrandissement grotesque des oreilles, que les deux sœurs demandent à leur mère, afin d'être à la mode. Au-delà du regard ironique et amusé que le dramaturge porte sur le monde contemporain, ces détails deviennent le tableau d'une réalité triste. Dans sa démarche ironique, Joël Pommerat s'appuie ici sur un mécanisme typique en ce sens : l'utilisation de l'hyperbole, dans ce cas de la situation exagérée.

« L'ironie est liée au dialogisme, à l'affrontement des idées, à la polémique. Le récepteur [...] invité à manifester son adhésion, prend une conscience plus active du caractère inacceptable de l'assertion, donc de sa valeur vraisemblablement ironique. » (Kerbrat-Orecchioni, 1978 : 34).

Joël Pommerat hyperbolise, exagère les failles de la société de son temps afin de ridiculiser les réalités de son époque.

« Cette année-là, il y avait un mouvement de mode qui était très répandu, surtout chez les jeunes gens. Les petites oreilles étaient devenues objets de dérision. Personne ne voulait plus en avoir. Afin de se sentir à leur avantage lors de cette soirée, elles obtinrent de leur mère une petite opération de transformation. Elles furent absolument ravies du résultat. » (Pommerat, 2012 : 67).

## **Conclusion**

L'analyse proposée ci-dessous s'est voulue une illustration de la manière dans laquelle l'ironie féerique, cette « espièglerie perraultienne », se transforme dans la pièce de théâtre *Cendrillon* de Joël Pommerat en une ironie plus complexe, moins adoucie, qui prend pour cible la société contemporaine. Le ludique perraultien, sans s'estomper totalement, sur la scène pommeratienne, s'endurcit et dénonce une contemporanéité qui fait tomber l'être humain dans l'absurde et le non-sens. Mené par la foule,

l'homme devient la victime de cette ère qui manque de profondeur et semble avoir perdu ses repères et ses valeurs. Cette nouvelle réalité entraîne le jeu ironique, une certaine « raillerie » du dramaturge. « L'espièglerie perraultienne » et le jeu de cache-cache reste essentiels, mais ils deviennent un élément central de l'acte même de la création, qui prend pour cible le lecteur. À travers le franchissement du canon féerique littéraire, « l'auteur en scène » renforce sa théorie : l'apparence trompe, le sens est à chercher en puisant à la substance de son texte.

## Bibliographie

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, 2010, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- CONSTANTINESCU, Muguraș, 2006, « L'ironie et le conte d'auteur : réécriture des contes de Perrault », in Mustapha TRABELSI (dir.), *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- COURTÈS, Noémie, 2007, « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Féeries* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 08 décembre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/273>
- COUSIN, Marion, 2012, *L'Auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse dirigée sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.
- DELARUE, Paul, TÉNÈZE, Marie-Louise, 2002, *Le conte populaire français*, Édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus entre 1976 et 1985, Paris, Maisonneuve & Larose.
- DU MARSAIS, 2011, *Des Tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, Éditions Manucius.
- GAYOT, Joëlle, POMMERAT Joël, 2009, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud.
- GUGENHEIM-WOLFF Anne, 2007, *Le monde extraordinaire des contes de fées*, Paris, De Vecchi.
- HAMON, Philippe, 1996, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur.
- HENNAUT Benoît, 2016, *Théâtre et récit, l'impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, Paris, Classiques Garnier.

- GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm, 2008, *Blanche-Neige et autres contes*, 2008, Catalogue Librio, Imprimé en Allemagne.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1978, « Problèmes de l'ironie », in *Linguistique et sémiologie no 2. L'ironie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- PERRAULT, Charles, 1967, *Contes de Perrault*, Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire par Gilbert Rouger, Paris, Garnier.
- POMMERAT, Joël, 2012, *Cendrillon*, Théâtre de Sartrouville et des Yvelines, BABEL.

# **L'avant-garde dans l'espace européen et roumain**

## **- Le roman *Henrika* d'Ilarie Voronca - un art ironique?**

*Cipriana-Manuela FRĂȚILĂ-NICHITA*  
Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

**Abstract:** What we call today « *the historic avant – garde* » is a phenomenon which is internationally spread within the space of arts and European literature, in the first half of the XXth century, it is a state of mind relatively unitary (Pop Ion, 2006 : 9). Contrary to other literary movements of the XXth century in Romania, the information regarding our own artistic avant – garde are found on the same line as the European one. On one hand, certain themes were similar to those belonging to this part of the world, but, on the other hand, the writings had a different level of novelty and of liberation which, put together, express the fusion between word – meaning. Thus, we find at the writers belonging to the avant – garde different and precise subjects as the fantasy, the creative imagination, introspections, time obsession, the subconscious or the pursuit of perfect love. The irony is present under different forms.

**Keywords:** avant-garde, phenomenon, European literature, novelty, irony, playful dimension.

### **L'avant-garde dans l'espace européen et roumain**

#### **L'apparition du terme «avant-garde»**

Le terme «avant-garde» a été défini le long du temps par les critiques littéraires sous diverses formes. Peut-être la plus importante définition de «l'avant-garde» est donnée par Eugène Ionesco qui définit le terme en 1966 ainsi:

« Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Alors que la plupart des écrivains, des artistes, des penseurs s'imaginent appartenir à leur époque, l'auteur rebelle a la conscience d'être contre son époque. En réalité, les penseurs, les artistes ou les personnalités de tous genres

n'embrassent, à partir d'un certain point, que des formes sclérosées; ils ont l'impression que s'installent de plus en plus sérieux dans un ordre idéologique, artistique et social ». (Ionesco, 1998 : 77-78).

Ionesco compare l'avant-garde avec un critique sévère ou un ennemi qui se trouve dans la ville qu'il veut et essaie à tout prix de détruire. Dans le même temps, les formes d'expression étaient jusqu'à ce moment inconnues, en parlant en fait d'une forme d'oppression et d'opposition face à un système traditionnel et dépassé. Ionesco considère l'avant-garde comme un phénomène artistique et culturel précurseur, qui est une sorte de style préalable pour un changement majeur.

Paul Cernat mentionne que pour la première fois, la notion d'« avant-garde » dans la critique roumaine se retrouve dans un échange de lettres au printemps de l'année 1884 entre Titu Maiorescu et Mihail Dragomirescu (Cernat, 2007 : 7).

Pour Adrian Marino, le nom provient du terme militaire d'« avant-garde », qui représente « une petite équipe de choc, une unité de commando, dotée d'une grande initiative, avec du courage et d'énergie, en faisant face à des nombreux risques et obstacles. » (Marino, 1994 : 71).

Le critique Ion Pop souligne dans le volume *Une introduction à l'avant-garde littéraire roumaine* que ce concept favorise deux attitudes fondamentalement différentes:

« La première est, bien entendu, celle de détachement, de rupture traduite par un acte de négation et de contestation de la foule d'écrivains-artistes fidèles à la tradition, aux conventions acceptées en unanimité, au prestige du passé. La seconde suggère le geste novateur, l'invention, la construction inédite, l'ouverture permanente aux zones peu fréquentées de la création ». (Pop, 2007 : 7).

Le critique Marin Mincu considère que la notion d'« avant-garde littéraire » a un sens accepté presque en unanimité, parce que cela indique toujours un changement profond dans la manière de concevoir et de structurer l'objet de la littérature. Il souligne qu'il s'agit d'une rupture violente à tous les niveaux: la tradition est reconsidérée, les structures formelles et les manifestations esthétiques sont déniées.

Dans la vision des critiques européens, le terme apporte des éléments inédits et spectaculaires. Le critique littéraire italien spécialisé en littérature

comparée, Renato Poggioli, a souligné que ce terme représente un « mouvement de choc, de rupture et d'ouverture en même temps » (Poggiolo, 1962: 30-56), tout en intégrant l'innovation artistique, un niveau de profondeur et de la fusion avec le nouveau.

### **Les caractéristiques de l'avant-garde**

L'avangardisme apparaît, dans l'entre-deux-guerres, comme une radicalisation du modernisme, un modernisme extrême. Les orientations de l'avant-garde se sont manifestées dans la littérature, les arts plastiques, la musique, la cinématographie et l'architecture. Par définition, les caractéristiques de l'avant-garde sont les suivantes: rejet de toute contrainte artistique; la liberté de la subjectivité de l'artiste; le dynamisme; la déviation de l'esthétique traditionnelle et aussi des règles de grammaire et de ponctuation; la création artistique libérée de toute pression.

L'avant-garde a été représentée par la liberté d'expression des mots et les changements linguistiques. Ses principaux mouvements ont été: l'expressionnisme, le futurisme, le dadaïsme, le constructivisme, l'intégralisme, le surréalisme et le modernisme.

Le critique Ion Pop est considéré comme le spécialiste le plus averti de l'avant-garde roumaine, son étude étant très importante pour comprendre ce phénomène dans notre littérature.

### **Ilarie Voronca – les premières années de sa vie et son début**

Ilarie Voronca (de son vrai nom Eduard Marcus, né le 31 décembre 1903 à Brăila – mort le 8 avril 1946 à Paris) était un poète juif roumain d'avant-garde, promoteur des revues *75 HP* et *Intégral* et du mouvement intégraliste.

Les études consacrées à Ilarie Voronca mentionnent comme date de la naissance du poète le jour où il a été inscrit au registre de l'état civil, c'est-à-dire les 18 / 31 décembre 1903. Or la vérité est que, le matin du 17 / 30 décembre 1903, dans l'appartement loué par son mari, Isidor Marcus, la rue des Menuisiers au numéro 5, Mme Cecilia Marcus a amené au monde deux jumeaux: une fille nommée Adine, décédée peu après sa naissance, et un garçon Eduard, le futur poète. Une autre information concerne le changement du nom patronymique du poète de «Marcus» en «Ilarie-

Voronca», qui s'appellera «Eduard Ilarie Voronca». Ce fait était basé sur la décision du Conseil des ministres du 4 octobre 1928.

Son début est lié à l'activité du cercle littéraire *Sburătorul* conduit par Eugen Lovinescu. Il débute avec des vers symbolistes influencés par George Bacovia.

À peine un an après son début éditorial, il adhère à l'attitude pragmatique innovante du *Manifeste vers la jeunesse* de la revue *Contimporanul* et il publie avec Victor Brauner et Stephan Roll la revue avant-gardiste *75 HP* (avec une seule parution).

En 1927 paraît à Paris le poème *Colomba*, avec deux portraits de Voronca, par Robert Delaunay, qui marque une nouvelle tendance dans l'écriture de Voronca. Le poète quitte le constructivisme et entre dans la sphère d'influence du surréalisme, mouvement concrétisé par l'onirisme de l'image. Le rythme de publication des plaquettes de vers est très soutenu et il ne ralentit pas même après l'établissement du poète en France, en 1933, d'où il entretient des liens serrés avec la vie littéraire de la Roumanie.

Il peut également être intéressant de noter que le 1er juillet 1936, Eduard Ilarie-Voronca a quitté la religion mosaïque pour passer à la religion orthodoxe.<sup>1</sup> Après cette date, sa création appartient à l'espace littéraire d'adoption: *L'Apprenti fantôme* (1938), *Beauté du monde* (1940), *Arbre* (1942), etc.

Il participera au mouvement de résistance en France comme écrivain et combattant. Il fait une visite dans le pays où il rencontre un enthousiasme général (1938). Il s'est suicidé la même année, le 8 avril à Paris alors qu'il travaillait sur un *Manuel du bonheur parfait*.

### **Voronca, poète entre deux cultures**

La vie de ce poète prouve le fait qu'il a été étroitement lié à la culture française, toujours entre la Roumanie et le pays d'adoption, la France. Une grande partie de son oeuvre a été publiée directement en français, les critiques littéraires en l'incluant dans les anthologies collectives françaises. En même temps, Ilarie Voronca a eu une vie active à Paris, connaissant très bien la vie littéraire parisienne. Sa mort prouve encore sa connexion avec l'espace d'adoption parisien, choisissant de se suicider au cœur de la France.

---

<sup>1</sup> [http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista\\_nr2.pdf](http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf).

## **Le roman *Henrika* d'Ilarie Voronca - un art ironique?**

Le critique littéraire français Cristophe Dauphin donne dans son volume *Ilarie Voronca, le poète intégral* quelques informations en ce qui concerne l'œuvre en prose d'Ilarie Voronca :

« Parallèlement à son œuvre poétique, et en cinq ans seulement, Voronca va également publier, durant la tragique période de l'Occupation, l'essentiel de son œuvre en prose, notamment : *Lord Duveen ou l'Invisible à la portée de tous* (1941), *La Confession d'une âme fausse* (1942), *La Clé des réalités* (1944), *L'Interview* (1944), *Henrika* (1945), *Souvenirs de la planète Terre* (1945) et le *Petit Manuel du Parfait Bonheur* (écrit entre 1941 et 1944, mais publié à titre posthume par Sașa Pană, à Bucarest, en 1973) ». (Dauphin, 2011 : 105).

Le roman *Henrika* (*Grand roman pour les petits. Petit roman pour les grands*) a été écrit quand Voronca était en France, à la fin de sa vie, en 1945, une année avant son suicide, étant publié à Paris avec un frontispice de F. Delanglade.

Ce roman d'Ilarie Voronca présente l'histoire troublante d'un jeune homme (l'auteur lui-même) qui, avec son oncle, fait un voyage fantastique dans un village au-delà d'une forêt. Ici, comme dans un voyage initiatique, l'enfant découvre un monde dans lequel les éléments réels se mêlent avec l'imaginaire. Dès le début, l'auteur présente le contexte dans lequel les deux effectuent ce voyage. Après avoir beaucoup voyagé, son oncle s'est retiré dans un pays lointain, « où ses neveux et ses cousins, dans l'espoir de devenir ses héritiers, le visitaient de temps en temps. » (Voronca, 1945 : 9). L'oncle, qui n'est pas présenté comme ayant un nom, a étudié, entre autres, la médecine, mais n'a pas fait de cela un métier. Le neveu, âgé de cinq ans, qui s'avère être l'auteur, raconte que son oncle a toujours été « plongé dans ses souvenirs juvéniles », ayant un domestique.

Un jour, l'oncle invite l'enfant à faire un voyage au-delà de son champ, afin d'apprendre au moins une leçon. Alors les deux sont partis avec le domestique qui est devenu un cocher. Pendant le voyage, l'enfant a des surprises, en rencontrant de petites maisons délabrées dans le village près de la forêt. Dans le château proche de la lisière de la forêt, il fait connaissance avec des personnages-jouets minuscules qui lui parlent de manière

fantastique. Ainsi, au fil des chapitres, le lecteur découvre des leçons de vie enseignées par cet univers unique.

Dès les premiers chapitres, le neveu est mis dans diverses situations qui révèlent un monde imaginaire, plein de mystère, des personnages minuscules, cassés, en jouant différents jeux. Dans le monde des jouets, tous les objets environnants sont petits, en commençant avec les assiettes, les plats, les objets différents. La fille de l'aubergiste, une poupée aussi, joue ce rôle en attirant le neveu dans ce monde imaginaire. Elle lui avoue que la visite de son oncle était attendue depuis longtemps, en étant une sorte de sorcier, le seul avec le pouvoir de transformer des jouets cassés, en leur donnant beauté et vie. La jeune fille explique à ce neveu que tous les personnages qui l'entourent sont des jouets qui ont le don de vivre pendant une période inconnue et ont été cassés par des mauvais enfants. Elle donne aussi comme exemple un enfant malade qui a continué à casser les jouets. La fille fait une comparaison entre la vie des gens et celle des jouets: des personnes meurent mais ont «une nouvelle naissance» (Voronca, 1945 : 28), tandis que pour les jouets, il n'y a que la disparition et le néant.

À l'aide de l'imagination, le neveu voit une vieille femme qui était sur le point de mourir, ayant une vision avec un monstre à côté d'elle. C'était même la mort qui était attendue. La fille apparaît alternativement tantôt petite, tantôt grande. Cette poupée explique au neveu que les jouets ont comme mission principale celle de participer, en tant qu'acteurs ou spectateurs, à des jeux. Elle donne aussi quelques conseils à l'enfant : «il ne faut jamais laisser pour le lendemain un travail qu'on peut faire le jour même» parce qu'«il n'y a rien de meilleur pour la santé et le bien-être que l'effort et le travail continu.» (Voronca, 1945 : 38). La fille voit «rien de plus pernicieux que l'amusement, le rire et les jeux.» (Voronca, 1945 : 38).

Ensuite, le neveu assiste au jugement imaginaire d'un homme qui se déclare «innocent», l'auteur devenant lui-même l'un des jouets. Mais ce processus n'était qu'un simple jeu. Plus loin Voronca révèle l'histoire de la vie du neveu, qui est très triste. Il était un enfant pauvre, ayant un frère et une soeur plus grands au collège de la ville; il s'est toujours senti seul et il n'a jamais eu des jouets. La petite fille avoue à l'enfant que les jouets sont très solidaires les uns aux autres, contrairement aux humains. Après avoir bu une boisson magique au son d'un violon, le neveu est soudainement transposé dans son enfance, devant une librairie, en regardant le bateau en miniature avec lequel il a voyagé en compagnie de la petite fille-jouet.

Toujours accompagné de la fille-poupée, le neveu se réveille à la table avec des maquignons. Ici il découvre que seule une des boissons colorées offertes par la petite fille peut le ramener au moment initial de la visite de son oncle au château. La petite fille le transpose dans un univers où les boissons magiques ont le pouvoir de transformer tout le contexte de la visite du neveu comme dans un rêve.

Plus loin, l'enfant visite un château merveilleux, avec des chambres identiques, en les voyant comme dans un voyage initiatique. L'enfant veut mordre une belle pomme rouge, mais la petite fille l'avertit qu'elle est empoisonnée par une belle-mère avec le but de perdre la vie de la Blanche-Neige. Ici, il se cache avec la fille-jouet de la châtelaine qui est arrivée dans la chambre. Après son départ, vient la princesse Blanche-Neige. La petite fille présente à son neveu l'histoire de «Blanche-Neige et des sept nains». La princesse avoue au neveu qu'elle était plus heureuse lorsqu'elle n'était qu'un jouet sans vie entre les mains des enfants. La petite poupée confirme à l'enfant le malheur des jouets qui se sont animés. «Peut-être que les hommes eux-mêmes ne sont-ils eux aussi que d'anciens jouets abandonnés par quelque enfant malicieux» (Voronca, 1945 : 90), qui ont été ramenés à la vie et qui, comme les jouets, «ont oublié les règles du jeu.» (Voronca, 1945 : 90). Cendrillon arriva et apparaît à côté de la Blanche-Neige. Le parcours du neveu est toujours surprenant: il rencontre une fée qui raconte la disparition des déesses-soeurs et des dieux d'autrefois (Pan, Hercule, Apollon, Mars et Vénus) qui ont été séduits par des hommes avec des vices, en vivant l'illusion de l'opulence et du bonheur. Mais c'est un jeu triste parce que le jouet ignore le joueur. L'homme-jouet ne réalise pas que quelqu'un d'autre tire les ficelles, en conduisant sa vie. Ainsi, ironiquement le neveu a compris que ce n'était qu'un jouet dans la main d'un jouet.

Étonnamment, le neveu-jouet a la mission de garder trois gentilles jeunes oies qui n'étaient que Cendrillon, Blanche-Neige et la fille de l'aubergiste. Il rencontre une vieille femme, une sorcière, qui parle du sens de la vie. Mais le vent démasque ses beaux vêtements et son visage, le neveu discutant en fait avec la fée. Elle donne avec une baguette magique aux oies la forme initiale des poupées. L'enfant se revoit au début avec la petite fille-poupée et Cendrillon et Blanche-Neige partent avec la fée. À la fin, la fée appelle la fille-poupée «Henrika» et le garçon «Rolando», en leur disant de se retourner au château. Miraculeusement, Henrika conduit Ronaldo vers une porte d'or.

Ironiquement, le garçon se réveilla dans une salle identique à celle qu'il avait quittée et rencontra une dame à l'allure royale qui ressemblait à la belle-mère de Blanche-Neige. En même temps, dans un coin étaient des jouets, certains animés, d'autres inanimés. Un homme parlait à la dame et Henrika et Ronaldo regardaient tout, étant invisibles. La fille-poupée explique au neveu le fait que «la présence physique d'un être ne signifie rien» (Voronca, 1945 : 115), que «pour arriver à comprendre et à être compris, il faut pénétrer dans la pensée de l'autre.» (Voronca, 1945 : 115) L'homme a expliqué à la femme que Henrika avait reçu le rang de princesse et que la rencontre avec Cendrillon et Blanche-Neige lui avait appris des vertus qu'elle n'avait pas. Mais l'oncle n'a pas reconnu le garçon et la châtelaine a avoué l'amour que Henrika, sa fille, portait à Ronaldo. La femme demande à l'oncle de faire un miracle et de transformer Henrika en un être vivant ou Ronaldo en jouet pour rester toujours ensemble. Mais le garçon avoue qu'il ne veut pas quitter le monde des jouets. Ironiquement, tout disparaît et le neveu se réveille seul dans son lit, en appelant le nom «Henrika». Son oncle, avec le vieux domestique, l'invite à quitter son domaine.

## Conclusions

Le roman *Henrika* met en évidence un monde fantastique où le personnage principal est transposé dans l'univers des jouets qui prennent vie pour lui donner les leçons les plus importantes. L'enfant de cinq ans, Ronaldo, apprend, en regardant les jeux des jouets, ce que est l'amour, la solidarité, le temps, la mort, ayant des révélations intérieures à chaque pas. Ironiquement, toute cette expérience avec la petite fille-poupée Henrika est le résultat d'un profond sommeil, en se réveillant à la réalité avec déception.

Le critique littéraire français Cristophe Dauphin souligne dans son volume *Ilarie Voronca, le poète intégral* les conclusions de Jean Rousselot, lui-même poète et romancier, en ce qui concerne la prose de Voronca:

La prose de Voronca est très riche et mêle l'humour à l'ironie, l'insolite à l'onirisme, le fantastique au réalisme. (...) Quant à l'imaginaire, source extrêmement fertile chez Voronca, n'oublions pas que l'enfant a été bercé et élevé parmi les mythes et légendes populaires roumaines, soit l'existence d'êtres surnaturels, qui ont une influence positive ou négative sur la vie de l'homme. (Dauphin, 2011 : 106).

Cristophe Dauphin souligne le fait que:

« *Henrika*, ce «grand roman pour les petits et petit roman pour les grands» comme le précise le sous-titre, est un conte en réalité (on songera à *Alice*, de Lewis Carroll, comme aux légendes roumaines), qui s'inspire largement, tout au long des douze chapitres, des propres souvenirs d'enfance du poète ; souvenirs qui ressurgissent sublimés par l'imaginaire de Voronca ; par son sens inné de l'insolite et du Merveilleux. Objets inanimés avez-vous donc une âme ? À la célèbre question de Lamartine, Voronca répond par l'affirmative dans son roman (mais également dans son recueil, *Amitiés des choses*, 1937) ». (Dauphin, 2011 : 114).

Le critique mentionne aussi que la guerre dans laquelle Voronca a été combattant a influencé l'auteur quand il a écrit *Henrika* : il s'agit de la trahison de l'enfance par l'adulte, mais aussi de la barbarie fasciste avec son cortège d'horreurs.

Ainsi, dans ce volume, Ilarie Voronca porte le lecteur dans un monde fantastique où les éléments de l'enfance prennent vie de façon ironique, déclenchant la découverte miraculeuse. C'est l'univers de l'avant-garde roumaine, c'est le message de ce roman de Ilarie Voronca.

## **Bibliographie**

- CERNAT, Paul, 2007, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, București.
- COMPAGNON, Antoine, 1990, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Ed. Du Seuil, Paris, p. 48 (v. și *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, trad. rom. de Rodica Baconsky, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1998).
- DAUPHIN, Cristophe, 2011, *Ilarie Voronca, le poète intégral*, Rafael de Surtis, Éditinter.
- Dictionarul general al literaturii române*, 2004, vol.I, A-B, Editura Univers Enciclopedic, Academia Română, București.
- IONESCO, Eugène, 1998, *Discours sur l'avant-garde* în vol. *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- MARINO, Adrian, 1994, *Le langage poétique selon l'avant-garde*, în « Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires », nr.1-2, București.
- MINCU, Marin, 1983, *Avangarda literară românească*, București, Editura Minerva.
- MORAR, Ovidiu, 2005, *Avangardismul românesc*, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană.

- PAVEL, Amelia, 1978, *Expresionismul și premisele sale*, București, Editura Meridiane.
- POGGIOLO, Renato, 1962, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il ulino.
- POP, Ion, 2006, *La Réhabilitation du rêve, Une anthologie de l'avant-garde littéraire roumaine*, Ed. Maurice Nadeau-ICR-EST, Paris-Bucarest.
- POP, Ion, 2007, *Introducere în avangarda literară românească*, București, Editura Institutul Cultural Român.
- TĂNASE, Stelian, 2008, *Avangarda românească – în arhivele siguranței*, Iași, Editura Polirom.
- VORONCA, Ilarie, 1945, *Henrika*, Paris.

### **Sitographie**

[https://ro.wikipedia.org/wiki/Ilarie\\_Voronca](https://ro.wikipedia.org/wiki/Ilarie_Voronca)

[http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista\\_nr2.pdf](http://poemcaffe.ro/poem/caffe/Revista_nr2.pdf)

***L'ironie et ses manifestations  
linguistiques, philosophiques  
et culturelles***



# Ironie, injonction et système de politesse

Carmen-Ştefania STOEAN

Académie d'Études économiques de Bucarest, Roumanie

**Abstract:** The purpose of my contribution is to describe the functioning of injunctive statements that express an ironic value. My approach consists in a brief presentation of the theoretical basis, followed by the description of certain pragmatic characteristics of irony and a description of this phenomenon's mechanisms. I will close with the analysis of an ironic injunctive statement, using the data of the pragmatic approach. This analysis will emphasize the particular characteristics of the way the ironic injunctive statement is functioning.

**Keywords:** conversational implicature, conversational maxims, inference, injunctive statement, irony, injonction.

## 1. Introduction

La recherche documentaire effectuée pour l'analyse que nous proposons ci-dessous nous a révélé un état des lieux assez surprenant: à quelques exceptions près, les approches théoriques et les analyses concernant l'ironie s'appuient sur des exemples d'énoncés assertifs, exclamatifs, ou bien interrogatifs mais jamais injonctifs. Nous pouvons nous interroger sur les raisons de cette absence surtout que dans la communication orale tout comme dans celle écrite les énoncés injonctifs ou à valeur injonctive sont bien représentés dans les échanges verbaux. Notre analyse n'envisage pas de fournir une réponse à cette question mais seulement de présenter certaines caractéristiques des énoncés injonctifs ironiques et d'en proposer une analyse basée sur les approches théoriques que nous allons présenter dans ce qui suit. Pour y arriver, nous sommes revenue sur une analyse déjà effectuée dans un ouvrage consacré à la modalité injonctive et aux actes de langage lui correspondant (Stoean, 1999). Nous y envisagions l'ironie comme *une fonction interlocutive injonctive*<sup>1</sup> au même titre que la requête, le conseil,

---

<sup>1</sup> La fonction interlocutive (ou illocutoire) définit les relations existant entre les interventions d'un échange verbal entre lesquelles elle établit un rapport de coordination.

l'ordre, etc., réalisée par différents procédés dont l'emploi est étroitement lié au (non)respect des règles de politesse. La diversité des procédés inventoriés<sup>2</sup> a mis en évidence que cette fonction interlocutive se réalise moyennant l'emploi d'énoncés injonctifs à valeurs illocutoires variées (requête, conseil, invitation, etc.) et que, à la différence des autres fonctions interlocutives, l'ironie ne dispose pas d'une structure syntaxique propre, ni d'un verbe à emploi illocutoire.<sup>3</sup> Il s'agit d'une fonction interlocutive où le rôle des relations interpersonnelles dépasse, dans une certaine mesure, l'importance de la valeur illocutoire de l'énoncé injonctif utilisé pour sa réalisation. Certaines données de cette analyse seront valorisées dans ce qui suit. Notre démarche consiste dans une brève présentation de la base théorique qui sous-tend l'analyse, suivie d'une description de certaines caractéristiques de l'ironie, identifiées dans la perspective de l'approche pragmatique, qui est la nôtre, et d'une description des mécanismes de son fonctionnement. Nous finirons par l'analyse d'un énoncé injonctif à valeur ironique qui mettra à profit les données théoriques des approches adoptées.

## 2. La base théorique

J. Bres considère que la littérature de spécialité consacrée à l'étude de l'ironie « permet de distinguer trois grandes approches, selon lesquelles l'ironie apparaît comme un phénomène : rhétorique [...], argumentatif [...], énonciatif » (Bres, 2010 : 695). Pour l'auteur cité, « Ces différentes approches, qui se situent dans des cadres théoriques différents, se recoupent dans leurs analyses, même si elles ne se recouvrent pas totalement, et débattent intensément entre elles [...] ».(id.)

Notre recherche se situe dans le champ de la pragmatique intégrée, « [...] développée sur la base de la théorie des actes de langage qui en constitue "le noyau dur" [...] » (Stoian, 1999 : 153) et regroupant d'autres théories centrées sur la notion d'acte de langage et sur les interactions verbales, telles la microsociologie goffmanienne, la théorie des maximes conversationnelles et la théorie de la politesse. Dans cette perspective, l'analyse des énoncés injonctifs à valeur ironique se fera dans le cadre de l'échange verbal auquel l'énoncé appartient et du contexte de production de cet échange, en prenant

---

Une telle fonction s'établit « par rapport à la valeur illocutoire de l'énoncé injonctif et aux types de relations interpersonnelles établies lors d'un échange. » (Stoian, 1999 : passim, 180).

<sup>2</sup> « [...] inventaire limité dans la mesure où il s'appuie sur les exemples que nous avons pu tirer des références consultées [...] » à l'époque. (id. : 221).

<sup>3</sup> L'énoncé *J'ironise* n'a pas de valeur illocutoire mais une valeur constatative (descriptive).

en considération les relations interpersonnelles existant entre les interlocuteurs-émetteur et récepteur de l'énoncé injonctif ironique- ainsi que leurs rapports respectifs à la situation productrice de l'échange verbal et de l'énoncé ironique. Mais, vu la complexité de l'objet d'étude et la diversité des approches théoriques qui s'en occupent, et qui ne divergent pas de façon fondamentale, notre positionnement n'empêche pas l'emploi de données fournies par les analyses basées sur ces autres approches, surtout en ce qui concerne la définition et les caractéristiques de l'ironie. Nous faisons donc nôtre la position de C. Kerbrat-Orecchioni en ce qui concerne une approche éclectique, qui permettrait une description et une interprétation plus nuancées du phénomène étudié.<sup>4</sup>

Du point de vue théorique, notre analyse s'appuie sur le principe de coopération de H.P. Grice (1975 / 1979), la théorie de la politesse de P. Brown et S. Levinson (1987) et le principe de l'ironie de G. Leech (1997).

### *Le principe de coopération*

Il s'agit d'un principe général de l'activité discursive qui exige des interactants d'adopter une ligne de conduite qui corresponde aux buts de l'interaction et à son orientation générale.<sup>5</sup> Il se décline en quatre axiomes ou maximes conversationnelles<sup>6</sup> qui précisent les règles que les interactants doivent observer pour assurer la réussite de l'interaction.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> « Au lieu de s'épuiser en polémiques stériles [...] et d'opposer par exemple analyse de discours, analyse conversationnelle, théorie des actes de langage et théorie de face-work, il me semble plus intéressant et rentable de concilier ce qui est conciliable et de voir la partie qu'on peut tirer du croisement de propositions provenant de paradigmes différents. La description est plus „juste” car le métissage théorique n'est pas seulement un luxe, c'est dans certains cas une nécessité[...]. » (Kerbrat-Orecchioni, 2005 : 21).

<sup>5</sup> « Que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé. » (in Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 368).

<sup>6</sup> « La maxime de la quantité: rendre sa contribution aussi informative que l'exige le déroulement de la conversation, mais non pas plus informative que nécessaire; La maxime de la qualité: interdiction de dire ce qu'on croit être faux; interdiction de dire ce pour quoi on n'a pas d'évidence; La maxime de la relation ou de la pertinence: la réplique de l'usager de la langue doit être pertinente (à propos); La maxime de la manière: rendre sa contribution claire, non ambiguë, brève et cohérente. Clarté, non-ambiguïté, brièveté et cohérence (ordre) sont les quatre sous-maximes qui divisent l'instruction générale: *Sois clair.* » (Tuțescu, 1979 : 216).

<sup>7</sup> Un échange verbal réussi exige de chaque participant d'assurer les conditions nécessaires et suffisantes- de nature subjective aussi bien qu'objective- pour l'accomplissement d'un acte de langage; d'observer le principe de coopération; et de partager un fond informationnel commun (qui porte sur la situation de communication donnée, le contexte socio-culturel, les particularités des interactants). (Stoian, 1999 : 180-181).

H.P. Grice considère que ces maximes sont universelles, applicables à d'autres échanges, différents des échanges verbaux, mais aussi qu'elles peuvent être *violées* et empêcher ainsi l'accomplissement de l'acte de langage *avec succès et sans défaut*. «La violation peut être *involontaire*, si l'un des participants ou les deux ignorent le principe de la coopération ou *volontaire*: le locuteur désire communiquer une information supplémentaire à ou différente de celle que le respect du principe de la coopération lui aurait permis de faire.» (Stoian, 1999 : 181).

### *La théorie de la politesse*

Inspirée directement de la microsociologie d'E. Goffman et fondée sur les notions de *territoire* et de *face*<sup>8</sup> que ce dernier a mis en circulation (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 440),

« la théorie de la politesse décrit les actes de langage comme des actes menaçants (FTAs) pour l'une ou l'autre des faces de l'interlocuteur aussi bien que du locuteur. La politesse consiste justement dans une activité *réparatrice* des interlocuteurs qui essaient "de changer la signification attribuable à un acte, transformer ce qu'on pourrait considérer comme offensant en ce qu'on peut tenir pour acceptable." (Goffman, 1973 : 113) ». (Cristea, Stoian, 2004 : 166).

Pour y arriver, les interlocuteurs doivent mettre en oeuvre des *stratégies de politesse*<sup>9</sup> correspondant à chacune des deux faces du locuteur et de l'interlocuteur. Mais, comme

---

<sup>8</sup> Reprises dans la théorie de la politesse, ces deux notions définissent les «deux faces complémentaires» de tout individu: « [...] la face négative (ensemble des territoires du moi: territoire corporel, spatial, temporel, biens matériels ou symboliques) et la face positive (ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d'imposer d'eux-mêmes dans l'interaction).» (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 259). La réussite d'une interaction dépend de la capacité des interactants de «se conduire de façon à garder aussi bien sa propre face que celles des autres participants. » (Goffman, 1974 : 14). C'est cet aspect de l'interaction verbale qui met en évidence l'importance du principe de coopération et la complémentarité existant entre celui-ci et la théorie de la politesse.

<sup>9</sup> Les stratégies de politesse négative sont orientées vers la face négative de l'interlocuteur et exigent du locuteur « [...] *d'éviter de commettre* des actes menaçants ou bien, s'il les commet, d'en *adoucir la violence* par quelques procédés de redressement: demander des excuses, manifester de l'intérêt envers l'interlocuteur. Elle est *abstentionniste* ou bien *compensatoire, réparatrice*.» Les stratégies de politesse positive poussent « [...] le locuteur à accomplir des actes valorisants pour l'une ou l'autre des faces de l'interlocuteur. » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 175-179, in Cristea, Stoian, 2004 : 184-185)

«"La conversation n'est pas qu'un simple échange de feux croisés où l'on canarde et où l'on se fait canarder! [...] Les mots ne sont pas seulement des bombes et des balles, non, ce sont aussi de petits cadeaux!" (Kerbrat-Orecchioni, 2001 : 74), la théorie de la politesse doit s'occuper également des actes valorisants ou 'flatteurs' pour l'une ou l'autre des faces, les FFAs (Face Flattering Actes). » (Cristea, Stoean, 2004 : 167).

Ce sont les stratégies de politesse positive qui doivent produire des anti-FTAs, c'est-à-dire des FFAs.

Apparentés par certaines ressemblances<sup>10</sup>, les deux principes peuvent être considérés complémentaires<sup>11</sup> l'un de l'autre car si le premier s'intéresse au contenu des interactions verbales, le second est censé régler les relations interpersonnelles développées durant ces interactions.

### *Le principe de l'ironie*

C'est G. Leech qui propose d'affiner le principe de coopération de H.P. Grice en proposant ce principe « [...] conçu comme un principe de second ordre, basé sur le principe de politesse[...]»<sup>12</sup> (Pichová, 2007 : 24) et qui interprète l'ironie comme une stratégie de politesse négative. Conformément à ce principe, « [...] la motivation de l'ironiste suivrait ainsi l'exigence de la politesse de communication, exprimée par la manière indirecte de laisser passer l'impolitesse. » (ibid.) Le principe et les commentaires qu'il suscite conduisent à l'interprétation de l'ironie comme un fait d'indirection du même type que l'implicature.

---

<sup>10</sup>« [...] les deux ensembles s'appliquent aux comportements verbaux ou non-verbaux, définissent le fonctionnement normal du discours et se caractérisent par une grande souplesse de jeu: leur application dépend d'un grand nombre de facteurs contextuels [...]. » (Kaysner, 1988 : 253).

<sup>11</sup> Le principe de coopération est « [...] le principe régulateur ultime sur lequel repose la possibilité même de l'interaction. La convention de véracité et de confiance en Ln est le principe régulateur des stratégies verbales, tandis que les maximes de politesse régissent l'aspect cérémoniel et les modalités de réalisation de l'interaction. » (Bange, 1992 : 139).

<sup>12</sup> « The Irony principle (IP) may be stated in general form as follows: "If you must cause offense, at least do so in a way which doesn't overtly conflict with the PP, but allows the hearer to arrive at the offensive point of your remark indirectly, by way of implicature." » (Leech, 1997 : 82 in Pichová, 2007 : 24).

### 3. Définition et caractéristiques de l'ironie

#### 3.1. Définition

La diversité des perspectives sous lesquelles l'ironie est analysée lui fait acquérir un statut de « notion à plusieurs facettes qui s'actualise différemment selon les divers observatoires à partir desquels on l'examine. » (Raus, 2007 : 2). Dans le même temps, cette même diversité permet d'inventorier un ensemble d'informations concernant l'ironie, communes à toutes ces perspectives,<sup>13</sup> et qui représentent des caractéristiques de l'ironie : la valeur illocutoire, le moyen de réalisation, le statut d'implicite de la conversation, l'opposition valeur illocutoire de l'énoncé- données contextuelles sur laquelle s'appuie l'ironie, etc. Dans la perspective pragmatique adoptée, « [...] l'ironie repose sur une **opposition pragmatique** qui existe entre l'explicite et les connaissances du contexte de communication. » (Pichová, 2007 : 23). Cela signifie que la valeur illocutoire de l'acte de langage réalisé directement n'est adéquate ni à la situation de communication où l'échange verbal a lieu ni à la situation source de l'énoncé injonctif, ni aux relations interpersonnelles des interactants. Dans le même temps, cette définition renvoie à une autre donnée importante: l'ironie ne peut être identifiée ni comprise en dehors du contexte<sup>14</sup> de sa production, ni en dehors du contexte plus large qui comprend les informations d'arrière-fond, les connaissances mutuellement partagées par les interactants sur la situation de communication, leurs relations interpersonnelles.

#### 3.2. Caractéristiques

L'ironie est un phénomène *interlocutif* (Bres, 2010 : 703) et *macrostructural* (Eggs, 2009 : 3). C'est un phénomène interlocutif<sup>15</sup> parce que l'énoncé ironique et celui avec lequel il interagit se trouvent dans des interventions différentes et appartiennent à des locuteurs différents. Il est macrostructural parce que son identification et sa compréhension exigent la

---

<sup>13</sup>« [...] l'ironie est une attaque plus ou moins ciblée qui n'est jamais directe, frontale. Elle exprime une désapprobation, une critique, un reproche ou pointe une forme d'incohérence, d'absurdité, de contradiction (dans le discours, les actions, la situation) mais toujours d'une façon indirecte. Cette indirection tient au fait que l'énoncé délivre un sens implicitement, il doit être décrypté, déchiffré du fait d'une discordance avec le co(n)texte. Il s'agit toujours pour le locuteur de jouer sur une valeur du dit qui ne peut être qu'induite. » (Baklouti, 2015 : 76).

<sup>14</sup> L'ironie est « [...] un phénomène foncièrement contextuel dont les composantes interactionnelles et paraverbales sont fortes. » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 330).

<sup>15</sup> Voir la note 1.

prise en considération non seulement de l'ensemble de l'intervention<sup>16</sup> dans laquelle se trouve l'énoncé ironique mais aussi de la paire d'interventions contenant les deux énoncés mentionnés et, parfois, de l'échange verbal entier. (v. infra).

L'ironie est *intentionnelle* (Perrin, 1996 : 96): par son énoncé ironique, le locuteur veut influencer le comportement de son interlocuteur en provoquant chez celui-ci une certaine réaction (un effet perlocutionnaire). Ce caractère intentionnel renvoie à deux autres caractéristiques de l'ironie: *la dimension axiologique* (Baklouti, 2015 : 29) et *la dimension pédagogique* (Jankélévitch in Ilinca, 2018 : 163). Un locuteur recourt à l'ironie pour se moquer de quelqu'un, pour prendre en dérision le comportement de l'interlocuteur afin de lui faire comprendre le caractère inapproprié de ses actes et, éventuellement, leurs conséquences négatives dans la situation donnée. Il entend donc corriger le comportement de son interlocuteur en le critiquant, en lui faisant des reproches, etc. Pour que la moquerie soit perçue comme telle, il faut que l'énoncé ironique soit ambigu et opaque. *L'ambiguïté* est nécessaire pour éviter à l'interlocuteur d'arrêter sa recherche du sens après avoir identifié la valeur illocutoire de l'acte direct. Quant à *l'opacité*, elle résulte de la contradiction existant entre ce que le locuteur exprime par son énoncé ironique et les données de la situation de communication. Si le locuteur parle d'une chose qui, apparemment, n'a aucun rapport avec la situation de communication dans laquelle se trouvent les deux interlocuteurs, et s'il parle sérieusement, (comme on est en droit de le penser) cela veut dire qu'il a autre chose à dire mais qu'il ne peut / veut pas le faire directement.

Toutes les caractéristiques que nous venons de rappeler démontrent que l'ironie est un phénomène pragmatique car elle ne peut pas être déchiffrée en dehors du contexte de sa production; elle se réalise par le biais d'énoncés porteurs d'une valeur illocutoire précise qui produit des effets (perlocutionnaires) sur l'interlocuteur. L'ironie s'avère être une technique de communication tout aussi difficile à construire qu'à interpréter. On peut se demander, à juste titre, pourquoi un locuteur se donnerait tant de peine pour construire un énoncé ironique au lieu de dire directement ce qu'il a à dire.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> L'intervention peut comprendre, au-delà de l'énoncé ironique qui constitue un acte principal, des actes subordonnés et même d'autres actes principaux.

<sup>17</sup> Dans la littérature de spécialité, on parle de deux types d'ironie suivant les intentions supposées du locuteur. « Il est tout d'abord possible d'observer les manifestations d'ironie **offensive**, qui reprennent le discours d'une cible d'ironie pour le tourner en dérision. L'ironie offensive mime les propos de sa victime pour les critiquer; l'ironiste prétend adopter une perspective dont il se distancie immédiatement. » (Pichová, 2007 : 27). L'ironie **défensive** se manifeste chaque fois que le locuteur-ironiste «refuse de se prononcer

Ses dimensions axiologique et pédagogique nous fournissent une partie de la réponse. L'autre partie nous sera fournie par la description du fonctionnement de l'ironie.

## 4. Fonctionnement et interprétation de l'énoncé ironique

### 4.1. Fonctionnement

Parler du fonctionnement et de l'interprétation d'un énoncé ironique revient à parler de deux processus fondamentaux de l'activité communicative, *l'encodage et le décodage*.<sup>18</sup>

Du point de vue pragmatique, pour qu'une activité communicative atteigne ses buts et produise ses effets, il est nécessaire que les deux processus observent le principe de la coopération et obéissent aux maximes conversationnelles (v. supra). Or, contrairement à une communication ordinaire réussie, la communication ironique réussie résulte de la violation intentionnelle de la maxime de la qualité.<sup>19</sup> (v. note 6). Cette violation peut être constatée grâce au contraste existant entre « la forme de l'énoncé qui est conforme dans sa valeur illocutoire prise au sens large au type d'acte de

---

définitivement et laisse son message suspendu entre deux interprétations possibles, ou bien il vise à construire un éthos d'ironiste implacable.» (id. : 28).

<sup>18</sup> Dans la perspective de l'approche pragmatique, la prise en considération des deux processus est indispensable pour l'analyse de tout échange verbal (y compris celui à valeur ironique). Activité du locuteur, l'encodage est constitué d'un ensemble d'opérations que le locuteur doit effectuer pour arriver à transmettre par le biais d'un énoncé concret aussi bien son intention illocutoire (l'intention de chaque locuteur de communiquer à son interlocuteur ce qu'il veut faire par son acte de langage) que son intention communicative (l'intention du locuteur de faire comprendre à l'interlocuteur son intention de réaliser un acte illocutoire), correspondantes à la situation de communication et aux buts poursuivis par l'activité communicative à laquelle il participe et qu'il veut faire aboutir *avec succès et sans défaut*. Le processus d'encodage doit donc donner une forme littérale concrète aux intentions de communication du locuteur. De son côté, l'interlocuteur engagé dans le même échange verbal est supposé vouloir lui-aussi faire aboutir l'activité communicative *avec succès et sans défaut*. Pour y arriver, il effectuera le processus inverse de décodage, partant de l'énoncé exprimé concrètement pour arriver, moyennant un ensemble d'opérations d'inférence, à identifier et comprendre les intentions illocutoire et de communication du locuteur. Pour l'approche pragmatique, les deux processus ne représentent pas des actions séparées (le point de départ et le point d'arrivée) mais un continuum du fait que l'activité de décodage a lieu en même temps que celle d'encodage. Dans cette perspective, l'interlocuteur se voit impliqué directement et effectivement dans la construction de l'échange verbal et dans la production de la signification conforme à la situation de communication donnée.

<sup>19</sup> H.P. Grice, « [...] analyse l'ironie comme transgression de la maxime de qualité et il explique son fonctionnement antiphrastique de la sorte: " Si l'on suppose que les propos de A ne sont pas sans objet, c'est qu'il doit essayer de transmettre une autre proposition que celle qu'il semble avancer. Il faut donc que ce soit une proposition qui soit liée à la précédente de manière évidente; la plus probable, c'est la proposition opposée." » (1975/1979:67 in Bres, 2010 : 696).

parole attendu (rassurer, consoler, conseiller, commenter, déplorer) et l'inadéquation flagrante du contenu de l'énoncé violemment contradictoire, absurde, inacceptable [...] mais cependant conforme en surface avec la logique du discours. » (Debyser, 1979 : 10). Dans ce passage, F. Debyser met en évidence trois aspects importants du fonctionnement de l'ironie, à savoir :

1. Le locuteur réalise un acte de langage direct dont la force illocutoire est en contradiction avec le contenu propositionnel de l'acte dans le sens que ce contenu propositionnel ne peut pas être transmis avec cette force.

2. Communiquer un contenu propositionnel avec une force illocutoire qui n'est appropriée ni au contenu propositionnel ni à la situation de communication, c'est réagir à l'énoncé de son interlocuteur d'une façon à laquelle il ne s'attendait pas. En effet, le fonctionnement de l'ironie s'appuie sur un décalage entre la ligne de conduite que le locuteur devrait adopter dans la situation d'interaction donnée, ligne de conduite attendue par l'interlocuteur, et la ligne de conduite réellement adoptée par le locuteur et qui ne correspond pas au contexte situationnel.

3. Cependant, ce contenu propositionnel est transmis avec cette force illocutoire en observant la logique du discours, qui est celle du locuteur-émetteur de l'énoncé déclencheur de l'ironie, et en adoptant la même orientation argumentative. Comme stratégie d'action (Forget, 2001), l'ironie consiste à entrer dans la logique de l'interlocuteur, à adopter sa ligne de conduite et, donc, à réagir à son intervention par une autre qui soutienne son point de vue mais qui soit contraire aux attentes de l'interlocuteur.<sup>20</sup> Comme l'adoption d'une ligne de conduite différente de celle attendue ne peut pas être gratuite, il en résulte que l'interlocuteur est en droit de se demander si, par ce changement, le locuteur ne voudrait pas lui transmettre autre chose que le sens de l'énoncé exprimé (ce qu'il exprime directement).

Le fonctionnement de l'ironie s'appuie sur l'ambiguïté et l'opacité de l'énoncé ironique qui permettent au locuteur d'exprimer quelque chose de contradictoire et de non-conforme par rapport au contexte et de signaler aussi ses intentions ironiques.

---

<sup>20</sup> Ph. Lejeune explique très clairement le fonctionnement de l'énoncé ironique: « [...] Il fonctionne comme subversion du discours de l'autre: on emprunte à l'adversaire la littéralité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rend virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord de l'énonciateur. » (in Robrieux, 2005 : 92).

#### 4.2. Interprétation

De façon générale, pour interpréter un énoncé, il faut prendre en considération le contexte large de sa production, s'appuyer sur le principe de la coopération<sup>21</sup> et effectuer un certain nombre d'opérations d'inférence.<sup>22</sup> Interpréter un énoncé ironique revient, pour l'interlocuteur, à trouver et comprendre les raisons pour lesquelles le locuteur de cet énoncé a préféré l'expression indirecte de ce qu'il a à dire à son expression directe. Pour identifier ces raisons, il lui faut d'abord identifier le contenu implicite de l'énoncé ironique, ce que le locuteur veut transmettre réellement (la signification de l'énoncé ou le sens de l'énonciation).

Pour J. Searle, le sens de l'énonciation d'un énoncé ironique est le contraire de ce que le locuteur transmet par son énoncé. «Pour parvenir au sens de l'énonciation, il faut passer par le sens de la phrase et delà au sens contraire de la phrase. » (1982 :1 64) en utilisant les données de la théorie des actes de langage, surtout les règles de la dérivation illocutoire, et les maximes conversationnelles.

F. Debyser, de son côté, précise que l'interprétation de l'énoncé ironique doit viser « [...] la signification globale de l'énoncé[...] »(1979 : 5), c'est-à-dire sa valeur illocutoire. Pour le linguiste, « [...] il ne s'agit pas de transformer une phrase en son contraire mais un acte de parole en un acte de parole opposé ou contradictoire [...] » (id. : 6). La conséquence de ces deux approches de l'interprétation d'un énoncé ironique est importante: l'interprétation ne concerne pas que l'énoncé ironique mais aussi, dans le cas d'un échange verbal, l'ensemble(actes principaux et subordonnés) de l'intervention initiative contenant l'énoncé déclencheur de la réaction ironique; l'ensemble de l'intervention réactive contenant l'énoncé ironique et, parfois, même l'intervention réactive à l'ironie.

Pour L. Perrin, l'interprétation d'un énoncé ironique consiste dans la réalisation, par l'interlocuteur, de « deux opérations distinctes à deux niveaux

---

<sup>21</sup> Les maximes conversationnelles interviennent dans le processus de décodage, surtout dans les cas de transgression d'une maxime, pour aider l'interlocuteur à reconstruire ce que H.P. Grice appelle les *implicatures conversationnelles*. Les implicatures conversationnelles représentent le contenu implicite d'un énoncé, contenu qui dans certains cas – comme celui de l'ironie- représente le vrai sens que le locuteur veut transmettre. Pour M. Tuțescu, l'implicature conversationnelle est « [...] la signification qu'un allocutaire doit assigner à l'énoncé d'un locuteur afin de rendre cet énoncé compatible avec les maximes [...] de la conversation. »(1979 : 217).

<sup>22</sup> Les opérations d'inférence correspondant à l'identification d'une implicature conversationnelle sont les suivantes: «Le locuteur a dit P. Le locuteur est présumé observer les règles et dire P. Le locuteur sait que son allocutaire est capable de ce raisonnement. Bref, il a *implicite* Q. » (in Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 368).

différents. » (1996 : 2). Au niveau du sens littéral, l'interlocuteur constate que « [...] ce qui est exprimé dans l'énoncé est opaque[...] » (ibid.), que le locuteur ne communique pas ce qu'il devrait dans la situation donnée et que, par conséquent, son énoncé est contradictoire ou inadéquat. L'interlocuteur n'a aucune raison de croire que le locuteur refuserait de coopérer lors de leur échange ni qu'il aurait l'intention de lui dire autre chose que ce qu'il croit être vrai (principe de coopération et maxime de la qualité). Ces croyances amènent l'interlocuteur à la conclusion qu'il doit vérifier si l'emploi de l'énoncé ironique est accidentel (dû à une erreur) ou intentionnel. Dans ce dernier cas, il lui faudra en établir les raisons. Au second niveau, du sens figuré, « [...] l'interprète est invité à supposer que le locuteur cherche néanmoins à communiquer un sens figuré, moyennant une décomposition du sens littéral et de l'image véhiculée[...]. » (ibid.). À l'aide des opérations d'inférence, l'interlocuteur parviendra à identifier les informations que le locuteur a voulu lui transmettre et les raisons pour lesquelles il ne l'a pas fait explicitement mais implicitement.

Aux termes de cette présentation, il apparaît que, dans l'approche pragmatique, l'ironie est le résultat de la co-construction d'une interaction (et de sa signification) et une stratégie d'action liée au contexte de sa production et fondée d'un côté sur l'intention de communication du locuteur et de l'autre côté sur « [...] l'activité de décodage de l'interlocuteur co-construisant l'échange et l'effet ironique[...]. » (Raus, 2007 : 3), activité qui, d'après L. Perrin, exige de la part de l'interlocuteur un effort supplémentaire de décodage discursif en plus du décodage linguistique.

## **5. L'énoncé injonctif ironique**

L'énoncé injonctif est le produit d'actes illocutoires à valeur injonctive. Ces actes sont des directifs que J. Lyons propose d'analyser

« [...] comme des énoncés qui imposent à quelqu'un l'obligation de rendre une proposition vraie(ou au contraire de ne pas la rendre vraie) en faisant en sorte que l'état des choses décrit par la proposition arrive dans un monde à venir. » (Lyons, 1981 : 441, in Stoean, 1999 : 112).

Les actes illocutoires injonctifs (l'injonction) se manifestent donc comme des prescriptions ou des proscriptions dont le but général est de faire réagir d'une certaine manière les autres participants à l'interaction verbale,

en essayant de les convaincre du caractère adéquat et justifié de l'action demandée, suggérée, etc.<sup>23</sup> (id. : passim). Comme dans le cas des autres actes illocutoires, la réalisation de l'injonction

« [...] est soumise à certaines conditions d'emploi [qui] définissent le degré d'appropriété contextuelle de l'acte, c'est-à-dire son adéquation au contexte dans lequel il apparaît, adéquation qui est fonction de: "1. Les *circonstances* et les *personnes* impliquées dans l'acte de langage; 2. L'intention des personnes impliquées; 3. Le type d'*effet* associé à son énonciation." » (Moeschler, 1985 : 24 in Stoean, 1999 : 121).

À part les conditions générales<sup>24</sup> d'emploi de l'acte de parole injonctif, chaque valeur illocutoire injonctive(requête, conseil, prière, etc.) est soumise au respect de ses propres conditions de réalisation (les conditions de réussite ou de succès) comme nous allons le voir. Les actes illocutoires injonctifs ont tous un caractère menaçant pour l'une ou l'autre des faces (positive et négative) de l'interlocuteur mais aussi du locuteur. Dans le cas des injonctions ironiques, ce caractère menaçant est encore plus fort du fait que

« L'ironie constitue une menace pour la face négative de l'interlocuteur par la violation de ses droits et libertés d'agir d'une certaine manière. Elle menace, en même temps, sa face positive parce que toute ironie est l'expression de la destruction des images valorisantes que l'interlocuteur veut imposer de lui-même aux autres. Est soumis à l'ironie celui qui a perdu sa face positive. » (Stoean, 1999 : 219).

---

<sup>23</sup> « Unicul scop pe care îl au comanda, sfatul sau recomandarea de a face un anumit lucru constă în apelul făcut la rațiunea sau intelectul agentului (destinatar); ele încearcă, într-un context favorabil, să-l îndemne la o acțiune, convingându-l că acțiunea recomandată, ordonată sau cerută posedă o anumită întemeiere rațională, o adecvare sau oportunitate pe care omiterea aceleiași acțiuni nu le are, că acțiunea este deci *adecvată* sau *justificată*. » (Castañeda, 1979 : 207, in Stoean, 1999 : 110).

<sup>24</sup> « 1. Le locuteur trouve qu'un certain état de choses doit être changé. 2.Le locuteur et l'interlocuteur se trouvent dans une situation qui permet au premier de demander au dernier d'exécuter ce changement d'état; cela veut dire que ces deux se trouvent dans un rapport hiérarchique, de supérieur à inférieur; 3.L'interlocuteur se trouve dans une situation qui lui permet l'accomplissement de l'action demandée par le locuteur; 4.L'interlocuteur comprend l'intention du locuteur d'accomplir par son énoncé un acte injonctif; 5.L'interlocuteur effectue l'action demandée, c'est-à-dire qu'il rend vrai le contenu propositionnel de l'acte; »(Stoean, 1999 : 121).

À la menace que représente toute injonction s'ajoute donc celle représentée par l'ironie. Mais, dans certains cas, comme celui que nous allons analyser, l'injonction ironique peut représenter, au contraire, une forme adoucie de réalisation d'un acte injonctif offensant.

Les aspects pris en considération dans l'analyse des injonctions ironiques sont les mêmes que dans le cas des autres actes illocutoires injonctifs auxquels il faut ajouter des caractéristiques qui permettent la reconnaissance de la dimension ironique. Il y a trois aspects que nous considérons les plus importants dans ce genre d'analyse: le rapport que chaque interactant entretient avec l'action que l'interlocuteur(ne) devrait (pas) réaliser; l'existence d'un arrière-fond d'informations mutuellement partagées par les interactants; les relations interpersonnelles des interactants. Pour le premier aspect:

«1. *Le locuteur* pose, dans son énoncé, une action à réaliser par l'interlocuteur; sait (ou suppose) que l'interlocuteur a déjà réalisé cette action, qu'il aimerait ou pourrait l'accomplir; laisse entendre qu'il n'est pas d'accord avec l'accomplissement de cette action; veut donc empêcher l'interlocuteur de la réaliser. 2. *L'interlocuteur* a l'intention (aimerait, pourrait) accomplir ou est en train d'accomplir une action; ne se rend pas compte que le contexte interactionnel n'est pas favorable à l'accomplissement de cette action; fait perdre sa face positive par l'accomplissement de cette action.» (Stoean, 1999 : 219).

Ces caractéristiques de l'attitude de chaque interactant concernent les situations de communication où l'on produit une ironie *sérieuse*, c'est-à-dire une ironie *offensive*, évaluative et pédagogique. (v. note 17). Mais il y a aussi des cas où l'énoncé injonctif exprime une ironie défensive, la seule intention du locuteur étant de s'amuser au dépens de son interlocuteur. En ce qui concerne les deux autres aspects, nous pouvons renvoyer aux analyses de F. Debyser (1979: passim) et rappeler sa conclusion: « La communication ironique de ce type (offensive chez nous) n'est donc possible qu'entre locuteurs qui non seulement ont le même cadre de référence et les mêmes connaissances du monde mais encore se connaissent très bien.» (id. : 16). Et le dictionnaire Bescherelle de renchérir: « [C'est] la connaissance des sentiments de celui qui parle qui fait connaître l'ironie. » (ibid.)

De façon générale, l'échange verbal contenant l'énoncé ironique présente la structure suivante: une intervention initiative / réactive contenant un

« [...] énoncé de L1 perçu comme manquant de pertinence par L2 et pouvant comporter une forme d'attaque de L1 envers L2 [...]; l'énoncé réactif ironique de L2 qui constitue une attaque-retour envers L1 [...]; réaction de L1 ou d'un autre personnage solidaire de L1 se sentant lui-même attaqué par L2 [...]. » (Baklouti, 2016 : 3).

L'emploi de ces données théoriques pour analyser le corpus recueilli<sup>25</sup> nous a permis de faire les remarques suivantes:

A. Les énoncés injonctifs ironiques sont le produit d'actes illocutoires injonctifs directs, réalisés par:

*a. des performatifs primaires*

« 1. –Tu es belle, dit-il. J'en connais qui paieraient encore plus cher que moi pour t'avoir....

-*Donne-moi leur adresse*, dit Silvana en riant moqueuse. (Roblès, 1980 : 95).

2. – Tu me fais suer!

-*Transpire à ton aise!* (Courteline, 1965 : 222).

3. –*Vă dați seama, bolborosi Ciocîrlan livid, că asemenea atacuri la reputația persoanelor reclamă o ieșire pe teren.*

-*Bate-te în duel cu reporterul! Rîse directorul cu un rictus adînc de dispreț...* (Călinescu, 1968 : 362).

4. Valentine – Eh bien, en voilà du mystère! Tu fais donc de la fausse monnaie?

Trielle – Du tout. J'avais poussé le verrou, étant pressé par ma copie et craignant qu'on me dérange. Entre.

Valentine – *Ferme vite la porte, que l'inspiration ne se sauve pas.*

Trielle – Tu as toujours quelque chose d'aimable à me servir.

Valentine – Eh! on n'a pas idée aussi, de se donner de l'importance au point de se mettre sous clé comme une bijouterie de luxe. Tu te prends au sérieux, ma parole.

---

<sup>25</sup> Notre corpus est constitué d'échanges verbaux extraits d'une trentaine d'œuvres littéraires françaises et roumaines. Le nombre des exemples donnés est forcément réduit (pour des raisons pratiques évidentes) mais il est représentatif pour les caractéristiques des énoncés injonctifs ironiques.

Trielle – Tu es bête.

Valentine – En tout cas je n'ai pas le ridicule de me confondre avec Lord Byron. Toc! (Courteline, 1965:155)

5. Martine – J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras.

Sganarelle – *Mets-les à terre.*

Martine – Qui me demandent à toute heure du pain.

Sganarelle – *Sonne-leur le fouet:* quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit saoul dans ma maison. (Molière, 1999 : 34) ».

*b. des performatifs explicites:*

« 6. -Nu intra! Timofte a fost ucis!

-Nu se poate!

-Ascultă, fetițo! *N-am timp de tine, așa că te rog să nu leșini.* Trebuie să anunțăm miliția. Du-te mai bine în mașină și așteaptă acolo. (Arion, 2016 : 20).

7. Elle – N'use pas ta salive, je sais ce que tu vas me dire. (*Très simple*). Je me suis fait peloter.

Lui – Oui, tu t'es fait peloter!

Elle, *assise près du lit et commençant à se dévêtir-* Là! Oh! je connais l'ordre et la marche. Dans un instant je me serai conduite comme une fille, dans deux minutes tu m'appelleras sale bête; dans cinq tu casseras quelque chose. C'est réglé comme un protocole. – Et pendant que j'y pense... (*Elle va à la cheminée, y prend une poterie ébréchée qu'elle dépose sur un guéridon, à portée du bras de Monsieur*)... je te recommande ce vase. Tu l'as entamé il y a cinq semaines en revenant de la soirée de l'Instruction publique, mais il est encore bon pour faire des castagnettes. (Courteline, 1965 : 55).

8. Trielle - [...] Une fois que j'avais en vain, une heure, procédé par le raisonnement, la patience m'échappa. Je me levai, je te pris par le fond de tes jupes, puis, t'ayant étroitement logée sous mon bras gauche, de ma dextre agitée du geste familier aux lavandières à l'ouvrage, je t'administrai...

Valentine – Voilà une belle action d'éclat! *Je te conseille de triompher!* Brute! Lâche! Goujat! (Courteline, 1965 : 160) ».

*c. des actes illocutoires injonctifs dérivés, réalisés par des procédés conventionnels d'indirection (phrases assertive, interrogative, interro-négative, verbes modaux, conditionnel présent):*

« 9. Cu mine vorbiți?

Răspunde la ce te-ntreb!

*Atunci vorbiți singur.* (Arion, 2016 : 21).

10. -N-o să alerge nimeni, fii liniștit. Iar eu am să veghez din umbră asupra ta. N-avea nici o grijă.

-Nu s-ar putea invers?

-Nu Și nu te mai văita ca o babă. De mâine treci la acțiune. Și fii atent să nu comiți vreo infracțiune. (Arion, 2016 : 61).

11. -Am încredere mai mult în șarmul tău, Mladin. Folosește-l din plin.

-N-ai putea să trimiți pînă aici vreo fătucă de 25 de ani ca să exersezi puțin? (Arion, 2016 : 62).

12. Boubourouche - [...] Vous ne savez pas ce que vous dites et je connais Adèle mieux que vous. (*Très affirmatif*) Elle est incapable de mentir.

Le Monsieur-Voulez-vous me permettre de vous dire que c'est vous-même qui parlez sans savoir? Vous n'avez même pas la clé de l'appartement? (Courteline, 1965 : 35).

13. Lui - Tu as trainé dans le ridicule le nom honorable que je porte!

Elle – Navrante histoire! *À ta place, j'en ferais une plainte.*

Lui – Tu t'es compromise de la façon la plus révoltante!

Elle – Oui, je te dis! (Courteline, 1965 : 56) ».

B. L'acte illocutoire injonctif peut être: une requête (1,11, 12), une permission(2,), un conseil (3, 4, 8), une prière (6), une recommandation (5, 7, 9), une suggestion (10, 13).

C. L'énoncé injonctif ironique est produit en réaction

a. à l'acte direct réalisé par l'énoncé déclencheur de l'ironie (au sens littéral) : 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13;

b. au sens dérivé du même énoncé: 6, 7, 9.

Ces résultats nous permettent de formuler quelques conclusions partielles:

a. Les performatifs primaires sont les plus susceptibles d'un emploi ironique, vu leur caractéristique de ne pas exprimer clairement la valeur illocutoire qu'ils portent et, par conséquent, d'envoyer au contexte pour le repérage de celle-ci;

b. Les énoncés injonctifs ironiques se manifestent surtout comme réaction au sens littéral de l'énoncé déclencheur. C'est en fait ce mécanisme de prise à la lettre des affirmations de l'interlocuteur qui déclenche l'ironie.

## 6. Proposition d'analyse

Pour décrire le fonctionnement d'un énoncé injonctif à valeur ironique et montrer comment l'interlocuteur peut identifier cette valeur, nous avons choisi d'analyser un énoncé injonctif ayant la structure d'un performatif explicite. À la différence des performatifs primaires dont la force illocutoire est précisée grâce au contexte, et des actes illocutoires indirects dont la force illocutoire exprimée renvoie à une autre, celle qui est réellement transmise, le performatif explicite exprime directement la force illocutoire réalisée, grâce au préfixe performatif présent dans la structure syntaxique de l'énoncé correspondant. Notre analyse est censée vérifier si la démarche proposée<sup>26</sup> pour l'identification de la valeur ironique des autres types d'énoncés (assertif, interrogatif, négatif, exclamatif) peut être utilisée dans le cas des énoncés injonctifs ironiques. Pour l'analyse, nous avons retenu une séquence de la pièce *Les Boulingrin* de G. Courteline (1965 : 71-88) que voici :

« Boulingrin- Eh! Laisse-nous tranquille avec ton tabouret! Tu assommes Monsieur des Rillettes.

Des Rillettes, *les quatre fers en l'air* - Quelle idée!

Mme Boulingrin - C'est toi qui le rases.

Boulingrin, *avec autorité* - Allons, tais-toi!

Mme Boulingrin - Je me tairai si je veux.

Boulingrin - Si tu veux?

Mme Boulingrin - Oui, si je veux.

Boulingrin - .....de Dieu!

Mme Boulingrin - Et je ne veux pas, précisément.

Boulingrin - C'est trop fort!.... Coquine!

Mme Boulingrin - Cocu !

Boulingrin - Gaupe !

Mme Boulingrin - Gouape !

Boulingrin - *Quelle existence!*(1)

Mme Boulingrin – (2) *Je te conseille de te plaindre!* (À des Rillettes) (3) *Un faînéant doublé d'un escroc, qui ne fait œuvre de ses dix doigts et se saoule avec l'argent de ma dot: les économies de mon vieux père!*

---

<sup>26</sup> « Pour être plus précis, le modèle explicatif de l'aspect indirect des actes de langage indirects comprend une théorie des actes de langage, certains principes généraux de conversation coopérative-dont quelques-uns ont été analysés par Grice (1975) et un arrière-plan d'information factuelle fondamentale que le locuteur et l'auditeur ont en commun, ainsi que la capacité de l'auditeur à faire des inférences. » (Searle, 1982 : 73).

Boulingrin, *au comble de la joie* - Ton père! (*À des Rillettes*) Dix ans de travaux forcés pour faux en écriture de commerce (3).

Mme Boulingrin – En tout cas, on ne l’a pas fourré à Saint Lazare pour excitation de mineure à la débauche, comme la mère d’un imbécile que je connais.

Boulingrin, *à des Rillettes* – Vous l’entendez? (id.: 71-72) ».

Dans la théorie des actes de langage « [...] un énoncé [...] ironique est un énoncé au moyen duquel est accompli un acte illocutionnaire indirect, conversationnellement dérivé [...]. » (Récanati, 1981 : 214). L’énoncé ironique exprime le contraire de ce que le locuteur a l’intention de dire, l’ironie résulte donc d’un décalage entre le sens de l’énoncé et l’intention de communication du locuteur. L’analyse d’un énoncé ironique doit trouver les réponses aux deux questions suivantes: « comment l’auditeur détermine ce que le locuteur "veut dire" et comment l’auditeur peut-il inférer (de ce que dit le locuteur) qu’il a voulu dire le contraire de ce qu’il a dit? » (ibid.). Dans toute analyse qui concerne les actes de langage, il y a deux hypothèses de départ :

a. Les interlocuteurs engagés dans une conversation sont conscients de leur obligation d’observer le principe de coopération avec ses maximes et ils essayent, dans la mesure du possible, d’observer ce principe. (Récanati, 1981 : 143).

b. Si, l’un des interlocuteurs enfreint ouvertement une maxime, son interlocuteur « [...] est tenu de supposer qu’il respecte néanmoins, et dans la mesure du possible, le principe conversationnel en général [...] et que le locuteur a enfreint cette maxime pour éviter d’en enfreindre une autre car il ne pouvait pas réaliser son acte illocutionnaire en respectant «simultanément» toutes les maximes ». (Récanati, 1981 : 143). Pour répondre aux questions mentionnées, il faut franchir les trois étapes d’analyse suivantes (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 591).

### *A. Identifier le sens primitif (littéral) de l’énoncé injonctif*

Dans cette étape, Monsieur Boulingrin doit identifier l’acte illocutoire accompli par sa femme, Madame Boulingrin, lors de la production du performatif explicite *Je te conseille de te plaindre*. Ses connaissances de français lui permettent de comprendre qu’il s’agit d’un conseil mais l’arrière-plan d’information factuelle fondamentale<sup>27</sup> qu’il partage avec sa femme ainsi

---

<sup>27</sup> Nous avons accès à cet arrière-plan grâce aux événements qui se déroulent tout au long de la pièce et cela nous permet de nous former une idée sur la vie de ce couple de bourgeois

que la situation de communication dans laquelle ils se trouvent l'amènent à conclure que le conseil de sa femme est inapproprié, inadéquat contextuellement. Mme Boulingrin a compris(ou feint d'avoir compris) l'intervention de son mari (1) comme un cri de révolte contre la vie qu'il doit mener, alors que, pour M. Boulingrin, son intervention fait partie du jeu de harcèlement réciproque auquel ils s'adonnent presque chaque jour.

### *B. Quête d'un sens dérivé*

En constatant l'inadéquation contextuelle du sens direct de l'énoncé de sa femme, M. Boulingrin est en droit de déclencher une recherche pour découvrir ce que sa femme a voulu réellement dire. Dans un premier temps, il doit avoir la certitude que l'énoncé de Mme Boulingrin n'exprime pas un conseil, contrairement à ce que le préfixe performatif précise. Il lui faut donc vérifier si les conditions de réalisation avec succès et sans défaut de l'acte illocutoire *conseiller* sont accomplies<sup>28</sup> ou non.

1. *La règle de contenu propositionnel* établit que l'acte à réaliser par l'interlocuteur est un acte futur *se plaindre*, précisé dans la phrase de contenu propositionnel de l'énoncé injonctif. Vu que l'acte futur à réaliser par l'interlocuteur est identifié, *cette règle est satisfaite*.

2. *La règle préliminaire* vérifie si l'énoncé satisfait les conditions de réalisation avec succès et sans défaut de l'acte de *se plaindre*.

a. Le locuteur, Mme. Boulingrin, a des raisons de penser que l'acte conseillé – se plaindre – serait profitable à son interlocuteur, M. Boulingrin. *Cette sous-règle n'est pas satisfaite* car, dans le contexte donné, Mme Boulingrin sait très bien que son mari n'a aucune raison de se plaindre et elle tient à le lui rappeler par l'énoncé à fonction d'acte subordonné de commentaire (3). Dans le même temps, par son commentaire, Mme Boulingrin fait comprendre que l'acte de se plaindre ne serait pas profitable à

---

aisés. Cet arrière-plan nous apprend que les Boulingrin se détestent, que les querelles domestiques sont à l'ordre du jour, suivis de brèves périodes d'accalmie. Lors de leurs disputes – parfois très violentes- les Boulingrin se font des reproches, l'un plus abominable que l'autre; ils se menacent, tout en sachant que leurs menaces n'aboutiront à rien; ils se couvrent d'invectives, et éprouvent un plaisir extrême à se faire du mal l'un l'autre. Leur existence se nourrit de ces affrontements qui n'ont aucune conséquence pratique.

<sup>28</sup> Les conditions ou les règles à observer sont les suivantes: « la règle de contenu propositionnel: Acte futur C de A (« allocutaire, n.n.); La règle préliminaire: 1.L (locuteur) a des raisons de penser que C sera profitable à A; 2.Il n'est certain ni pour L, ni pour A, que A serait conduit à effectuer C de toute façon; la règle de sincérité: L pense que C sera profitable à A; la règle essentielle revient à assumer que C sera profitable à A. » (Searle, 1972 : 108-109).

son mari, au contraire. Et, de toute façon, M. Boulingrin n'a pas à qui se plaindre, sans mettre en danger ses faces.

b. Il n'est pas certain ni pour Mme Boulingrin, ni pour M. Boulingrin que ce dernier serait conduit à effectuer de toute façon l'acte de se plaindre. *Cette sous-règle est satisfaite* car les Boulingrin savent tous les deux que M. Boulingrin n'a en réalité aucune intention de se plaindre et que sa plainte fait partie de leur jeu quotidien de harcèlement réciproque.

3. *La règle de sincérité* précise que Mme Boulingrin pense que l'acte de se plaindre serait profitable à son mari. *Cette règle n'est pas satisfaite non plus*, comme nous le fait comprendre l'acte subordonné de commentaire qui accompagne l'acte principal de conseil. Menant une vie confortable de bourgeois aisé, grâce à l'héritage de sa femme, et avec un passé pour le moins douteux, M. Boulingrin ne peut pas se plaindre sans perdre non seulement ses faces mais aussi le confort de son existence.

4. *La règle essentielle* revient à assumer, par Mme Boulingrin, que l'acte de se plaindre sera profitable à son mari. Or, le même acte subordonné de commentaire prouve exactement le contraire et c'est pour convaincre M. Boulingrin qu'il ne peut pas se plaindre que Mme Boulingrin produit cet acte, qui de plus, fait perdre la face négative de M. Boulingrin devant M. des Rillettes mais aussi sa face positive à cause des accusations formulées à l'encontre de lui-même et de son père. *Cette règle n'est donc pas satisfaite non plus*. Ce même acte subordonné permet aussi à M. Boulingrin de se rendre compte que sa femme ne lui donne pas un vrai conseil et que, peut-être, elle veut lui transmettre autre chose. Pour la réalisation avec succès et sans défaut d'un acte illocutoire, il faut que toutes les conditions soient satisfaites. Or, sur l'ensemble des règles, deux seulement sont satisfaites. Il en résulte donc que le performatif explicite *Je te conseille de te plaindre* n'accomplit pas l'acte illocutoire *conseiller* car il ne dit pas ce que M. Boulingrin a intérêt à faire, comme devrait le faire un acte illocutoire du type *conseiller*. (Searle, 1972: 108). Il est évident que M. Boulingrin n'a aucun intérêt à se plaindre. En revenant sur les règles ci-dessus, on constate que la règle de sincérité n'est pas satisfaite, ce qui signifie que Mme Boulingrin n'a pas dit la vérité, que son énoncé n'exprime pas ce qu'elle croit être vrai. Or, ne pas dire ce que l'on croit être vrai, c'est enfreindre la maxime de la qualité (v. supra) M. Boulingrin n'a aucune raison de penser que sa femme ne respecte pas le principe de coopération. Dans ce cas, pour mettre d'accord l'acte illocutoire direct réalisé par sa femme avec le principe de coopération, il est obligé de se dire que, si sa femme n'a pas dit la vérité, c'est parce qu'elle ne

veut pas le conseiller mais lui transmettre autre chose, qui est conforme à la maxime conversationnelle de la qualité<sup>29</sup>. À partir de ce moment, M. Boulingrin déclenche une série d'inférences pour arriver aux implicatures conversationnelles de l'énoncé *Je te conseille de te plaindre*, et découvrir ainsi ce que sa femme veut lui transmettre réellement. Les étapes par lesquelles doit passer M. Boulingrin pour y arriver, seraient les suivantes (Récanati, 1981 : 155, Searle, 1982 : 88-89):

- « 1. *Ma femme m'a conseillé de me plaindre.*
2. *Elle coopère à la conversation et je suppose qu'elle respecte le principe de coopération avec ses maximes.*
3. *Donc, dans le contexte de notre dispute, elle ne peut pas me conseiller de me plaindre sans enfreindre la maxime de la qualité.*
4. *En outre, elle sait très bien que je n'ai aucune intention de me plaindre.*
5. *Son énonciation n'exprime donc pas un conseil. Elle devrait avoir l'intention d'accomplir un autre acte illocutoire qui respecte la maxime de la qualité, qui soit donc vrai.*
6. *L'une des conditions de réussite de l'acte conseiller est que l'acte prédiqué dans la phrase de contenu propositionnel (se plaindre) soit profitable à l'interlocuteur.*
7. *Or, ma femme sait très bien que l'acte de me plaindre ne m'est pas du tout profitable pour les raisons qu'elle présente dans son commentaire.*
8. *Nous sommes en pleine dispute, nous nous insultons, je peste contre ma femme qui ne cesse de m'insulter et de me tenir tête et elle me conseille de me plaindre. Après quoi, en s'adressant à M. des Rillettes, elle évoque une série de faits très compromettants pour moi.*
9. *En évoquant ces faits, ma femme attire l'attention sur son conseil qui, dans ces circonstances, s'avère inadéquat (on ne conseille pas à quelqu'un une action qui ne lui serait pas profitable, de façon évidente) et, dans le même temps, rend ridicule toute tentative de plainte venant de la part d'une personne telle que celle présentée dans son commentaire, c'est-à-dire une personne comme moi.*
10. *Cela revient à dire que ma femme veut me ridiculiser (pour ma prétention de me plaindre) pour m'empêcher de me plaindre. Donc, depuis*

---

<sup>29</sup>« [...] le locuteur enfreint ouvertement la maxime conversationnelle selon laquelle il faut dire la vérité, pour concilier néanmoins l'énonciation avec les principes conversationnelles, l'auditeur suppose selon Grice que le locuteur a l'intention d'accomplir indirectement un acte illocutionnaire conforme à la maxime en question. » (Récanati, 1981 : 214).

*le début de notre échange, son intention n'a pas été de me conseiller de me plaindre mais de m'interdire de le faire, en me rendant ridicule. Et elle le fait. »*

### C. Identification du «vrai» sens

Dans cette dernière étape, il s'agit d'identifier « le sens supposé correspondre à l'intention communicative du locuteur. » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 : 591).

En accomplissant l'acte illocutoire *conseiller*, la véritable intention de Mme Boulingrina été d'interdire à son mari de se plaindre. Pour y arriver, elle le rend ridicule en lui faisant perdre tant sa face négative que sa face positive.

Nous pouvons donc conclure en disant que l'acte réalisé par Mme Boulingrin moyennant le performatif explicite *Je te conseille de te plaindre* est l'acte conversationnellement dérivé *ridiculiser* qui a pour *effet perlocutionnaire désiré*<sup>30</sup> le non-accomplissement de l'acte de se plaindre. Cette conclusion s'appuie sur l'intervention réactive de M. Boulingrin (3) qui ne réagit ni à l'acte de conseiller de sa femme ni à ce qu'elle lui conseille (se plaindre) mais au contenu de l'acte subordonné de commentaire. Cela signifie que ce qu'il a saisi d'abord c'est l'ironie de sa femme et qu'il essaye d'y riposter.

## 7. Conclusions

Aux termes de cette analyse, nous pouvons formuler quelques remarques qui confirment plusieurs aspects concernant le fonctionnement de l'ironie :

a. Le locuteur « [...] accomplit un acte illocutionnaire indirect qui se substitue à l'acte direct, celui-ci n'étant accompli qu'en apparence. »(Récanati, 1981 : 215).

b. Pour que l'énonciation d'un énoncé ironique « [...] devienne adéquate [...] l'interprétation la plus naturelle consiste à lui attribuer le sens contraire de celui que suggère sa forme littérale. » (Searle, 1982 : 162). En effet, *interdire en ridiculisant* est le contraire de *conseiller sérieusement*.

c. L'ironie représente un acte conversationnellement dérivé. En effet, c'est grâce au contexte dans lequel a lieu l'échange verbal entre les Boulingrin

---

<sup>30</sup> « L'effet perlocutionnaire représente [...] la réalisation de l'acte prédiqué par le sujet énonciateur. [...] (L') effet perlocutionnaire désiré [...] est l'effet que le locuteur veut produire sur son interlocuteur par le fait de dire quelque chose [...] » (Cristea, Stoean, 2004 : 196-197).

et, surtout, grâce à l'acte subordonné de commentaire de Mme Boulingrin que nous pouvons identifier la valeur ironique de l'énoncé injonctif produit par Mme Boulingrin.

d. Du point de vue de la théorie de la politesse, l'ironie peut fonctionner tantôt comme *adoucesseur* tantôt comme *renforçateur* du caractère menaçant d'un acte. Si l'on prend en considération le contexte de production de l'énoncé injonctif ironique *Je te conseille de te plaindre*, l'ironie agit comme un renforçateur de la menace représentée par cet acte car M. Boulingrin se voit ridiculiser par cet acte devant M. des Rillettes, ce qui lui fait perdre ses faces. Par rapport à *l'interdiction de l'acte de se plaindre*, l'ironie agit comme un adoucesseur car l'offense qu'elle représente est moins forte que celle produite par l'acte d'interdire. Dans ce dernier cas, au caractère offensant d'une interdiction s'ajoute celui du rapport hiérarchique des places (dominant-dominé) impliqué par l'interdiction.

e. Si nous prenons en considération le statut de l'ironie d'acte indirect conversationnellement dérivé, nous pouvons soutenir que l'ironie représente une fonction interlocutive (Stoean, 1999 : 219) ayant cette particularité de pouvoir se réaliser par le biais de différents actes illocutoires, injonctifs dans notre cas.

Notre analyse apporte les réponses aux deux questions mentionnées: la vérification des conditions de réalisation *avec succès et sans défaut* d'un acte illocutoire permet l'identification de cet acte ; le co(n)texte aidant, les inférences permettent l'identification de l'acte contraire à celui réalisé directement.

## **Bibliographie**

- BAKLOUTI, Elodie, 2015, *Ironique... Vous avez dit ironique ? : analyse des énoncés catégorisés métadiscursivement comme ironiques dans un corpus théâtral et un corpus journalistique*, Linguistique, Université Paul Valéry - Montpellier III, Français. <NNT : 2015MON30058>
- BAKLOUTI, Elodie, 2016, « La réaction à l'énoncé ironique dans un corpus théâtral », *Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2016*, SHS Web of Conferences 27, 02002 (2016), DOI: 10.1051 / shsconf / 20162702002, 14 p.
- BANGE, Pierre, 1992, *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris, Éditions Nathan Université.

- BRES, Jacques, 2010, « L'ironie, un cocktail *dialogique* ? », in *Discours, pragmatique et interaction*, Congrès Mondial de Linguistique Française, pp.695 -709, [http: // www.linguistiquefrancaise.org](http://www.linguistiquefrancaise.org) ou [http: // dx.doi. org / 10.1051 / cmlf / 2010093](http://dx.doi.org/10.1051/cmlf/2010093).
- BROWN, Penelope, LEVINSON, Stephen, 1987, *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press
- CASTAÑEDA, Héctor-Neri, 1979, « Raționamentele imperative », in *Norme, valori, acțiune*, București, Editura politică, pp. 189-226.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, 2002, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris, Seuil.
- CRISTEA, Teodora, STOEAN, Carmen-Ștefania, 2004, *Éléments de pragmatique linguistique*, București, Editura ASE.
- DEBYSER, Francis, 1979, *Les mécanismes de l'ironie*, Paris, BELC.
- EGGS, Ekkehard, 2009, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie », in *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2009, consulté le 04 décembre 2018. URL : [http: / / journals.openedition.org / aad / 219](http://journals.openedition.org/aad/219) ; DOI : 10.4000 / aad.219.
- FORGET, Danielle, 2001, « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », in *Études littéraires*, 33(1), pp.41-54. doi:10.7202 / 501277ar.
- GOFFMAN, Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GOFFMAN, Erving, 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GRICE, Herbert P., 1975 / 1979, « Logic and Conversation » / « Logique et conversation », in *Syntax and Semantics*, no.3, pp. 41-58 / *Communications* 30, pp. 57-72.
- ILINCA, Cristina, 2018, « Rhétorique et argumentation dans l'éditorial politique : de l'ironie », [www.diacronia.ro](http://www.diacronia.ro) › indexing › details › pdf, pp.162-168.
- KAYSER, Herbert, 1988, « Quelques aspects de la compréhension et de la production du langage dans l'interaction verbale : approche cognitive et approche conversationnelle » in Cosnier, Jacques, Gelas, Nicolas, Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Échanges sur la conversation*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche scientifique, pp. 135-144.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1992, *Les interactions verbales*, tome II, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 2001, *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 2005, *Le discours en interaction*. Paris, Armand Colin.

- LEECH, George, 1997, *Principles of Pragmatics*, London / New York, Logman.
- LYONS, John, 1970, *Linguistique générale. Introduction à la linguistique théorique*, Paris, Larousse.
- MOESCHLER, Jacques, 1985, *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Crédif-Hatier.
- PICHOVÀ, Dagmar, 2007, *La communication ironique dans "Le Roman comique" de Scarron : étude comparative avec "Don Quichotte" de Cervantes*, [https://digilib.phil.muni.cz/.../11222.../SpisyFF\\_369-2007-1\\_5.pdf?...](https://digilib.phil.muni.cz/.../11222.../SpisyFF_369-2007-1_5.pdf?...)
- PERRIN, Laurent, 1996, *L'ironie mise en tropes : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Kimé.

### **Corpus**

- ARION, George, 2016, *Profesionistul*, București, Crime ScenePress.
- CĂLINESCU, George, 1968, *Scrinul negru*, București, Editura pentru Literatură.
- COURTELINE, Georges, 1965, « Boubourouche », in *Théâtre de Courteline*, Paris, Flammarion, pp. 21-51.
- COURTELINE, Georges, 1965, « La Peur des coups », in *Théâtre de Courteline*, Paris, Flammarion, pp. 53-63.
- COURTELINE, Georges, 1965, « Les Boulingrin », in *Théâtre de Courteline*, Paris, Flammarion, pp. 71-87.
- COURTELINE, Georges, 1965, « La Paix chez soi », in *Théâtre de Courteline*, Paris, Flammarion, pp. 153-169.
- MOLIÈRE, 1999, *Le médecin malgré lui*, Paris, Flammarion.
- ROBLÈS, Émmanuel, 1980, *Cela s'appelle l'aurore*, Paris, Editions du Seuil.

## L'ironie - un autrement dit pour en dire des vertes et des pas mûres »

Sonia BERBINSKI

Université de Bucarest, Roumanie

**Abstract:** Our article intends to observe the phenomenon of irony at the semantic-discursive and rhetorical-argumentative level. We will insist on certain actualisation strategies, particularly discursive antonymy and defrosting. Irony is at the same time bearer of contradictions and trigger of semantic-lexical and discursive antonymy. Irony helps with the re-organisation of language and speech using both linguistic and extra-linguistic (semantic-pragmatic and discursive-argumentative) factors.

**Keywords:** irony, strategies, antonymy, discourse, mechanism, linguistic factors.

Les études traditionnelles de rhétorique définissent *l'ironie* comme une « figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit » (Dumarsais, 1970 : 166). Elle est basée sur une *contradiction logique* entre deux énoncés trouvés à une certaine distance énonciative. Chez Quintilien (1978, Livres VIII) l'ironie apparaît comme une figure bicéphale : *ironie – figure de pensée* et *ironie – trope*. Dans les deux cas l'ironie est perçue comme une contradiction, mais la manière de la résoudre est différente.

En tant que *figure de pensée*, l'ironie intervient dans des énoncés où elle est prise à la lettre et se manifeste sous la forme de *raillerie*, *propos moqueurs*, *sarcastiques*. En tant que *trope*, l'ironie ou l'antiphrase comporte un *décalage* entre le *sens dérivé* et le *sens littéral*. De nature pragmatique, ce phénomène manifeste une vraie vocation argumentative. L'ironie est un aspect majeur de la contradiction argumentative. Elle laisse transparaître la dimension connotative du langage.

*Acte de langage indirect*, l'ironie s'appuie sur une *contradiction* entre le *référentiel* (le réel) et le *langagier* (le linguistique).

Notre article se propose de suivre le phénomène d'ironie au niveau sémantico-discursif et rhétorico-argumentatif. Nous allons insister sur certaines stratégies d'actualisation, notamment l'antonymie discursive et le défigement. L'ironie est en même temps siège de contradictions et

déclencheur d'antonymie sémantico-lexicale et discursive. Elle aide à la réorganisation de la langue et du langage en se servant des facteurs linguistiques et extralinguistiques (sémantico-pragmatiques et discursivo-argumentatifs).

## **1. L'ironie – entre figure de pensée et trope**

**1.1.** Phénomène qui se prête à des analyses multi-niveaux, l'ironie se prête à plusieurs définitions. Sans nous proposer de faire le point sur ces multiples aspects, nous avons retenu quelques points de repère qui ont contribué à esquisser une identité à cette figure.

Stratégie de l'art oratoire, l'ironie sert souvent à

« insulter son adversaire, le railler, le blâmer, en faisant semblant de le louer. L'ironie consiste dans le ton, aussi bien que dans les paroles. Les contre-vérités sont les plus fortes ironies » (Furetière, 1690).

Ce faire semblant de l'orateur ne reste pas moins mordant, mais, en lui donnant une forme apparemment de positivité, l'effet sur le destinataire peut être atténué. C'est pourtant une atténuation feinte, car, si le destinataire sait lire au-delà de l'apparence du discours, il va ressentir d'une façon redoublée la critique apportée.

Sous aspect philosophique et littéraire, l'ironie apparaît comme un phénomène de conscience, visant à ménager les sensibilités des destinataires de cet acte, sans pour autant obliger le sujet émetteur à renoncer à ses principes et à passer sous silence la critique qu'il aurait pu faire d'une façon intransigeante. Cette définition hétérogène est illustrée parfaitement dans l'ouvrage de Jankélévitch pour lequel

« ...l'ironie est la souplesse, c'est-à-dire l'extrême conscience. Elle nous rend, comme on dit, „attentifs au réel” et nous immunise contre les étroitesse et les déformations d'un pathos intransigeant, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste [...] L'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera tout à son aise: ou; si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix. Et ce miroir n'est pas „le sinistre miroir où la mégère se regarde” (Baudelaire), mais le lucide, le sage miroir de l'introspection et de la self-connaissance » (Jankélévitch, 1964 : 35-36).

Miroir de la conscience, l'ironie devient ainsi une preuve des gens intelligents, capables de jeter un regard critique sur les insuffisances des autres mais aussi sur leurs propres défauts, mais en procédant d'une façon moins vexatoire.

Au sens strict, l'ironie est définie dans les études des rhétoriciens classiques (Aristote, Cicéron, Quintilien) comme une figure sémantico-logique, de mot, une simple inversion du sens avoisinant l'antiphrase, voulant « faire entendre le contraire de ce qu'on dit » (Dumarsais, 1970 : 166). Cette approche ouvre la porte à l'interprétation de l'ironie comme trope, subsistant sur une série de détournements contraires ou contradictoires de sens ou bien sur des déformations multiples du sens. Son mécanisme consisterait « à remplacer une expression dévalorisante (correspondant à « l'intention réelle » du locuteur) par son contraire valorisant, ce qui donne à l'énoncé les apparences d'une louange » Kerbrat-Orecchioni (1992 : 212).

L'ironie prend aussi l'identité d'une figure rhétorico-discursive valorisant tant les facteurs linguistiques (cotextuels et contextuels) que les facteurs pragmatiques, extralinguistiques (gestuelle, tonalité, ponctuation, etc.). Figure à vocation évaluative et axiologique, elle a un caractère intentionnel (le locuteur accomplit un acte intentionnel cherchant à obtenir un effet contraire à ce qu'il dit sur son interlocuteur). Pour que l'acte d'ironiser soit accompli, il faut percevoir l'intention du locuteur et l'interpréter en conséquence, autrement il serait un acte manqué.

Que ce soit une perspective définitionnelle ou une autre, il y a dans chacune quelques insuffisances. Dans la perspective sémantico-logique, les conditions de réalisation de l'ironie ne sont pas suffisamment précisées, étant donné que le contexte ne représente pas une composante dans l'interprétation. Toute assertion ou négation, peut être interprétée dans un sens dénotatif ou dans un sens détournée contextuellement.

Apprécier une situation par un énoncé comme *C'est parfait*, pourrait représenter une assertion logiquement vraie actualisant un acte constatif-appréciatif. Le sens du mot *parfait* est dénotatif.

Dire par contre: *C'est parfait! Tout est parfait!* peut acquérir dans certaines conditions la signification contraire: *Tout va mal*. Pour pouvoir identifier le bon sens, il faut chercher les conditions de réalisation qui se trouvent dans la situation de communication, facteur que la perspective traditionnelle ne l'explique pas, bien qu'elle l'emploie.

**1.2.** En tant que figure de pensée, perspective apparaissant chez Quintilien, Dumarsais, Molinié (1992), Olivier Reboul (2001), Robrieux (2005), etc., l'ironie joue sur les décalages sémantiques et argumentatifs, intervenant dans des énoncés où elle est prise à la lettre et se manifeste sous la forme de raillerie, propos moqueurs, sarcastiques. Soit l'énoncé:

(1) « Heureusement que tu es venu à temps, on aurait pu rater le train sinon ».

La lecture ironique intervient dans une situation de communication où l'énoncé prononcé par L1 à l'adresse de L2 marque le moment où le train était déjà parti. La contradiction est doublement marquée et résulte du décalage pragmatique entre la situation réelle (où *le train a été raté*) et la situation apparente, actualisée par l'énoncé où le conditionnel passé contrefactuel suggère le non-accomplissement de l'acte / rater le train /. Le connecteur *sinon* déclenche une interprétation révélant un réseau d'antonymes engendrés discursivement et justifiés lexicalement et sémantiquement : *heureusement / vs / malheureusement; venir à temps / vs / être (très) en retard; prendre le train / vs / rater le train*.

L'ironie repose sur des oppositions et devient le siège de la production de l'antonymie sous l'influence des facteurs pragmatico-discursifs et argumentatifs. Ainsi, comme nous le précisons en Berbinski (2008 : 195-197), du point de vue argumentatif, « l'ironie se présente comme une *infraction à la loi d'informativité* : en avançant un argument, on avance du même coup l'argument inverse ». Par son comportement dual, l'ironie fait preuve d'une dimension *dialogique* et *polyphonique* à la fois. Dans le dialogue qui suit :

(2) « E<sub>1</sub>. Mais dites-moi ! Vous avez un bien joli chapeau !

E<sub>2</sub>. C'est ça ! Rien ne peut plus me faire plus de plaisir. N'hésitez surtout pas à continuer »,

l'énonciateur (E<sub>1</sub>) pose un énoncé référentiel (son intention est de faire un compliment). En revanche, l'énonciateur (E<sub>2</sub>) prend le même énoncé pour une mention (car il se rapporte à lui-même) pour créer une distance, une tension par rapport au réel. E<sub>2</sub> comprend l'énoncé de E<sub>1</sub> d'une façon contradictoire. La contradiction est résorbée en ce cas contextuellement.

L'analyse des stratégies d'indirection ou des énoncés tropologiques s'avère être pertinente pour l'établissement de l'antonymie au niveau discursif non seulement par les mécanismes fournis, mais aussi par la mise

en évidence surtout des composantes encyclopédique et argumentative qui influencent la production de ce phénomène. Dans l'exemple ci-dessus, l'ironie prend comme mécanisme une *inversion de l'orientation argumentative* du parcours interprétatif entamé par l'énonciateur (E<sub>1</sub>) et qui avait pour objectif *l'évaluation de la beauté du chapeau de* (E<sub>2</sub>). Certains indices cotextuels (*mais dites-moi, bien*) et contextuels (*une intonation peut-être insinuante*) ont conduit (E<sub>2</sub>) à tirer certaines inférences non-exprimées dans son discours, mais suggérées (*c'est ça*, intonation) et à interpréter le discours de (E<sub>1</sub>) comme ironique. Ainsi au lieu de prendre l'item (*c'est*) *bien joli* comme une appréciation favorable, l'énonciateur de (E<sub>2</sub>) l'a interprété comme exprimant justement le contraire (*c'est*) *vraiment laid / drôle (votre chapeau)*. Or, cette antonymie basée sur une opposition scalaire induite par un opérateur évaluatif *bien / vs / vraiment* n'a pu être découverte qu'à la suite d'une interprétation contextuelle. L'énonciateur (E<sub>2</sub>) produit en fait une série d'antonymes ou, pour paraphraser M. Riffaterre (1970) avec sa métaphore filée, une **antonymie filée**. Après *c'est ça* qui déclenche une contradiction sémantique, les deux autres structures formant son énonciation déclenchent une antonymie fondée sur une contradiction argumentative. L'item *rien ne peut plus me faire plus de plaisir* qui, dans son sens explicite, littéral conduirait à la conclusion C = *votre compliment / appréciation me fait beaucoup de plaisir*, se voit inverser son orientation positive vers la conclusion contraire ~C = *ça me provoque un grand déplaisir / désagrément*. Cette inversion est déclenchée contextuellement, grâce aussi à l'intonation auto-ironique qui se superpose au contenu de l'énoncé. Les mêmes facteurs induisent l'interprétation contraire de l'item d'enchaînement, construit en plus sur un impératif exprimant le conseil : *n'hésitez surtout pas à continuer!* Cette structure serait en fait destinée à mettre fin aux insinuations que l'énonciateur (E<sub>2</sub>) croit avoir été faites par (E<sub>1</sub>). Cela va donner un énoncé antonymique du type *c'est le cas d'arrêter*.

L'ironie devient ainsi, plus que les autres tropes, le mécanisme idéal pour engendrer une antonymie discursive implicite, produit dans une activité interlocutive complexe qui fait que l'énoncé s'oppose par son orientation argumentative à l'énonciation.

**1.3.** En tant que trope, l'ironie valorise aussi le décalage sémantique entre le sens dénotatif, posé, et le sens connotatif, implicite, reconstruit. Dans le contexte ci-dessous :

(3) « Lui ne me disait mot, je ne répondais rien; c'est ainsi que finit ce **superbe** entretien ». (Aurélien Scholl),

l'ironie est le résultat de la contradiction sémantique *ne rien dire, ne rien répondre / vs / entretien* reposant sur l'antonymie implicite *se taire / vs / parler* (sens inclus dans la définition du nom *entretien*). Cette opposition est doublée par l'inversion sémantique installée entre le sens dénotatif du lexème *superbe* désignant un *sentiment agréable, admiratif* et son propre sens détourné contextuellement et incluant son propre antonyme, créé discursivement désignant un *sentiment désagréable, de mécontentement* (catastrophique, nul, inexistant...). Le mécanisme qui déclenche l'antonymie est mis en fonction grâce à la mise en mention de l'adjectif *superbe*. Cela oblige dans ce contexte à une lecture autre que dénotative, et autre que positive.

Le même type de mécanisme de détourner le sens actualisé dans la surface du discours peut être identifié dans le dialogue ci-dessous :

(4) « Mère d'Astérix : Ah ! non ! tu ne vas pas encore boire cette cochonnerie, Astérix ?!!

Panoramix : Madame, sans cette " cochonnerie", les aventures de votre Ririx ne seraient ce qu'elles sont, alors je vous en prie !!! » (Astérix, tome 31 : *Astérix et Latraviata*, Albert Uderzo).

Le déclencheur de l'antonymie et implicitement d'ironie est de nature suprasegmentale, à savoir la mise en mention par l'intermédiaire des guillemets (moyen typographique). En citant le terme utilisé par son interlocutrice, Panoramix déclenche le phénomène contraire à ce qu'elle avait voulu dire, argumentant en faveur de l'interprétation contraire, reconstruite par chaque lecteur en fonction de ses attentes. Ainsi, le mot *cochonnerie* doit être compris comme une boisson agréable, qui fait du bien, favorisant la réussite des aventures des héros gaulois. La connaissance de l'œuvre d'Uderzo et Goscinny impose la lecture de 'potion magique' qu'il faut attribuer au terme utilisé. Cela fait ressortir une antonymie créée discursivement : *cochonnerie / vs / potion magique*.

Il faut parler, par conséquent, de quelques conditions d'interprétation de tout texte qui véhicule l'ironie. Il est nécessaire tout d'abord d'avoir une construction antiphrastique –par laquelle « on dit exactement le contraire de ce qu'on pense », de même qu'une contradiction établie d'habitude entre le

posé et l'implicite (qui doit refléter le prérequis initial). Cette condition amène la nécessité que les instances énonciatives détiennent un savoir linguistique et encyclopédique partagé entre tous les participants à la situation de communication. A cela s'ajoutent la prise en considérations des indices extralinguistiques (paralinguistiques) : point de l'exclamation, guillemets, particularités typographiques à l'écrit, intonation significative à l'oral qui permette d'enlever toute ambiguïté sur le sens de l'énoncé que le locuteur tient pour ironique. Il est encore à souligner que, surtout dans le registre oral, l'ironie est encore mise en évidence par une certaine gestuelle significative (par exemple le signe caractéristique pour les guillemets, etc.). Une condition essentielle reste pourtant la capacité de l'interlocuteur (et éventuellement d'un tiers) de percevoir le véritable sens que le locuteur laisse dans l'implicite.

## **2. Mécanismes de production de l'ironie**

### **2.1. Mécanismes logico-argumentatifs**

Le mécanisme principal de production de l'ironie reste la contradiction logico-argumentative, actualisée principalement dans l'antiphrase et le paradoxe (ironique). Le dialogue entre César et Cléopâtre dans le fragment qui suit :

(5) « César: Si l'on apprend que des esclaves ont volé ma propre galère, je serai la risée de tout le monde antique!

Cléopâtre: Mais c'est déjà le cas, ô merveille des merveilles et grandissime César!

César: Comment ça déjà le cas?

Cléopâtre: A cause de certains irréductibles gaulois qui résistent encore et toujours à...

César: Ça va! Ça va! Les commentaires, ça je me les réserve! » (Astérix, tome 30, *La galère d'Obélix*, Albert Uderzo).

fait ressortir une contradiction entre le posé / vs / l'implicite. Ainsi, la séquence appréciative, laudative appartenant à Cléopâtre *ô merveille des merveilles et grandissime César!* est contredite dans la même réplique par l'implicite de *c'est déjà le cas* qui représente une confirmation de la supposition de César *je serai la risée de tout le monde antique*. L'ironie se réalise par l'opposition entre l'implicite déclenché par la partie laudative de la

réplique / César ne peut être la risée du monde / car il est le plus grand de tous les empereurs et le présupposé de la première partie de la réplique qui fait ressortir l'interprétation / César est la risée du monde antique / Sémantiquement et discursivement, on obtient une antonymie implicite : *merveille des merveilles... / vs / rien de rien*, réalisée par antiphrase.

L'ironie est réussie puisque l'interlocuteur (César) comprend l'intention de Cléopâtre et met fin à ce jeu de faire semblant.

## **2.2. Mécanismes sémantiques**

Un mécanisme important dans la production de l'ironie est *l'inversion sémantique* qui suppose une contradiction entre un A posé et un non-A implicite ou présupposé. Le locuteur « dit A, pense non-A et veut faire entendre non-A » (Kerbrat-Orecchioni, 1986). Dans le dialogue :

(6) « Je l'ai vue hier avec son ami. Un peu Quasimodo, vu de loin.

- Ah, oui! Le tien serait peut-être un Adonis! »,

mettre ensemble *Quasimodo* avec *Adonis*, c'est commettre une faute argumentative flagrante : l'« être » contredit le « paraître ». L'énoncé: *Ah, oui! Le tien serait peut-être un Adonis!* – construit une énonciation contradictoire: *ton fiancé n'est, lui non plus, plus beau que Quasimodo*. Les deux noms propres représentent deux prédicats contradictoires attachés à des référents différents des personnages désignés. Derrière ces noms propres, utilisés métaphoriquement et métonymiquement dans le texte, se trouvent des personnages prototypes de la laideur et respectivement de la beauté masculine parfaite. En se servant de ces prototypes dans des énoncés accompagnés de marques suprasegmentales, le locuteur veut laisser entendre exactement le contraire. L'ironie repose en ce cas sur un couple d'antonymes produit dans l'implicite, convoquant des connaissances encyclopédiques pour leur interprétation. Ainsi, on arrive à une antonymie créée discursivement: *Adonis / vs / Quasimodo* justifié par le couple sémantique traduisant les deux prototypes: *beauté / vs / laideur*. Cette opposition contradictoire inférée à partir des données contextuelles, relève du décalage entre le dit (l'explicite) et le du non-dit (implicite), entre l'énoncé et l'énonciation. La contradiction, inhérente à l'ironie, recouvre deux niveaux, l'un explicite, de l'énoncé actualisé et l'autre implicite, inféré à partir des données contextuelles. L'antonymie n'apparaît qu'à la suite d'un parcours interprétatif repéré, reconstruit, grâce à certaines instructions données par le contexte

d'énonciation. Il s'agit en ce cas de la prise en compte des unités suprasegmentales, à savoir l'intonation, si l'énoncé est oralisé et le point d'exclamation à l'écrit, ainsi que des unités segmentales, en l'occurrence l'emploi de l'article indéfini un devant un nom propre, unique par ses connotations culturelles. Cet indice cotextuel a un effet généralisant et aura pour conséquence une première mise en garde de l'instance interprétative à propos de l'orientation de son interprétation. Le reste du chemin sera fait par le contexte.

L'interprétation ironique est prise en compte par des unités suprasegmentales: *l'intonation, le point d'exclamation* ainsi que par des unités segmentales: l'emploi de l'article indéfini *un* devant un nom propre, unique par ses connotations culturelles.

Il faut pourtant veiller à ce que l'ironie ne soit pas confondue avec le mensonge. La différence est précisée dans l'ouvrage de Kerbrat-Orecchioni (1986) en montrant que, par rapport à la formule logico-discursive de l'ironie (voir *supra*), le mensonge repose sur une contrefactualité consciente, voulue définie par la formule : *Le locuteur dit A, pense non-A et dit sciemment le contraire de ce qu'on pense*. L'ironie a l'intention de suggérer, tandis que le mensonge joue sur le dire qui cache la vérité. Un fragment illustratif pour ce phénomène est extrait du film « Le dîner des cons » :

(7) « Pierre: (il compose le numéro) [...] Il est très bête, son répondeur. [...] Vous allez voir, il essaie d'être drôle, c'est pathétique.

[...]

Pierre (à François): Je suis tombé sur votre répondeur tout à l'heure, il est très amusant. [...] Il est très très réussi. J'en ris encore ». (Scénario du film *Le dîner des cons*).

Tout le dialogue est un jeu de contradictions entre ce qui est dit, ce qui est pensé et ce qu'on veut dire. Le déclencheur du mensonge est l'intensif répété très accompagnant un adjectif sémantiquement positif, valorisant (*réussi*) qui entre en contradiction flagrante avec la réplique du même personnage adressée à un autre destinataire : *c'est très bête, son répondeur*.

Le mensonge dit se veut en même temps une ironie. Pourtant on a affaire à une ironie ratée du point de vue de l'interlocuteur car il ne la comprend pas. Il interprète l'énoncé littéralement (dénotativement) en le prenant pour une louange.

### 2.3. Mécanismes sémantico-discursifs

Le plus souvent l'ironie est le fruit de mécanismes complexes, relevant tant du sémantique que du discursif et de logico-argumentatif. L'une des formes de l'ironie est la critique d'un comportement, soit dans le but de déterminer sa correction, soit dans le but d'avertissement. Dans le fragment extrait de la série Astérix et Obélix :

(8) « Bonemine : Espèce de femme de vieillard sénile !!!

Mme Agecanonix : Ah! Ouais ! En tout cas, il n'a pas besoin qu'on le porte pour se déplacer lui !!! ».

On a affaire à un triple mécanisme de production de l'ironie : sémantico-discursif, pragmatique et logico-argumentatif.

Sémantiquement, le sens de l'énoncé attribué à Bonemine est inversé dans son orientation par l'intermédiaire de quelques indices discursifs: l'interjection accompagnée de l'adverbe de phrase apparemment sémantiquement confirmatif (*ah !ouais !*), mais fondamentalement antiphrastique. L'opposition antonymique créée discursivement : *vieillard sénile* (posé) / vs / *homme vert, en pleine force* (présupposé) est le résultat du détournement de l'énoncé posé dans la première réplique, d'apparence assertivo-exclamative, par ces déclencheurs qui conduisent vers une interprétation contraire du présupposé de la seconde réplique. Ainsi, on peut reconstruire le sens profond de ce dernier énoncé avec ce qui reste dans l'implicite : « Ah ! Ouais ! [Il est un vieillard sénile apparemment], mais en tout cas, il n'a pas besoin qu'on le porte pour se déplacer [comme c'est ton mari, donc il n'est pas vieux, mais en pleine force] ».

Pour que toutes ces interprétations et recompositions de jugement soient possibles, on fait appel aux facteurs pragmatiques et logico-argumentatifs qui convoquent le contexte situationnel et le raisonnement déclenché par la négation. On arrive à identifier une réfutation argumentative réalisée entre deux points de vue : « Agecanonix n'a pas besoin qu'on le porte pour se déplacer, donc il n'est pas vieux / vs / le mari de Bonemine a besoin de qqn pour se déplacer, donc il est vieux ».

Les déclencheurs sont en égale mesure de nature linguistique et extralinguistique : intonation contradictoire portée sur l'adverbe ce qui fait que l'orientation de l'énoncé change radicalement en implicite négatif, les points d'exclamation

L'ironie comme moyen de ridiculiser un personnage, de critiquer / railler des comportements, de faire semblant ou de véhiculer des contrevérités se sert assez souvent de l'inversion sémantique sur laquelle se superposent les mécanismes pragmatiques impliquant des facteurs de nature socio-culturels, situationnels (contextuels).

Dans l'épisode d'*Astérix (La Rose et le Glaive)*, Maestria fait semblant d'apprécier verbalement les qualités d'Astérix, tout en pensant l'inverse:

(9) « Regardez-moi ce fier petit Gaulois comme il est coléreux ».

L'ironie dans ce cas résulte entre la contradiction entre le dire, le penser et le faire (essence / vs / apparence). Elle a pour but de ridiculiser une situation, un stéréotype (*les femmes sont faibles les hommes sont forts*). En soulevant et en embrassant Astérix, Maestria annule par ces geste tout ce qu'elle dit, en laissant entendre qu'en réalité la ruse et la force d'Astérix peut être vaincue.

#### **2.4. Figement / défigement – source d'ironie**

L'ironie est un phénomène dynamique qui valorise toute unité de la langue et du langage pour créer des effets de sens avec un impact plus significatif sur les interlocuteurs. L'un des moyens de production de l'ironie est le figement, le plus souvent détourné. L'un des effets du figement ironique est l'atténuation de la critique qui permettrait de dire la vérité indirectement. Ainsi, on peut avoir des formules de substitution véridative comme dans le tableau ci-dessous :

(10) « Au lieu de dire:  
Il a reçu un pot-de-vin  
Il est très maladroit »

« On dit:  
On lui a graissé la patte  
Il se débrouille comme un manche  
de balai »

Cette négociation du sens par l'emploi substitutif devient une stratégie argumentative d'évitement, ce qui facilitera la poursuite de la communication. Pourtant, l'ironie est assez souvent une fausse atténuation, étant, en fait, une amplification de la critique, de la ridiculisation d'une situation de communication, d'une personne, etc. Dans un énoncé comme :

(11) « Monsieur le Président, nous sommes dans de beaux draps!»,

l'adjectif positivant *beau* ne transfère pas son sens fondamental à l'énoncé, mais implique justement le contraire de la situation, affirmant la signification réelle : *Être dans une très mauvaise situation. Être dans une position désagréable ou dangereuse*. Pour pouvoir interpréter comme il convient l'énoncé, il faut faire appel à une série de mémoires<sup>1</sup> qui reposent derrière toute forme figée ou défigée. En activant la mémoire linguistique diachronique et la mémoire encyclopédique, on comprendra la raison de la négativité de la structure figée et automatiquement de l'énoncé qui devient ironique. Cette activation s'appuie sur le savoir partagé conformément auquel

« autrefois on disait "être dans de beaux draps blancs". Cette expression décrivait une situation honteuse. En effet, à cette époque, les gens accusés de luxure devaient assister à la messe habillés de blanc, ce qui devait faire ressortir les aspects "noirs" de leur vie. Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, "mettre un homme en beaux draps blancs" signifiait le critiquer. "Être dans de beaux draps blancs" voulait donc dire que l'on était sujet aux moqueries, que l'on était dans une mauvaise situation. Aujourd'hui le qualificatif "blanc" a disparu, mais le sens de l'expression n'a pas changé »<sup>2</sup>.

Le poids mémoriel est plus important dans le phénomène du défigement. Celui-ci devient, par divers moyens, une source très riche d'ironie, résultant de divers mécanismes de nature sémantico-discursive comme serait l'addition ironique en (12) et (13) :

(12) « Le travail est un trésor. Le travail des autres, cela va de soi ». (Henri Jeanson)

(13) « Un ministre, ça ne se vend pas ! Ca s'achète parfois ! Mais ça ne se vend pas ! »

L'ironie dans ces contextes a la source dans une contradiction installée au niveau des actants (notre travail / vs / le travail des autres) en (12) ou bien au niveau des énoncés construits sur l'antonymie se vendre / vs / s'acheter en (13). On peut voir comment le défigement reproduit une partie ou l'intégralité du parcours de l'item figé, en procédant à des déformations dans le contenu

---

<sup>1</sup> Nous parlons de mémoires linguistiques (phonétique, grammaticale, sémantique, discursive) et extralinguistiques dans plusieurs articles : Berbinski (2007, 2015, 2016).

<sup>2</sup> Cf. <http://www.linernaute.fr/expression/langue-francaise/181/etre-dans-de-beaux-draps/>.

et dans la forme. La déconstruction partielle ou totale du figement est nécessaire pour reconstruire un nouvel item, refigé dans un nouveau contexte. On parvient ainsi à un réinvestissement du sens global récupéré à partir de l'unité locutionnelle latente, par la réactivation des mémoires nécessaires à la construction d'une nouvelle identité, à « un déjà-vu » linguistique et encyclopédique.

Un mécanisme assez fréquent dans le défigement déclencheur d'ironie repose sur les homophonies doublées par les substitutions synonymiques (en 14), lexicales multiples et déproverbialisation (en 15), antonymiques (en 16) ou bien par des allusions à des références culturelles in absentia ( en 17), exemples extraits du journal pamphlétaire *Cațavencii* :

(14) « Băsescu, Seul împotriva tuturor »

(15) « Bate vițelu' cît e cal »

(16) « Deserviciul clienți »

(17) « Să n-ai încredere în chelneri nici cînd plătești nota ».

En (14), l'ironie issue du défigement repose sur la synonymie interlangagière : *seul /vs/ singur*, favorisée par le jeu phonologique entre un nom propre (prononcé en français [sey] et en roumain [seul]) et un adjectif [soel] qui transfère le signifié français sur le signifiant roumain.

Le contexte (15) s'appuie sur une substitution lexicale sans justification sémantique avec les composants de l'IDF (item discursif figé). Mettant sur le devant de la scène une déproverbialisation, le nouvel énoncé obtenu joue sur l'homophonie imparfaite (*cal /vs/ cald*) et sur une rime interne (*fierul /vs/ vițelu'*) réalisée entre l'élément actualisé (*vițelu'*) et l'unité mémorielle incluse dans la structure figée (*fieru'*). Pour que la resémantisation et la recontextualisation soit possible, il faut conserver le rythme dans la matrice syntaxique de départ.

L'antonymie joue son rôle (re)créateur dans l'énoncé (17). Ainsi, le défigement et l'ironie résultent de la déformation du syntagme initial *serviciul clienți* par la préfixation négative *de*+base lexicale *serviciul*, engendrant ainsi l'opposition antonymique *action en défaveur / vs / faveur des clients*.

La séquence (17) nous plonge dans le monde du faire semblant et de l'analogie. Actualisant la mémoire encyclopédique, l'ironie est le produit d'une allusion culturelle à la trahison des grecs pendant la guerre de Troyes.

## Conclusion

L'ironie est un phénomène qui a une apparence positive mais qui transmet un message le plus souvent négatif, critique. Elle se présente comme une stratégie intentionnelle, ayant un double rôle d'atténuer, mais surtout d'intensifier le message transmis indirectement.

Pour le repérage et la compréhension du message ironique, il est absolument nécessaire de s'installer une coopération au niveau interlocutif dans la production / interprétation de cette figure, afin de décoder ce qui a été encodé par le locuteur.

L'ironie doit être sincère, ayant un but plutôt constructif car elle peut éviter parfois l'intensification des conflits, à condition que l'interlocuteur ait la capacité de la décrypter et de la comprendre dans sa véritable intention. Comme nous avons déjà souligné dans le texte, l'ironie est l'apanage des gens intelligents.

## Bibliographie

- BERBINSKI, Sonia, 2008, *Antonymie – phénomène discursif*, EUB.
- BERBINSKI, Sonia, 2007, « Le défigement entre la langue et le discours », in *Linguistica*, București, Editura Universitatii din Bucuresti, 2007, p. 249-270.
- BERBINSKI, Sonia, 2015, « La couleur des sentiments dans le figement sémantico-lexical et discursif », in Eva Lavric / Wolfgang Pöckl, (Hrsg.) - *Comparison delectat II*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Allemagne, p. 179-197.
- BERBINSKI, Sonia, 2016, « La déstructuration du Dit dans le défigement », in Berbinski, Sonia, *Le Dit et le Non-Dit*, Frankfurt an Maine: Peter Lang, 133-155.
- DUMARSAIS, Césaire Chesneau, 1730 (rééd. 1970), *Des tropes*, Paris, Belin-le-Prieur.
- LECLER, Aude, 2006, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », in *Cahiers de praxématique*, 46, 43-60, [en ligne], [http : // praxématique.revue.org / 596](http://praxématique.revue.org/) (consulté le 13 octobre 2012).
- FURETIERE, *Dictionnaire universel*, 1690.
- JANKELEVITCH, Vladimir, 1964, *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1976, *Problèmes de l'ironie*, in *Linguistique et sémiologie*, 2, pp. 10-46, Presse Universitaire de Lyon.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1984, *Antonymie et argumentation: la contradiction*, in *Pratiques*, no 43, octobre, Larousse, Paris.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1986, *L'implicite*, Armand Colin, Paris.
- MEJRI, Salah, 2013, « Figement et défigement : problématique théorique », *Pratiques*, 159-160, [en ligne] <http://journals.openedition.org/pratiques/2847>; DOI : 10.4000/pratiques.2847.
- MOLINIE, Georges, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, DOI : 10.3917/puf.moli.2014.01.
- QUINTILIEN, 1978, *Institution oratoire*. Tome V. Livres VII et IX. Texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, 1998, *Ironie et paradoxe: le discours amoureux romanesque*, Paris, Honoré Champion.
- RASTIER, François, 1997, «Défigement sémantique en contexte », in MARTINS-BALTAR, Michel, éd., *La locution, entre langues et usages*, coll. Signes, ENS Editions Fontenay / Saint Cloud, Paris: Ophrys, 305-329.
- REBOUL, Olivier, 2001, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, ed. a IV-a, Paris, PUF.
- RIFFATERRE, Michel, 1970, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, 2005, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin.
- TUȚESCU, Mariana, 1998, *L'Argumentation*, București, TUB.

# Quand les philosophes rient de la religion

*Anne STAQUET*

Université de Mons, Belgique

**Abstract:** While the notion of irony is well suited to certain literary genres, often referred to as minors, it seems less obvious in philosophical discourse and especially when it comes to dealing with such important subjects as theology or the central issues of religion as the immortality of the soul, miracles or the greatness of God. However, in the 17th century, when the Inquisition and the imprimatur were still powerful institutions, surprisingly, there were many examples of the use of irony, particularly in speeches dealing with religious issues. More than political issues, however, it is probably the most monitored theme and should be used to increase respect. How is it that philosophers dare to use irony to deal with these subjects? How do they use irony? And above all, why do philosophers use irony to address certain themes? It is to these questions that I will propose to answer with an approach combining philosophy and rhetorical analysis of the texts. To do this, I will have to place the humorous excerpts in the dynamics of the works and in the historical context.

**Keywords:** Philosophy, Modernity, Religion, Dissimulation, Rhetoric, Irony.

## Introduction

Si la notion d'ironie s'accorde bien avec certains genres littéraires, d'ailleurs souvent qualifiés de mineurs, elle semble par contre moins évidente dans les discours philosophiques et tout spécialement quand il s'agit de traiter des sujets aussi importants que la théologie ou les questions centrales de la religion que sont l'immortalité de l'âme, les miracles ou la grandeur de Dieu. Or, au XVII<sup>e</sup> siècle, alors que l'Inquisition et l'imprimatur sont encore des institutions puissantes, étonnamment, on trouve de nombreux exemples d'usage de l'ironie dans les discours qui touchent aux questions religieuses. Davantage peut-être que les questions politiques, la religion est pourtant

probablement le domaine le plus surveillé. C'est aussi celui qui devrait passer pour imposer davantage le respect. Alors, comment se fait-il que les philosophes osent recourir à l'ironie pour traiter de ces sujets ? C'est à cette question que je tenterai de répondre en mettant en évidence quelques fonctions clés de l'ironie.

Pour ce faire, après une réflexion générale sur l'ironie, je m'appuierai sur l'analyse de cas précis, tirés principalement de trois penseurs du début de l'époque moderne – François La Mothe le Vayer, Giulio Cesare Vanini et Thomas Hobbes. Je me propose de montrer plusieurs recours à l'ironie chez les philosophes du siècle que l'on qualifie régulièrement de pieux. On verra ainsi qu'un discours philosophique peut être ironique sans cesser pour autant d'être sérieux et porteur de sens.

### **Réflexions générales sur l'usage de l'ironie**

S'il peut paraître étonnant que la religion soit particulièrement touchée par l'ironie, on peut aussi se demander si ce n'est pas le caractère sérieux du sujet, qui justifie le recours à cette modalité d'écriture. En effet, personne ne va véritablement penser qu'on traite philosophiquement de questions religieuses dans des farces. C'est ce que semble suggérer Charles Sorel :

« La corruption de ce siècle où l'on empêche que la vérité soit ouvertement divulguée me contraint d'ailleurs à faire cecy, et à cacher mes principales reprehensions, sous des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries à des ignorans, qui ne pourront pas penetrer jusques au fond. Quoy que c'en soit, ces resveries là contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire ». (Sorel, 1958 : 62).

Comme on le voit, ce sont justement les conditions de répression de l'époque, qui imposent de n'affirmer certaines idées que sous des propos qui ne peuvent être soupçonnés de sérieux et de philosophiques. L'usage de l'ironie apparaît immédiatement comme un moyen de protection de l'auteur. Exprimer certaines critiques de manière ironique et dans des textes qui n'apparaissent que comme des rêveries sans profondeur ouvre des possibilités d'expression bien supérieures.

À côté de cette fonction de protection, Sorel fait aussi apparaître une autre fonction de l'ironie : celle de sélection des lecteurs. Alors que, pour

nombre d'entre eux, ces récits fantaisistes seront perçus comme des fantaisies sans plus, pour d'autres, il se cachera de réelles critiques à l'égard de la religion. L'ironie peut aisément servir de filtre pour sélectionner les lecteurs. La plupart passeront à travers l'œuvre sans y percevoir les propos ironiques, alors que d'autres, plus proches des positions de l'auteur, y percevront la distanciation qu'il met dans certains de ses écrits. C'est par exemple ainsi que procède Sorel pour attaquer le géocentrisme dans son *Francion*. Il imagine les dieux rendus esclaves par le mouvement des étoiles, qui s'explique de manière mécanique, mais dont le labeur est accompli par les dieux :

« J'aperçus plusieurs personnages qui tiraient une grosse corde à reposées et suaient à grosses gouttes, tant leur travail était grand. Qui sont ces gens-là ? Que font-ils ? demandai-je à un homme habillé en ermite qui les regardait. – Ce sont des dieux, me répondit-il avec une parole assez courtoise ; ils s'exercent à faire tenir la sphère du monde en son mouvement ordinaire ». (Sorel, 1996 : 141).

Bien sûr, c'est l'application du mécanisme au mouvement des étoiles qui permet à Sorel de rendre compte de manière aussi ridicule du mouvement de la voûte céleste selon la conception aristotélicienne et biblique. Néanmoins, il y a bien une sorte de parodie dans la mesure où l'explication biblique est combinée au mécanisme scientifique, de sorte qu'elle se voit racontée d'une manière qui met en exergue son absurdité. En outre, l'auteur transpose l'action dans le paganisme, ce qui le protège aussi en partie. Mais cette transposition n'est pas non plus innocente dans la mesure où elle renvoie à l'époque aristotélicienne. Or, on sait combien, au début de l'époque moderne, Aristote et la Bible sont tellement étroitement unis qu'on ne peut attaquer l'un sans toucher l'autre.

L'ironie dont fait preuve Sorel permet de ridiculiser les explications bibliques ou théologiques, mais tout en semblant les accepter et en en donnant une explication dont le ridicule est tel qu'il ne peut qu'atteindre par retour l'explication originale. Il s'agit donc d'aller apparemment dans le sens de l'adversaire pour mieux montrer ce que son propos a de risible. C'est typiquement un des mécanismes de l'ironie.

Notons aussi qu'un des aspects intéressants de l'effet comique est qu'il s'imprègne tellement dans la mémoire, grâce à ses images fortes, qu'il devient par après difficile d'entendre l'explication originale sans penser au

pastiche qui en a été fait, de sorte que l'ironie produit des effets bien au-delà du rire immédiat.

Pourtant, il serait erroné de croire que tous les penseurs de l'époque fonctionnent sur ce modèle, même lorsqu'ils veulent émettre des critiques tout à fait inacceptables pour l'époque. Non seulement tous n'usent pas d'ironie, mais tous n'acceptent pas non plus de recourir à des songes pour présenter leurs idées inacceptables. Ainsi Naudé exclut tous les romans de sa bibliothèque idéale, car il s'en méfie : les fictions jouant davantage sur l'affectif que sur la raison et permettant donc davantage de duper les lecteurs que les textes théoriques qui développent l'esprit critique.<sup>1</sup> Il lui semble en effet impossible qu'une fable puisse accomplir un véritable effet philosophique. Il est, dit-il, « impossible qu'un discours contraint et fardé puisse imprimer en nos esprits des résolutions libres et philosophiques ».<sup>2</sup> Néanmoins, s'il ne fait aucun doute que Naudé éprouve une réelle méfiance à l'égard des fables, il n'en va pas de même à l'égard de toute dissimulation. Aussi faut-il peut-être prendre avec un peu de distance son insistance envers les discours fardés, dont il use également et qu'il ne renie pas autant qu'il ne le sous-entend ici.

On le sait, l'ironie n'est pas toujours simple ni à détecter ni à comprendre. Il ne suffit pas de détecter l'ironie et d'accepter la complicité avec l'auteur, encore faut-il l'évaluer correctement, car celle-ci ne présente pas nécessairement la position contraire à celle adoptée par l'auteur. Souvent, ce qui est proposé est simplement différent, de sorte que le lecteur peut imaginer bien des choses. Comme le signale très justement McKenna, pour être bien comprise, elle requiert de trouver la distance correcte : « En effet, comme pour tous les « libertins érudits », contraints par la censure au maniement adroit de l'ironie et de l'équivoque, notre problème me paraît être un problème de *distance* ou de *poïds* : à quelle distance faut-il lire telle déclaration ingénue d'une foi aveugle ? » (McKenna, 2004 : 115).

L'ironie est non seulement désacralisante, mais elle implique également une distanciation avec son propre discours. Elle requiert ainsi un lecteur qui parvienne à jouer sur les distances jusqu'à se trouver à la place juste. Vue de la sorte, l'ironie peut faire penser au trompe-l'œil dont l'époque baroque use tellement. Cependant, le rapport est renversé : le trompe-l'œil n'a qu'une distance juste, laquelle permet de confondre la peinture avec la réalité et le jeu du spectateur consiste à trouver cette position afin d'être

---

<sup>1</sup> Je me réfère ici à l'analyse de Damien, 2002.

<sup>2</sup> Cité par Cavaillé, 2002 : 156.

consciemment trompé, alors que l'ironie, au contraire, trompe toujours sauf si on parvient à se positionner à la distance correcte.

Si l'ironie offre une certaine protection à l'auteur et permet de présenter des idées différentes à des publics divers, elle n'a pas que des avantages. En effet, il peut aussi se retourner contre son auteur dans la mesure où elle suppose une complicité entre l'auteur et le lecteur. Il suffit en effet que le lecteur refuse délibérément cette complicité pour enrayer la machine et que l'arme expose à la figure de celui qui comptait s'en servir. C'est ce que remarque Jean-Pierre Cavaillé :

« L'ironie est une arme très facile à enrayer et à retourner contre l'adversaire : elle requiert la connivence du lecteur ; si celui-ci, tout en comprenant parfaitement l'intention du locuteur, récusé cette connivence parce qu'il pense effectivement le contraire, il trouve dans la formule ironique prise au premier degré une expression de sa propre position : il lui suffit dès lors, dans la controverse, de reprendre les mêmes propos à la lettre, en les extrayant du contexte qui les fait percevoir comme ironiques ». (Cavaillé, 2002 : 73).

Si la complicité n'est pas présente ou si le lecteur perçoit l'ironie des propos, mais refuse cette complicité, l'auteur se trouve pris à son propre piège. C'est ainsi que la qualification donnée par Vanini à Machiavel de « Prince des athées » peut être utilisée telle quelle par ses adversaires. C'est ce que Mersenne fera le premier. Dans ce cas, l'accent est uniquement mis sur le dernier mot considéré évidemment comme péjoratif, alors que, pour Vanini, le mot athée pouvait être considéré comme positif et le devenait clairement de par sa proximité avec le terme de « prince ».

L'ironie n'est donc pas simple ni à utiliser, si à saisir. Voyons comment, trois auteurs du XVII<sup>e</sup> en usent sur des questions religieuses. Je m'arrêterai pour ce faire sur trois thématiques religieuses importantes : l'immortalité de l'âme, les miracles et la grandeur de Dieu.

### **L'immortalité de l'âme**

La question de l'immortalité de l'âme est loin d'être une question anodine au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est en effet absolument impossible d'être croyant sans admettre l'idée que l'âme est immortelle. Ce n'est pas même juste dû au fait que le christianisme est un tout dont il faut admettre tous les dogmes et

non, comme dans le *New Age*, un ensemble de croyances dans lesquelles on peut allègrement se servir.<sup>3</sup> Tout l'édifice chrétien repose sur cette question. Si l'âme n'était pas immortelle, le paradis et l'enfer n'auraient aucun sens. La religion perdrait donc à la fois sa fonction eschatologique et son rôle éthique : l'essentiel du message religieux à l'époque consiste à montrer à la population comment se comporter dans cette vie pour être sauvé. Cela en est au point qu'il est quasiment impossible d'imaginer qu'un athée puisse se comporter correctement dans la société.<sup>4</sup> Alors, évidemment, mettre en doute l'immortalité de l'âme est loin d'être facile à faire.

La Mothe le Vayer, va pourtant le faire de deux manières différentes, chaque fois en ayant recourt à l'ironie. Dans son *Petit discours chrétien sur l'immortalité de l'âme* (La Mothe le Vayer, 1970), il présente pas moins de trente-trois preuves de l'immortalité de l'âme. Si on peut aisément en concevoir plus d'une, une telle accumulation a de quoi susciter le doute. On peut en effet se demander pourquoi, s'il est tellement évident et certain que l'âme soit immortelle, elle requiert autant de preuves. Il est par contre difficile d'accuser quelqu'un pour avoir donné trop de preuves du dogme religieux, même dans un système où la charge de la preuve ne pèse pas sur l'accusation.

Le caractère ironique de l'accumulation de preuves, en plus du nombre très symbolique dans le catholicisme, trouve une confirmation quant à l'intention subversive de l'auteur quand on fait le lien avec un autre de ces textes. Dans son dialogue « De l'ignorance louable », il se moque de Niphus, l'adversaire de Pomponazzi, qui avait ordonné un bain avec toutes les herbes d'un pré, afin d'être sûr qu'une au moins serait la bonne pour la cure :

---

<sup>3</sup> David Spangler un des chefs de file du *New Age*, définit ce mouvement par une étonnante métaphore : « Quand nous cuisinons un ragoût, ce qui en sort, à la fin, est bien plus que la somme des ingrédients. [...] Il n'y a plus seulement de l'eau, de la viande, des carottes, des pommes de terre, des oignons, des navets, du sel, de l'ail, etc. C'est quelque chose de nouveau : le ragoût. Parallèlement, quelque chose de nouveau émerge de manière synergique dans notre monde. Chaque culture, chaque religion, chaque philosophie, chaque système économique, chaque système politique, chaque sensibilité artistique et chaque technologie ajoute quelque chose au mélange, comme le font toutes les forces et les êtres de la nature. Le plat qui en résulte sera quelque chose de nouveau, quelque chose pour lequel, jusqu'à présent, nous n'avons pas de nom. Ce livre a pour objet l'émergence de ce ragoût planétaire. [...] Le ragoût n'existe pas dans la nature. [...] Il sort de notre imagination. Nous ré-imaginons l'eau, la viande, les légumes et les épices en quelque chose que nous nommons ragoût. De manière semblable, nous ré-imaginons notre monde. » (Spangler, 1991 : XVI.) Il ne s'agit nullement d'une caricature du *New Age*. Spangler n'est pas un détracteur du *New Age*. Ce n'est pas un adversaire du mouvement qui s'exprime en ces termes, mais au contraire un de ses fondateurs. La métaphore du ragoût n'est ni péjorative ni ironique. Mais on voit évidemment aisément comment il serait aisé de la retourner contre son auteur.

<sup>4</sup> Sur cette question, je renvoie à Staquet, 2018.

« Pomponace le gausse là-dessus, disant qu'il avoit imité un Médecin de Milan, qui ordonna qu'on mit dans un bain de toutes les herbes d'un pré, se promettant qu'il s'y en trouveroit quelque'une propre à guérir son malade ; & qu'il s'étoit servi de même de toute sorte d'argumens, pour foibles & sophistiques qu'ils fussent, afin de voir si l'on se contenteroit de quelqu'un ». (La Mothe le Vayer, 1988)<sup>5</sup>.

L'exagération est, on le sait, une des voies de l'ironie. Dans ce cas, l'accumulation d'arguments conduit à les annihiler les uns par les autres, car il est difficile de ne pas se demander pourquoi l'immortalité de l'âme, si elle est vraie, requiert autant de preuves pour être crue.

Mais le philosophe ne s'en tient pas là. Il va aussi, dans le même ouvrage, mettre en cause l'immortalité de l'âme par un raisonnement dont l'ironie sautera aux yeux des lecteurs. Son raisonnement pour conclure à la mortalité de l'âme est d'une simplicité déconcertante : puisque l'âme peut être malade, il est logique qu'elle puisse mourir. En effet, si elle était totalement divine, il ne serait pas concevable qu'elle soit sujette à la maladie. (La Mothe le Vayer, 1988 : 263 et sv.).

Difficile de répondre à un tel argument, sans se lancer dans d'importantes spéculations théologiques. Si celles-ci sont possibles, il ne fait aucun doute qu'elles n'auront pas la force du raisonnement ironique, dont la force tient non seulement à l'effet comique, mais aussi et surtout à sa simplicité.

François la Mothe le Vayer n'est évidemment ni le seul ni le premier à avoir usé d'ironie pour mettre à mal ce dogme sur lequel repose tout l'édifice chrétien. On en trouve aussi un bel exemple dans un autre dialogue, écrit par Vanini.<sup>6</sup> Dans son *De admirandis*, le personnage qui représente l'auteur répond à la demande de son interlocuteur qu'il ne traitera de l'immortalité de l'âme que lorsqu'il sera vieux, riche et allemand ! (Vanini, 1616)<sup>7</sup> Si son personnage s'en était tenu aux deux premiers termes, on aurait pu prendre

---

<sup>5</sup> L'anecdote est déjà racontée et analysée en ce sens par Gros, 2001. Il avoue l'avoir trouvée grâce à l'article « Pyrrhon » du *Dictionnaire* de Pierre Bayle.

<sup>6</sup> Notons, à propos de ce personnage, qu'il a été victime d'une bien étrange ironie du sort. Lorsqu'il s'est installé à Toulouse, craignant que l'Inquisition ne soit à sa recherche, il a pris un pseudonyme. La ville s'est cependant inquiétée de ses propos et a fouillé sa chambre, où on a trouvé un manuscrit signé de son vrai nom : Giulio Cesare Vanini. Croyant qu'il s'agissait d'un pseudonyme, le prénom de Jules César a été porté à sa charge et on l'a accusé de vouloir convertir toute l'Europe à l'athéisme, tout comme Jules César l'avait conquise plusieurs millénaires auparavant.

<sup>7</sup> L'anecdote est citée par Cavaillé, 2002 : 139.

cette formule pour une manifestation de prudence, car on sait combien la fortune – dans les deux sens du terme – a à voir avec la tolérance étatique et religieuse à l'égard des blasphémateurs. L'âge de la mort de Socrate rappelle qu'il est des âges où l'on meurt plus volontiers et où la mort peut être acceptée plus facilement. De même, sous l'Ancien Régime, la justice n'est pas la même pour tous et, à côté de la naissance, les moyens financiers peuvent être un avantage. Cependant, l'ajout saugrenu de la nationalité allemande montre combien il vaut mieux ne jamais traiter de certains sujets. En effet, même à envisager que l'Allemagne est là pour signifier la Réforme, la référence ne peut expliquer la possibilité de contester l'immortalité de l'âme. Si l'âme est chez Luther prédestinée à être sauvée ou non, il n'empêche qu'elle se doit autant d'être immortelle. En outre, référer à la nationalité montre combien le sujet est absurde et sans importance. Face à une telle question, le refus de répondre est déjà une réponse qui laisse entrevoir l'hétérodoxie, d'ailleurs accentuée par la légèreté et l'ironie de la réponse.

### **Les miracles**

Les miracles sont en recrudescence au XVII<sup>e</sup> siècle. Étant donné la fin des guerres de religions et qu'il y a désormais deux camps, de nombreux miracles apparaissent pour montrer de quel côté est le véritable Dieu. En outre, l'époque voit la naissance de la science moderne. Les progrès scientifiques peuvent amener à douter de l'existence des miracles, car bon nombre de phénomènes qualifiés de miraculeux trouvent une explication scientifique. De ce fait, la croyance aux miracles est aussi une manière de montrer la supériorité de la religion sur la science. Pour toutes ses raisons, les miracles font alors fureur. Et s'attaquer à ceux-ci est loin d'être anodin.

La plupart des philosophes sont évidemment du côté de la science, mais ils ne peuvent s'en prendre ouvertement aux miracles sans courir le risque d'être soupçonnés d'athéisme.<sup>8</sup> Une de leurs stratégies courantes consiste donc à s'attaquer aux miracles des fausses religions, mais avec des arguments tels que leurs propos peuvent tout autant valoir pour la religion officielle. Vanini va, pour sa part, opter pour une tout autre stratégie, où l'ironie occupe une place importante, puisqu'il présente son attaque comme une défense de ceux-ci.

---

<sup>8</sup> À l'époque le terme s'emploie comme une injure et peut aussi qualifier les mauvaises croyances de l'autre. Ainsi, catholiques et protestants peuvent se qualifier d'athées. A ce propos, je renvoie à Cavailé, 2013 ainsi qu'à Bern, Staquet et Weis, 2013.

Il commence par expliquer que, si l'on ne croit pas aux miracles, c'est parce que seules les vieilles femmes prétendent en avoir vu. Or, on sait combien celles-ci sont peu dignes de foi. Mine de rien, il insinue déjà deux critiques : d'abord le fait que la croyance aux miracles est surtout le fait de personnes peu éduquées (Spinoza reprendra la même affirmation dans son *Traité Théologico-politique*), ensuite qu'il s'agit de racontars à la manière de l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'ours. Il y a donc bien des raisons de se méfier des miracles.

Mais il affirme bien défendre les miracles. Après avoir constaté les raisons pour lesquelles la croyance aux miracles est souvent mise en cause, il apporte une solution : il a lui-même assisté à un miracle. Voici donc que Vanini, qui sera condamné quelques années plus tard pour athéisme et blasphème, se présente comme témoin d'un miracle. Son témoignage a quasiment le sens des martyrs chrétiens, dont la foi et ce qu'ils étaient capables d'endurer pour celle-ci, assuraient de la vérité de leur Dieu. Certes, il ne connaissait pas le sort qui allait lui être réservé, mais il se concevait déjà comme athée<sup>9</sup>, de sorte que lors l'ironie est évidente dans son rôle de témoin.

Mais l'ironie est aussi déjà clairement présente dans son texte, sans qu'il soit nécessaire que le lecteur ne connaissance sa mécréance. Le miracle dont il est le témoin est le suivant : un aveugle vient se recueillir dans l'église de son village et, à force de prier, il s'endort devant une image pieuse de la Sainte Vierge. Lorsqu'il se réveille, il voit, mais lorsqu'il s'éloigne, on s'aperçoit qu'il boîte !

L'ironie de la situation est évidente, puisqu'il n'est pas courant que Dieu récompense et punisse dans le même temps. L'interprétation première en tant que pur miracle est en effet immédiatement mise en cause par son caractère bizarre et paradoxal. Suit alors une discussion entre Vanini et un athée, où l'athée essaie d'expliquer le phénomène par divers moyens comme une conjonction astrale, explication refusée par Vanini au nom de la raison (comment la combinaison des astres aurait seulement touché cet homme) et de la religion. A bout d'argument, l'athée suggère que l'homme a fait semblant de boiter afin de ne pas avoir à travailler et pouvoir continuer à mendier. Bien évidemment, c'est une manière de suggérer au lecteur qu'il

---

<sup>9</sup> Il est un des premiers à l'époque moderne à avoir ouvertement avoué son athéisme. Lorsque sa condamnation est prononcée par le Parlement de la ville de Toulouse et qu'on lui demande de se repentir, il affirme : « Il n'existe ni Dieu ni diable, car s'il existait un Dieu je lui demanderais de lancer la foudre sur l'injuste et inique Parlement ; s'il existait un diable, je lui demanderais de l'engloutir sous la terre ; mais puisque ni l'un ni l'autre n'existe, je ne ferai rien. »

pouvait feindre d'être aveugle et qu'il n'y a pas eu le moindre miracle. Jean-Pierre Cavaillé, qui cite cette anecdote, l'analyse en ces termes :

« Reste cependant, comme le fait remarquer l'athée, qu'il n'est pas dans les habitudes du Bon Dieu de récompenser et punir en même temps, et que ce miracle est donc vraiment suspect. Mais surtout, à bout d'arguments, l'athée propose une troisième et dernière explication : le miraculé simula d'être devenu boiteux pour continuer à mendier et ne pas avoir à gagner sa vie à la sueur de son front [...] A ce point, on peut aussi douter qu'il fut jamais aveugle. Mais surtout, avec cette dernière version – celle de la supercherie pure et simple –, il est facile d'apercevoir que l'on est revenu à l'explication politique de Machiavel : le mendiant, qui simule une infirmité miraculeuse pour ne pas avoir à bêcher et pour s'attirer les faveurs des bigotes, est une caricature des prêtres qui inventent les miracles pour la richesse et les honneurs... ». (Cavaillé, 2002 : 104-105).

Cette anecdote, qui semble tirée des historiettes mécréantes du Moyen Age, est une défense ironique et tout à fait paradoxale des miracles, car en affirmant être le témoin d'un bien étrange miracle, Vanini rappelle la thèse de Machiavel selon laquelle la religion est un instrument du pouvoir. La défense des miracles que fait Vanini renvoie donc à une des attaques parmi les plus sérieuses à leur encontre : ils sont des supercheries dans le but de manipuler les foules. L'ironie fonctionne dans un sens courant, qui consiste à faire entendre le contraire de ce qui est affirmé.

### **La grandeur de Dieu**

Hobbes va lui aussi attaquer la religion en usant d'ironie, plus exactement, il va l'interpréter de manière à la transformer au point qu'elle en devient absolument incompatible avec le christianisme et qu'elle peut être vue comme une forme d'athéisme. Sans aller jusque là ici<sup>10</sup>, on peut voir chez lui le recours à l'ironie pour défendre une conception matérielle de Dieu, conception impossible à intégrer au christianisme.

Mais pour le comprendre, il faut resituer la publication du *Léviathan* en latin. En 1651, Hobbes publie le *Léviathan* en anglais, alors qu'il vit en France, où, depuis 1640, il a jugé plus prudent de s'installer suite notamment

---

<sup>10</sup> Le lecteur intéressé par cette question pourra se référer à Staquet 2013.

à la circulation sous le manteau de ses *Elements of Law*. Toutefois, dès que le texte, publié à Londres, arrive en France, des risques diffus dus à sa réputation d'impiété l'amènent à trouver plus prudent de regagner l'Angleterre, où conformément à sa doctrine, il se soumet au nouveau pouvoir, lequel semble suffisamment établi pour garantir la paix publique. Le philosophe raconte cet épisode en ces termes :

« En 1651, quelques exemplaires de ce livre, alors récemment édité à Londres, furent envoyés en France, où des théologiens anglais accusèrent certaines doctrines qu'il contenait, tantôt d'être hérétiques, tantôt d'être contraires au parti du roi ; et ces calomnies eurent longtemps assez de force pour qu'il soit écarté de la maison royale. De ce fait, privé de la protection du roi et craignant d'être maltraité par ceux auxquels il avait fait le plus de mal, les clercs romains, il fut contraint de se réfugier en Angleterre ». (Hobbes, 2008 : 174)<sup>11</sup>.

Les attaques contre le livre sont cependant violentes aussi en Angleterre et, malgré le couronnement de Charles II en 1661, monarque qui le traite avec beaucoup de sympathie nonobstant la méfiance de son entourage, le parlement ouvre en 1666 une procédure contre le *Léviathan*. Hobbes est considéré comme responsable tant de la grande peste de 1665 que de l'incendie de Londres de 1666 : Dieu punirait par ces événements le peuple anglais d'avoir toléré un ouvrage aussi impie. Le 31 janvier 1667, une loi est votée à la Chambre des communes permettant de prendre des mesures contre les athées et les sacrilèges<sup>12</sup> et le *Léviathan* y est cité. Ses soutiens puissants, la lenteur des procédures et l'instabilité politique de l'époque sauveront Hobbes. Mais le roi lui interdit désormais de rien publier sur des sujets où sa pensée pourrait être perçue comme subversive. Hobbes s'y soumet<sup>13</sup> et renoncera à publier ses ouvrages ou il le fera sur le continent, comme ce sera le cas pour la traduction latine du *Léviathan* en 1668.

---

<sup>11</sup> Remarquons que Hobbes accuse les théologiens anglais.

<sup>12</sup> Il s'agit exactement d'un *Act for punishing and preventing Atheism, Profaneness, and profane Cursing and Swearing*.

<sup>13</sup> Tricaud signale dans Tricaud, 1999 : XII : « Néanmoins, le *Léviathan* étant mis en cause pour des raisons religieuses, le roi paraît avoir empêché Hobbes de rien publier sur les sujets où sa pensée pouvait apparaître comme subversive ». Hobbes, quant à lui, reste plus discret sur les raisons de la non-publication de son *Béhémot* et de son *Historia ecclesiastica* : « Mais les circonstances ne permirent pas que ces ouvrages soient publiés. » (Hobbes, 2008 : 177).

La tradition latine du *Léviathan*, réalisée par Hobbes lui-même, est accompagnée de trois appendices, où il justifie notamment ses positions et tout particulièrement son matérialisme, qui va jusqu'à affirmer que tout ce qui existe est matière et, partant, que si Dieu existe, il est lui-même de nature matérielle. Il aborde directement la question dans le dernier appendice :

« Plus loin, au chapitre IV, peu après le début, il nie qu'il y ait des *substances incorporelles*. Qu'est-ce que cette thèse, sinon la négation de l'existence de Dieu, ou l'affirmation que Dieu est un corps ? » (Hobbes, 1999 : 772).

Il va alors tenter de justifier cette position d'abord par référence à des textes religieux reconnus. C'est ainsi qu'il fait référence à Tertullien. Hobbes va essentiellement tenter de justifier la corporéité de la divinité, non pas, à partir de la raison et d'une argumentation du caractère acceptable en soi de cette conception de Dieu, mais à partir des textes reconnus par l'orthodoxie religieuses. Il fait référence à ce Père de l'Église en prétendant qu'il a aussi affirmé le même dogme :

« Il affirme, effectivement, que Dieu est un corps. Mais avant lui Tertullien l'avait affirmé aussi. En effet, disputant contre Apelles et d'autres hérétiques de son temps, qui enseignaient que notre Sauveur Jésus-Christ n'était pas un corps, mais un phantasme, il énonça cette proposition universelle : *tout ce qui n'est pas corps n'est pas un étant*. De même, polémiqueant contre Praxéas : *toute substance est, en son genre, un corps*.<sup>14</sup> Et cette doctrine ne fut condamnée par aucun des quatre premiers conciles généraux. Faites-moi voir, si vous le pouvez, dans les Écritures, le mot *incorporel* ou *immatériel*. Mais de mon côté, je vous ferai voir *que la plénitude de la divinité habite dans le Christ corporellement*, ce qui signifie (d'après l'explication d'Athanase) *divinement*. *C'est en Dieu que nous sommes et nous mouvons*. Ce sont les paroles de l'Apôtre ». (Hobbes, 1999 : 772).

---

<sup>14</sup> Les allusions visent respectivement Tertullien, 1975 : XI, où il écrit « Tout ce qui est, en son genre, un corps. Rien n'est incorporel, sinon ce qui n'est pas » et Tertullien, 213, où l'on trouve : « qui niera que Dieu est corps, même s'il est esprit ? l'esprit est en effet, en son genre et selon sa forme, un corps ». Notons comment Hobbes profite des conceptions des Anciens, pour qui il n'était pas impossible de concevoir l'esprit comme un corps juste un peu plus subtil, alors que, par ailleurs, il ne cache pas sa méfiance à l'égard des théories païennes.

En multipliant les citations, le philosophe donne l'impression que cette considération est assez largement partagée non seulement par les Pères de l'Église, mais aussi par les Apôtres. Plus significatif encore est le glissement qu'il opère : il passe en effet de la question de la corporéité de Dieu à celle du Christ. Or, ce qu'il affirme, quand il prétend que tout est corps (Hobbes, 1999 : 418) n'est pas, comme il feint de l'entendre ici, que le Christ n'est pas seulement Dieu, mais aussi homme, mais bien un matérialisme radical et absolu, qui fait de Dieu même un corps et de la pensée et de l'âme une fonction du corps. Il est clair que le caractère également corporel du Christ n'est problématique que pour quelques hérésiarques antiques, et non pour les théologiens chrétiens du XVII<sup>e</sup> siècle, qui, par contre, identifient pour la plupart le matérialisme à l'athéisme.

En gauchissant de la sorte le propos, il a beau jeu de sembler s'opposer à quelques hérésies passées et il lui est évidemment assez facile d'aller chercher, pour étayer ses propos, des textes de docteurs de l'Église. On n'est pas ici dans un usage de l'ironie au sens strict, mais il ne fait guère de toute que le déplacement une fois repéré ne peut qu'amuser le lecteur. Difficile de ne pas imaginer Hobbes se moquant des religieux qui vont se faire prendre à ces subtilités théologiques, comme s'il jouait à les prendre à leurs propres pièges.

Mais Hobbes va plus loin et va user à n'en point douter d'ironie en détournant une affirmation courante du christianisme. Il va utiliser un bien étrange argument pour justifier le fait que Dieu est corps. Il n'est plus ici simplement question du Christ, mais de Dieu en général : « [...] Dieu est grand, mais il est impossible de concevoir la grandeur sans un corps. » (Hobbes, 1999 : 772). Il paraîtra sans doute évident à la plupart des lecteurs que l'usage de l'adjectif « grand » est, dans ce passage, d'ordre métaphorique. Mais Hobbes refuse absolument de concevoir l'expression de la sorte, c'est-à-dire que la grandeur puisse se comprendre autrement que par rapport aux corps. Cette formulation lui permet de présenter l'affirmation de la nature matérielle de Dieu comme une chose non seulement acceptable, mais communément acceptée. Or, prendre à la lettre une chose métaphorique est une stratégie où l'ironie est à coup sûr présente.

Et impossible d'interpréter le passage autrement, puisque, dans le corps du *Léviathan*, Hobbes a présenté une théorie du langage qui doit être usé à l'égard de la divinité. L'auteur y affirme on ne peut plus clairement qu'il ne faut nullement prendre ces termes comme significatifs de la nature divine, puisque ce serait la limiter :

« En effet, s'agissant des attributs que nous donnons à Dieu, il ne faut pas considérer ce qu'ils expriment de vérité philosophique, mais seulement ce qu'ils expriment en fait de pieuses intentions de lui rendre le plus grand honneur dont nous soyons capables. » (Hobbes, 1999 : 389)<sup>15</sup>.

Or comment peut-il sans ironie se servir de cette théorie pour justifier qu'il ne faut pas prendre à la lettre les caractéristiques attribuées généralement à Dieu et, dans le même ouvrage, affirmer de bonne foi que la grandeur de Dieu implique sa corporéité !

Et l'ironie n'est pas gratuite et ne se limite même pas à une forme de protection. En effet, on pourrait en tirer argument pour démontrer que, attribuer un corps à Dieu, revient non seulement à ne pas lui rendre l'honneur qui lui est dû, mais en fait carrément à nier son existence :

« Il est évident, en deuxième lieu, que les philosophes qui ont dit que le monde, ou l'âme du monde, était Dieu, en parlaient d'une manière indigne de lui ; même, ils niaient son existence, car ce qu'on nomme Dieu, c'est justement la cause du monde : dire que le monde est Dieu, c'est dire qu'il n'a pas de cause, autrement dit qu'il n'existe pas. » (Hobbes, 1999 : 386).

Certes, Hobbes n'affirme pas dans l'appendice que Dieu n'a pas de cause, mais en lui attribuant un corps, il est évidemment bien proche de dire que le monde est Dieu. Étant donné le fait que, pour Hobbes, attribuer un corps à Dieu n'est en aucune manière parler métaphoriquement, on pourrait en effet le soupçonner de nier indirectement son existence, dans la mesure où il l'associe à une chose finie et que, par définition, Dieu ne peut qu'être infini. De même, vu que cette formulation revient à le soumettre aux jeux de causes et d'effets, elle nie en quelque sorte qu'il soit lui-même cause du monde.

## **Conclusions**

Comme on peut le voir, il n'est pas rare que les philosophes du XVII<sup>e</sup> siècle recourent à l'ironie pour critiquer la religion, alors qu'il s'agit justement d'une question particulièrement sensible et à laquelle on ne peut toucher. On

---

<sup>15</sup> Le latin est ici plus succinct et se contente de préciser : « il ne faut pas considérer la définition des mots, mais l'intention honorifique qu'ils expriment. »

peut en effet soupçonner que l'usage de l'ironie tient justement à cette difficulté de critiquer ouvertement le christianisme.

L'usage de l'ironie permet évidemment à l'auteur de se protéger, puisque, même si la charge de la preuve ne revient pas automatiquement à l'accusation, il est plus difficile d'accuser un auteur qui a usé d'ironie. C'est tout particulièrement vrai lorsque l'ironie est utilisée pour dire exactement l'inverse de ce que l'on pense tout en le laissant percevoir.

Par contre, la fonction protectrice de l'ironie peut aussi non seulement être imparfaite, mais il s'agit d'une arme à double tranchant, qui peut aisément atteindre celui qui y a recours pour autant que le lecteur ne soit pas naïf, repère les marques d'ironie et refuse la connivence avec l'auteur. L'ironie est donc dangereuse non seulement pour ceux qui en sont les victimes désignées, mais aussi pour l'auteur. Sans compter que les naïfs qui n'ont pas perçu l'ironie pourraient bien se voir ridiculisés par les deux camps. Si l'ironie requiert beaucoup de sensibilité, tant de la part de celui qui l'utilise que de celui-là relève, la subtilité du mécanisme est de nature à s'enrayer aisément, voire même à exploser à la figure de celui qui l'utilise, et les éclats ne seront pas nécessairement de rire.

On le voit, l'ironie dépasse largement la fonction protectrice et est véritablement une arme et une arme dont les effets peuvent être puissants. C'est aussi une arme à retardement, dans la mesure à la fois où l'effet peut apparaître par la suite, quand l'ironie est comprise, mais également dans le sens où les effets peuvent continuer à se propager bien au-delà de la sphère d'action de l'auteur. En effet, les bons mots et les histoires drôles vont être repris par nombre de gens, juste pour le plaisir sans que tous n'aient nécessairement conscience des effets. Or, rire de la religion va accentuer la désacralisation opérée naturellement par l'ironie. Autrement dit, il est des sujets qui sont davantage atteints par le rire ironique que d'autres et la religion en fait partie. Ce n'est pas pour rien qu'elle est au premier rang des sujets sérieux et sacrés. Malgré les dangers de l'utilisation de l'ironie, notamment pour celui qui en use, ce n'est donc pas par hasard si les philosophes ont eu recours à l'ironie pour attaquer la religion. Non seulement cela leur assure une certaine protection, mais cela mine probablement de l'intérieur cette institution sociale plus que n'importe quelle autre.

## Bibliographie

- ADAM A., 1958, *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Pléiade.
- BAYLE, Pierre, 1824, *Dictionnaire historique et critique*, édition électronique sur le site [http://gallica.bnf.fr / Catalogue / noticesInd / FRBNF35153875.htm](http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF35153875.htm).
- BERNS, T., STAQUET A. et WEIS M. (dir.), 2013, *Libertin ! Usages d'une invective au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, Classique.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, 2002, *DIS / SIMULATIONS. Religion, morale et politique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, 2013, « "Athée" au début de l'époque moderne : une accusation inacceptable » in STAQUET A. (dir.), 2013, *Athéisme (dé)voilé aux temps modernes*, Bruxelles, Éditions de l'Académie royale de Belgique, p. 11-21.
- DAMIEN, Robert, 2002, « Gabriel Naudé et la lecture des romans », in MCKENNA A. et MOREAU P.-F. (dir.), 2002, *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle – 6 – Libertins et esprits forts au XVII<sup>e</sup> siècle : quels modes de lecture ?*, Saint-Etienne, presse de l'Université de Saint-Etienne, pp. 73-82.
- GROS, Jean-Michel, 2001, « Le masque du « scepticisme chrétien » chez La Mothe le Vayer », MCKENNA A. et MOREAU P.-F. (dir.), 2001, *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle – 5 – Les libertins et le masque : simulation et représentation*, Saint-Etienne, Presses de l'université de Saint-Etienne, pp. 83-98.
- HOBBS, Thomas, 1999, *Léviathan*, Paris, Dalloz.
- HOBBS, Thomas, 2008, Thomas, *Vie en prose*, in TERREL, J. (dir. et trad.), 2008, *Hobbes. Vies d'un philosophe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LA MOTHE LE VAYER, François, 1970, *Petit discours chrétien sur l'immortalité de l'âme*, in *Œuvres de François de la Mothe le Vayer [1630-31]*, Genève / Paris, Slatkine, tome IV.
- LA MOTHE LE VAYER, François, 1988, *De l'ignorance louable*, in *Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, Librairie Arthème Fayard, pp. 209-302.
- MCKENNA, Antony, 2004, « La norme et la transgression : Pierre Bayle et le socianisme », in MCKENNA A. et MOREAU P.-F. (dir.), 2004, *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle – 8 – Protestants, hérétiques, libertins*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- MCKENNA A. et MOREAU P.-F. (dir.), 2001, *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle – 5 – Les libertins et le masque : simulation et représentation*, Saint-Etienne, Presses de l'université de Saint-Etienne.

- MCKENNA A. et MOREAU P.-F. (dir.), 2002, *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle – 6 – Libertins et esprits forts au XVII<sup>e</sup> siècle : quels modes de lecture ?*, Saint-Etienne, presse de l'Université de Saint-Etienne.
- MCKENNA A. et MOREAU P.-F. (dir.), 2004, *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle – 8 – Protestants, hérétiques, libertins*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- SOREL, Charles, 1958, *Francion*, in ADAM A., 1958, *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Pléiade.
- SOREL, Charles, 1996, *La vraie histoire comique de Francion [1622]*, Paris, Gallimard, Folio Essai.
- SPINOZA, Baruch, 1670, *Traité Théologico-politique*.
- SPANGLER, David, 1991, *Reimagination of the World. A critique of the New Age, Science and Popular Culture*, Bear & Compagny Publishing, Santa Fe.
- STAQUET, Anne, 2013, *La ruse du Léviathan*, Paris, Hermann.
- STAQUET, A. (dir.), 2013, *Athéisme (dé)voilé aux temps modernes*, Bruxelles, Éditions de l'Académie royale de Belgique.
- STAQUET, Anne, 2018, « De l'athée vicieux à l'athée vertueux : genèse du démontage d'une idée toute faite », *Libertinage et philosophie à l'époque classique (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle). Pierre Bayle et les libertins*, n° 15, pp. 59-79.
- TERREL, J. (dir. et trad.), 2008, *Hobbes. Vies d'un philosophe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- VANINI, Jules-César, 2010, *De Admirandis Naturae Reginae Deaeque Mortalium Arcanis [1616]*, in VANINI, Jules-César, 2010, *Tutte le opere*, Milano, Bompiani.
- TRICAUD, François 1999 : « Introduction du traducteur », in HOBBS, Thomas, *Léviathan*, Paris, Dalloz.
- TERTULLIEN, 1975, *De la chair du Christ [entre 253 et 259]*, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 2 vol.

# **Paradoxe ou ironie ? Le développement de l'Orthodoxie dans l'Occident catholique et l'édition des livres de théologie orthodoxe en France**

*Larisa Elena ALUI-GHEORGHE*

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** Our paper aims to analyse a more recent and rather paradoxical phenomenon shown in Western Europe i.e. the publication of Christian Orthodox books, written or translated in French from a traditional Orthodox Christian language. And, as an irony, in a profoundly laic and secularized culture, one can notice the development of an Orthodox Christian terminology as a consequence of translating books with Orthodox Christian matter. Another paradoxical aspect for a strongly secularized country that we aim to analyze is the fact that in France there are many important educational establishments and research centres which are representative for the entire Christian Orthodox world: “St. Serge” Orthodox Theological Institute, “St. Genevieve” Centre, “Dumitru Stăniloae” Scientific and Interdisciplinary Research Centre. Is this a paradox or irony of the Providence, of God eliminated from France during the French Revolution?

**Keywords:** identity, Occidental Orthodoxy, irony, Occidental Christianity, theology, France.

Nous aimerions proposer une courte analyse d'un phénomène assez récent et plutôt paradoxal manifesté sur le territoire occidental, c'est-à-dire la publication des livres religieux orthodoxes, rédigés ou traduits en langue française de langues traditionnellement orthodoxes. Et comme une ironie, dans une culture profondément laïque et sécularisée, on observe même un développement d'une terminologie religieuse, chrétienne-orthodoxe, à travers ces traductions justement ; des traductions ou des livres écrits par des Français de souche, de grands théologiens, tels le père archimandrite Placide Deseille, ou les laïcs Jean-Claude Larchet ou Olivier Clément. Un autre aspect paradoxal pour un pays laïc et sécularisé que nous nous proposons d'analyser est représenté par le fait que sur le territoire français, il y a des institutions

d'enseignement et de recherche qui sont représentatives pour tout le monde orthodoxe, telles l'Institut de Théologie « Saint Serge », le Séminaire Orthodoxe Russe « Sainte Geneviève » et l'Institut de Recherche « Dumitru Stăniloae ». Paradoxe ou ironie de la Providence divine, d'un Dieu évacué de France par la Révolution Française?

L'Orthodoxie de langue française représente la « conséquence » d'un long effort (qui se prolonge aujourd'hui aussi) des émigrants d'apporter avec eux la pratique religieuse et la doctrine orthodoxe. Olivier Clément, théologien orthodoxe et professeur à l'Institut de théologie orthodoxe « Saint-Serge » à Paris, affirme, au début même de sa communication à l'occasion de la Ière Journée de l'Orthodoxie en France, que : « L'Eglise Orthodoxe n'est plus aujourd'hui en France un ensemble sans unités de communautés exotiques. Elle s'est largement insérée dans la vie religieuse et culturelle de notre pays »<sup>1</sup>.

En particulier, dans les pays chrétiens-orthodoxes, la religion représente une marque identitaire, une des valeurs de base qui unissent les gens autour d'un point commun. La migration a entraîné avec elle la nécessité d'apporter ces marques identitaires :

«La migration et l'établissement dans des contextes non-orthodoxes impliquent pour les Eglises Orthodoxes et leurs membres un processus de reconstruction de l'identité puisqu'ils s'adaptent et s'intègrent dans des sociétés qui n'ont pas été marquées par les valeurs orthodoxes en gardant leur héritage théologique et ecclésiastique » (Hammerli, 2016 : 51).

Le début de l'organisation de l'orthodoxie sur le terrain français a été fait deux siècles avant, plus précisément en 1816, la première paroisse appartenant aux Russes (Levalois, 2018 : 183). En fait si nous voulons, nous pouvons remonter jusqu'au début de christianisme et mentionner quelques noms importants que la terre française a donnés à l'orthodoxie mondiale ou qui ont vécu sur le terrain français. Il s'agit des premiers saints célébrés aujourd'hui par l'Eglise Orthodoxe, mais aussi par l'Eglise Catholique: Saint Irénée de Lyon, Saint Hilaire de Poitiers et Saint Jean Cassien de Marseille (Deseille, 2018 : 310).

Pendant le XXème siècle, le développement des paroisses orthodoxes en France et en Occident en général, a connu une évolution rapide à cause des

---

<sup>1</sup> <http://www.aeof.fr/uploads/file/1ere%20Journee%20Orthodoxie%20en%20France/IereJourneede-OrthodoxieEnFranceConferenceOlivierClement.PDF>

migrations, conséquence de la révolution bolchevique en 1917 et de l'exode des grecs de l'Asie Mineure en 1920 (Deseille, 2018 : 314). La création des paroisses et diocèses a été vue comme une nécessité afin de garder leur identité (Hammerli, 2016 : 52). Initialement, les services religieux ont été célébrés dans la langue maternelle de chaque communauté, sans aucun lien avec la langue française. Ces communautés minoritaires ont maintenu leur tradition pour les services religieux au cours du temps. Dans son livre *Le christianisme orthodoxe face aux défis de la société occidentale*, Christophe Levalois mentionne les faits suivants :

« Au début des années 2000, on comptait environ 160 paroisses et lieux monastiques. Le nombre s'est accru rapidement. Selon l'Annuaire de l'Eglise orthodoxe publié en 2017, on recense actuellement 278 lieux de culte, monastère inclus. La première paroisse francophone a été créée au début du XX<sup>e</sup> siècle, en 1928 » (Levalois, 2018 : 242).

Au cours du temps, l'Orthodoxie francophone est devenue une nécessité pour les locuteurs natifs mais aussi pour les personnes établies en France. Par conséquent, la nécessité de rendre en français les offices religieux s'est imposée. Un grand effort de traduction des livres de base pour les services religieux, mais aussi de ceux d'enseignement religieux a été fait au cours du temps. La plupart des textes des offices ont été traduits du grec (par exemple, les textes de Divines Liturgies de Saint Jean Chrysostome et Saint Basile de Césarée), mais pour les livres d'enseignement, ceux-ci ont été traduits de diverses langues sources. A cela, nous pouvons ajouter l'effort d'harmoniser la traduction en français des chants religieux avec les traditions chorales byzantines ou russes.

Dans ce cas, nous pouvons mentionner que l'orthodoxie de langue française jouit d'une sorte d'avantage, étant donné le fait que la Divine Liturgie et tous les autres services religieux sont célébrés en utilisant la langue contemporaine (avec certaines nuances archaïques spécifiques au langage religieux), en comparaison, par exemple, avec le grec ancien, ecclésiastique et le slavon, utilisés seulement pour les services religieux. Il est important aussi de mentionner le fait que l'Orthodoxie francophone ne veut aucunement dire que les minorités présentes en France ont renoncé à célébrer les services religieux dans leur langue maternelle. Au contraire, ces minorités continuent de garder leur langue dans le culte. L'Orthodoxie de

langue française représente notamment la conséquence de la conversion des habitants français à l'Orthodoxie, mais aussi une adaptation des émigrants.

Aujourd'hui, par l'effort conjugué de ces émigrés, mais aussi des convertis, en France nous pouvons retrouver des institutions qui jouissent d'une grande renommée dans l'Orthodoxie mondiale. L'Institut « Saint Serge » a été fondé en 1925, au sein de l'Archevêché russe, comme premier établissement d'enseignement orthodoxe en Europe occidentale, étant reconnu à ce moment au niveau mondial, dans tout le christianisme orthodoxe et par-delà les frontières de l'Orthodoxie (Levalois, 2018 : 207). L'Institut « Saint Serge » offre des programmes d'enseignement supérieur visant une formation théologique universitaire, mais aussi des programmes de formation continue (formation des prêtres, formation des personnes qui s'intéressent à la foi orthodoxe). Comme une sorte d'ironie, nous pouvons mentionner le fait que l'Institut « Saint Serge » est vu comme l'une des meilleures écoles de théologie de l'orthodoxie, à laquelle, nous pouvons ajouter le nom du Séminaire « Saint Vladimir », situé sur le continent américain.

À côté de l'Institut « Saint Serge », il y a aussi le séminaire russe « Sainte Geneviève », et l'Institut de Recherche « Dumitru Stăniloae » appartenant à la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale. Le Séminaire orthodoxe russe « Sainte Geneviève » est le premier et le seul établissement de formation des membres du clergé de l'Eglise orthodoxe russe en Europe Occidentale. Le centre « Dumitru Stăniloae » a été fondé en 2008 et il est destiné à la formation permanente des clercs et à la formation des catéchètes et des laïcs désireux de servir l'Eglise. Le centre organise des programmes d'étude pour les Roumains, mais aussi pour les francophones, en français. Un autre but important de cette institution est représenté par la traduction des livres roumains et de faire connaître l'œuvre théologique du père Dumitru Stăniloae, le plus important théologien roumain.

Nous pouvons dire que le culte orthodoxe a apporté aussi un enrichissement culturel pour la France, à travers l'iconographie et la musique. Dans le domaine de l'iconographie, les noms les plus importants à rappeler sont ceux de Léonide Ouspensky et des pères Grégoire Krug et Nicolas Ozoline<sup>2</sup> (le doyen actuel de l'Institut « Saint Serge ») qui ont apporté une importante contribution, reconnue au niveau du monde orthodoxe international.

---

<sup>2</sup><http://www.aeof.fr/uploads/file/1ere%20Journee%20Orthodoxie%20en%20France/1ereJournee-OrthodoxieEnFranceConferenceOlivierClement.PDF>

La publication des livres de théologie orthodoxe est un autre aspect important qui mérite aussi certaines considérations. La publication des livres vise d'une part la traduction d'œuvres théologiques (comme c'est le cas pour l'œuvre du père Dumitru Stăniloae), mais aussi la rédaction et la publication de livres en français. Parmi les plus importants noms de la théologie orthodoxe française, mentionnons ceux de Paul Evdokimov, Serge Boulgakov, Nicolas Affanasiev, Georges Florovsky, Alexander Schmemmann, Jean Meyendorff, Olivier Clément, Jean-Claude Larchet, le père archimandrite Placide Deseille.

« Toutes ces personnes ont œuvré en France à une redécouverte des racines de l'orthodoxie. De nombreux ouvrages ont été publiés, notamment en français. Un héritage prestigieux qui est devenu aujourd'hui universel » (Levalois, 2018 : 214).

Non seulement il y a une préoccupation pour la publication des livres, mais certains d'entre eux ont été traduits dans beaucoup d'autres langues et sont considérés des œuvres importantes pour l'enseignement théologique contemporain. Nous ne pouvons pas omettre le fait que Jean-Claude Larchet est vu comme le plus important et le plus lu théologien français laïque contemporain. Son œuvre compte plus de 18 livres publiés aux éditions renommées, dont Cerf. Ces livres ont été traduits en plusieurs langues, parmi lesquelles la langue roumaine.

A propos de ce groupe de gens qui ont mené un effort continu de recherche et traduction, connu sous le nom de « l'école de Paris », Olivier Clément affirme :

« On peut dire que ce qu'on a appelé d'une manière vague et commode *l'école de Paris*, a su unir le sens de la Tradition et celui de la libre recherche, a su mettre au service de l'Orthodoxie les vertus intellectuelles de l'Occident. Cette *école* a compris la situation nouvelle des chrétiens dans une société sécularisée et, loin d'avoir peur ou de maudire, elle a vu dans cette situation l'appel à une foi plus consciente, plus personnelle, discrètement rayonnante»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup><http://www.aeof.fr/uploads/file/1ere%20Journee%20Orthodoxie%20en%20France/IereJournee-OrthodoxieEnFranceConferenceOlivierClement.PDF>

Le développement de l'Orthodoxie a impliqué aussi la création d'un fond terminologique assez important. Bien sur que certains mots existaient déjà dans le vocabulaire religieux, chrétien, mais une bonne partie a été empruntée à la langue grecque et la langue slavonne. La principale cause de l'emprunt a été représentée par le fait que les termes n'avaient pas d'équivalents en français. Certains d'entre eux ont été rapidement assimilés par la langue française et adaptés aux normes de la langue (c'est-à-dire, ils ont subi des modifications au niveau de la forme), mais d'autres mots gardent encore la graphie et la formation du pluriel selon les règles de la langue source. La langue grecque a prêté à la langue française des termes de l'administration ecclésiastique, des termes liturgiques, des termes liés à la doctrine. La langue slavonne a fournit en général des termes qui désignent « des réalités liturgiques et spirituelles considérées comme spécifiques de l'Orthodoxie russe » (Dumas, 2009 : 116).

Nous ne pouvons pas passer sous silence le développement de la vie monastique orthodoxe en France. Ainsi, « Selon l'Annuaire de l'Église orthodoxe publié en 2017, on recense actuellement 278 lieux de culte, monastères inclus (une vingtaine) » (Levalois, 2018 : 268). La vie monastique de France est étroitement liée à celle du Mont Athos. Le plus important exemple en ce sens est représenté par les monastères Saint-Antoine-le-Grand, du Vercors, et celui de la Protection de la Mère de Dieu de Solan (du département de Gard), dépendances (ou selon le terme spécifique, *metochia*) du monastère de Simonos-Petra au Mont Athos. Le moine fondateur de ces monastères, le père archimandrite Placide Deseille, est l'un des plus importants théologiens français contemporains ; il a déployé une activité intense de traduction et de formation de plusieurs communautés monastiques en France. Le Père Placide Deseille est aussi considéré comme l'un des plus importants auteurs de livres orthodoxes de notre temps. Il est le fondateur de la collection « Spiritualité orientale » de l'Abbaye Bellefontaine. Son œuvre inclut plus de 18 titres, beaucoup d'entre eux étant dédiés aux principes de la vie monastique. Le Père Placide est aussi un important traducteur ; il a traduit notamment les textes des Divines Liturgies de Saint Basile de Césarée et de Saint Jean Chrysostome.

Pour conclure, comme nous avons essayé de le montrer ci-dessus, l'Orthodoxie française est un fait évident, qui ne peut être éludé ou contesté. Elle ne représente pas la foi d'une communauté isolée, mais celle d'une mosaïque de communautés, en communion les unes avec les autres, une foi

de plus en plus rayonnante et profondément ancrée dans la société française laïque contemporaine, où elle devient, ironiquement, de plus en plus visible.

## **Bibliographie**

- DENIZEAU, Laurent, 2007, *Le reste et la promesse. Etude ethnographique d'une tradition monastique orthodoxe en France*, thèse de doctorat de sociologie et anthropologie, Lyon.
- DESEILLE, Placide, Părintele, 2018, *Din Răsărit în Apus. Ortodoxie și Catholicism*, traducere din limba franceză și introducere de Felicia Dumas, Iași, Editura Doxologia.
- DUMAS, Felicia, 2009, *L'Orthodoxie en langue française – perspectives linguistiques et spirituelles*, Iași, Casa Editoriala Demiurg.
- DUMAS, Felicia, 2011, « Marques lexicales d'une identité de l'Orthodoxie d'expression française » dans *Synergies Italie*, no. 7, pp. 51-60.
- DUMAS, Felicia, 2014, *Le religieux : aspects traductologiques*, Craiova, Editura Universitaria.
- HAMMERLI, Maria, 2010, « Orthodox diaspora? A sociological and theological problematisation of a stock phrase » dans *International Journal of the Christian Church*, Routledge, volume X, pp. 97-115.
- HAMMERLI, Maria, 2016, « The Orthodox Church(es) Stepping out of the Orthodox Heartland : Solving Ecclesiological Riddles in a Migration Context » dans *Church in an Age of Global Migration : A Moving Body*, édité par Susanna Snyder, Agnes M. Brazal, Joshua Raiston, Macmillan Publishers Limited, Basingstoke, pp. 51-64.
- LEVALOIS, Christophe, 2018, *Le christianisme orthodoxe face aux défis de la société occidentale*, Editions du Cerf, édition Kindle.
- MEYENDORFF, Jean, 1996, *The Orthodox Church. Its Past and Its Role in the World Today*, St Vladimir's Seminary Press, New York.
- THORBJORNSRUD, Berit, 2015, « The Problem of Orthodox Diaspora » : The Orthodox Church between Nationalism, Transnationalism and Universality, dans *Numen: International Review for the History of Religions*, no 62, pp. 639-666.

## **Sitographie**

<https://www.seminaria.fr>

<https://www.teologie.eu/>

<http://www.saint-serge.net/>

<http://www.aeof.fr>

<http://www.aeof.fr/uploads/file/>

[1ere%20Journee%20Orthodoxie%20en%20France/](#)

Iere JourneeOrthodoxieEnFranceConferenceOlivierClement. PDF.

# Expression de l'ironie dans le discours concernant l'autocéphalie de l'Église orthodoxe d'Ukraine. Étude du syntagme « humour phanariote »

*Felicia DUMAS*

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** This paper aims to study a series of subjectivity markers and discourse elements (the French phrase « humour phanariote ») of a irony illustrated in the texts published on two francophone orthodox websites regarding the granting of the autocephaly to the Orthodox Church of Ukraine by the Ecumenical Patriarch of Constantinople in October 2018 (which culminated with the signing of the autocephaly Tomos at the beginning of January 2019), action which triggered a series of reactions in all the Orthodox environments, from both Orient and Occident.

**Keywords:** discourse, subjectivity, autocephaly, Ukrainian Church, « humour phanariote » (“phanariote humor”), irony.

## Liminaire

L'action du Patriarche œcuménique de Constantinople d'accorder l'autocéphalie à une partie de l'Église orthodoxe d'Ukraine (en octobre 2018), qui a culminé avec la signature du tomos patriarcal et synodal d'octroi du statut ecclésiastique d'autocéphalie en janvier 2019<sup>1</sup> a engendré toute une série de réactions de mécontentement de la part de plusieurs factions orthodoxes dans ce pays, ainsi que dans la diaspora francophone. Pour ce qui est de cette dernière, qui nous intéressera dans ce travail, ses points de vues sont exprimés, en langue française, par plusieurs sites internet (dont le plus complexe et le plus sérieux, dans le sens d'équilibré est *orthodoxie.com*), ainsi que par des blogs chrétiens-orthodoxes. Le syntagme que nous nous proposons d'étudier ici est utilisé dans plusieurs textes numériques hébergés par l'un de ces blogs, *orthodoxologie.blogspot.com*, administré par un

---

<sup>1</sup> <https://orthodoxie.com/tomos-patriarcal-et-synodal-doctroi-du-statut-ecclesiastique-dautocephalie-a-leglise-orthodoxe-en-ukraine>, consulté le 23 janvier 2019.

hypodiacre suisse, membre de l'Église orthodoxe russe hors-frontière, entrée en communion avec le Patriarcat de Moscou en 2007 (Deseille, 2017 : 274)<sup>2</sup>.

### **La diaspora francophone et l'octroi de l'autocéphalie à l'Église orthodoxe d'Ukraine**

L'apport de l'émigration russe à la fondation des communautés orthodoxes de France et plus largement d'Europe occidentale est bien connu et incontestable. Dès leur arrivée en France, notamment après la Révolution soviétique de novembre 1917, les Russes se sont constitués dans un Archevêché russe pour l'Europe Occidentale, rattaché au Patriarcat de Constantinople. Depuis l'octroi du tomos d'autocéphalie par le Patriarche œcuménique de Constantinople à une partie de l'Église Orthodoxe d'Ukraine et l'interruption de la communion eucharistique avec lui par le patriarche de Moscou, cette structure ecclésiastique a été dissoute par le Patriarcat œcuménique en novembre 2018<sup>3</sup>, par ce qu'elle n'avait plus de raison historique d'être. D'autres Russes de la diaspora appartiennent juridictionnellement au Patriarcat de Moscou, ou bien à une Église russe hors

---

<sup>2</sup> « À la suite de l'émigration russe, un archevêché russe pour l'Europe occidentale a été constitué. Il a son siège auprès de la cathédrale de la rue Daru, et est rattaché au Patriarcat œcuménique de Constantinople [cet Archevêché a décidé récemment, le 7 septembre 2019, de se rattacher au Patriarcat de Moscou]. Deux autres groupes d'émigrés russes, peut-être davantage préoccupés d'affirmer leur appartenance à l'Église locale de Russie, se sont constitués parallèlement. L'un d'eux est placé sous la juridiction du Patriarche de Moscou, tandis que l'autre, estimant que le patriarcat de Moscou a fait preuve d'une trop grande docilité à l'égard du pouvoir soviétique, relève d'un synode d'évêques hors frontières et veut représenter la partie libre de l'Église de Russie » (Deseille, 2017 : 273-274). C'est ce dernier groupe qui est entré en communion avec le Patriarcat de Moscou en 2007, estimant qu'il avait « désormais recouvré sa liberté » (Deseille, 2017 : 274).

<sup>3</sup> <https://orthodoxie.com/le-patriarcat-oecumenique-vient-de-dissoudre-l-archeveche-des-eglises-orthodoxes-russes-en-europe-occidentale/>, consulté le 30 novembre 2018. Le Saint-Synode du Patriarcat Œcuménique a décidé à la fin du mois d'août (2019) que toutes les paroisses qui dépendaient de cet ancien exarchat passent sous l'omophore du métropolite Emmanuel Adamakis, « l'archipasteur local », le représentant du Trône Œcuménique en France : <https://orthodoxie.com/communiquede-saint-synode-du-patriarcat-de-constantinople-concernant-l-avenir-de-l-archeveche-des-eglises-orthodoxes-en-europe-occidentale/>, consulté le 31 août 2019. Néanmoins, après la tenue d'une assemblée extraordinaire le 7 septembre 2019, cet Archevêché a décidé de se rattacher au Patriarcat de Moscou, après avoir été près de 90 ans sous la protection canonique du Patriarcat de Constantinople : <https://www.vaticannews.va/fr/eglise/news/2019-09/eglise-orthodoxes-russe-europe-rattachement-patriarcat-moscou.html>, consulté le 27 septembre 2019. Le 7 octobre, il a été officiellement reçu dans le Patriarcat de Moscou : <https://orthodoxie.com/l-archeveche-des-eglises-orthodoxes-russes-en-europe-occidentale-est-recue-officiellement-dans-le-patriarcat-de-moscou/>, consulté le 7 octobre 2019.

frontières, qui même si au départ a refusé la juridiction de Moscou, est entrée il y a douze ans en communion avec ce Patriarcat<sup>4</sup>.

L'octroi de l'autocéphalie à une partie de l'Église Orthodoxe d'Ukraine par le Patriarche Bartholomée, très précisément aux groupes dirigés par Philarète Denisenko et Macaire Maletitch, a mécontenté le Patriarche de Moscou, qui a interrompu la communion eucharistique entre son Église et le Patriarcat œcuménique. Effectivement, ces deux évêques avaient été excommuniés par le Patriarche Kirill en 1997, suite à leur tentative de créer un Patriarcat de Kiev, indépendant par rapport à Moscou, après les années 1990. Le Patriarche de Constantinople a annulé cette excommunication et les a réintégrés dans l'Église Orthodoxe, en octobre 2018. De nos jours, même s'il fait partie de l'Église orthodoxe autocéphale d'Ukraine, dirigé par l'un de ses disciples, Mgr Epiphane (Dumenko), l'ancien patriarche autoproclamé Philarète semble être toujours mécontent à cause de l'évolution de l'Église ukrainienne<sup>5</sup>.

Comme le Patriarche Kirill considère l'octroi de l'autocéphalie à une partie de l'Église ukrainienne, qui s'est trouvée depuis fort longtemps sous son omphore, comme une immixtion extérieure du Patriarche de Constantinople sur son territoire de juridiction, les orthodoxes français et francophones qui appartiennent aux structures ecclésiastiques russes de la diaspora se sont ralliés à la position du chef du Patriarcat de Moscou, et sont devenus ses partisans au niveau de ce conflit inter-orthodoxe. Un conflit avec des enjeux géopolitiques de taille et avec des conséquences importantes sur la vie des communautés francophone de tradition et / ou de juridiction russe de la diaspora.

Les textes numériques hébergés par les deux sites francophones, d'information orthodoxes, qui traitent de ce qu'on a appelé « la question ukrainienne »<sup>6</sup>, se caractérisent par un fort pathos discursif et une subjective non dissimulée. Nous comprenons ici la notion de subjectivité discursive dans l'acception de la linguiste C. Kerbrat-Orecchioni, qui la définit, dans le sillage des travaux de Benveniste (1966), comme une présence voulue et

---

<sup>4</sup> En 2007, l'Église orthodoxe russe hors-frontières est entrée en communion avec le Patriarcat de Moscou, considérant que celui-ci avait désormais recouvré sa liberté (Deseille, 2017 : 274).

<sup>5</sup> <https://orthodoxie.com/philarete-appelle-ses-fideles-a-protester-contre-epiphane/>, consulté le 7 août 2019.

<sup>6</sup> Nous résumons ainsi, par l'intermédiaire de ce syntagme qui se veut neutre du point de vue de l'appréciation, tout l'ensemble événementiel ecclésiastique et historico-politique concernant l'octroi de l'autocéphalie à l'Église ukrainienne non dépendant de Moscou, par le Patriarcat œcuménique de Constantinople.

délibérée du sujet locuteur dans le discours, marquée par des subjectivèmes, c'est-à-dire par des termes affectifs, par des syntagmes d'appréciation (ou évaluatifs), des modalisateurs ou des déictiques (Kerbrat-Orecchioni, 1980). Dans le cas des textes qui nous intéressent ici, ces marques subjectives sont représentées notamment par des syntagmes évaluatifs dépréciatifs, péjoratifs, ou ironiques.

### **Valeur pragmatique de l'ironie : « l'humour phanariote »**

La plupart des travaux portant sur l'ironie parlent de sa fonction et sa valeur pragmatique, de son caractère dévalorisant : « Ironiser, c'est toujours plus ou moins s'en prendre à une cible qu'il s'agit de disqualifier » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 102 ; Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 331). C'est effectivement le rôle discursif de l'emploi du syntagme « humour phanariote » dans plusieurs textes numériques hébergés par le blog *orthodoxologie*<sup>7</sup>, notamment dans leurs titres (voulus accrocheurs et ironiques). Un article du site *orthodoxie.com*<sup>8</sup> est cité aussi pour illustrer ce syntagme, dans le titre et le contenu d'un bref texte de ce blog<sup>9</sup>. La valeur ironique, tout comme le fonctionnement discursif en tant que subjectivème de ce syntagme, sont sous-tendue par la signification et surtout les connotations péjoratives du déterminant « phanariote », plutôt anachronique et exotique pour le monde francophone contemporain. Ces connotations sont actualisées discursivement de façon synchronique à cause de tout un héritage de nature diachronique, qui fait référence à une conduite ecclésiastique despotique et arbitraire ; dans la synchronie, le déterminant « phanariote » désigne une aire géographique très précise et extrêmement réduite en tant qu'étendue (et donc, représentée comme sans grande importance et influence géopolitique), le quartier du Phanar d'Istanbul, où se trouve le siège du Patriarcat œcuménique et donc, du Patriarche Bartholomée. Il vise justement l'identité attribuée de façon imaginaire par les auteurs des textes numériques du blog, ainsi que par son gérant, qui choisit de les héberger, à l'Église de Constantinople. Il est employé aussi, à plusieurs reprises, dans un autre

---

<sup>7</sup> <https://orthodoxologie.blogspot.com/2019/07/humour-phanariote-involontaire-le.html>, consulté le 16 juillet 2019 ; <https://orthodoxologie.blogspot.com/2019/06/humour-noir-phanariote-faites-ce-que-je.html>, consulté le 30 juin 2019 ;

<sup>8</sup> <https://orthodoxie.com/le-patriarche-bartholomee-souhaite-que-reviennent-bientot-la-paix-et-lamour-dans-les-relations-mutuelles-avec-leglise-orthodoxe-russe/>, consulté le 25 juillet 2019.

<sup>9</sup> <https://orthodoxologie.blogspot.com/2019/07/humour-phanariote-involontaire.html>, consulté le 25 juillet 2019.

syntagme, de « schisme phanariote »<sup>10</sup>, dont la charge subjective est augmentée par la sémantique du nom « schisme », qui désigne dans la doctrine chrétienne une rupture canonique très grave dans le corps du Christ qui est l'Église.

La fonction ironique de l'expression « humour phanariote » est assurée justement par l'actualisation discursive des connotations péjoratives du déterminant dont la visée est celle de disqualifier toute action et affirmation (vraies ou fausses) de celui qui est considéré responsable de tous les problèmes causés par l'octroi de l'autocéphalie à l'Église orthodoxe d'Ukraine, le Patriarche œcuménique de Constantinople. En même temps, la juxtaposition syntaxique des deux mots constituants de ce syntagme veut suggérer, au niveau discursif, le hiatus sémantique et référentiel qui existerait entre l'appartenance au groupe désigné par l'adjectif « phanariote » et toute forme de manifestation de l'humour.

Dans le texte intitulé « Humour phanariote involontaire : le Premier ministre macédonien dit combien il est prêt à payer pour le Tomos »<sup>11</sup>, l'ironie réside dans la mise en scène discursive d'une situation de simonie<sup>12</sup> imaginée et imaginaire, qui fait référence à des pratiques plutôt anciennes et ponctuelles de certains phanariotes, le long de l'histoire. Le Patriarche œcuménique est disqualifié de la sorte, étant représenté comme capable de perpétuer certaines mœurs condamnables dont des membres de son Église ont été accusés par le passé.

Dans un autre texte, « Humour noir phanariote : Faites ce que je dis, ne dites pas ce que je fais »<sup>13</sup>, hébergé par le même blog et signé par son gérant, à partir d'un article du site *orthodoxie.com*<sup>14</sup>, cité par intertextualité numérique (par l'intermédiaire d'un hyperlien), et sur la base d'une analogie de situation imaginaire et imaginée, les lecteurs sont initiés dans une construction discursive de disqualification du même Patriarche œcuménique, véritable ennemi public numéro 1, aux yeux de l'auteur. La fonction ironique

---

<sup>10</sup> <https://orthodoxologie.blogspot.com/2019/03/pere-andrew-phillips-sur-leglise.html>, consulté le 28 mars 2019.

<sup>11</sup> <https://orthodoxologie.blogspot.com/2019/07/humour-phanariote-involontaire-le.html>, consulté le 16 juillet 2019.

<sup>12</sup> « Achat ou vente des réalités spirituelles : d'un sacrement, de la grâce, d'un office, d'une fonction ecclésiastique » (Le Tourneau, 2005 : 587).

<sup>13</sup> <https://orthodoxologie.blogspot.com/2019/06/humour-noir-phanariote-faites-ce-que-je.html>, consulté le 30 juin 2019.

<sup>14</sup> <https://orthodoxie.com/le-patriarche-bartholomee-ecrit-au-president-monte-negrin-djukanovic-quil-ne-reconnait-pas-la-soi-disant-eglise-du-montenegro-de-m-dedeic/>, consulté le 29 juin 2019.

du syntagme est renforcée par l'ajout d'un déterminant supplémentaire, « noir », ainsi que par l'appui sémiotique d'une image, interprétée de façon caricaturale, en employant un langage argotique. Cette image appartient au texte du blog, n'étant pas présente sur le site dont est cité l'article qui sert de déclencheur sémiotique du pathos discursif, de facture ironique, anti-Bartholomée, de l'auteur du blog. Elle nous montre en premier plan le Patriarche de Constantinople, et derrière lui, un diacre, auquel on attribue les paroles suivantes : « Oh, ça craint un max, dit le diacre »<sup>15</sup>. Autrement dit, les gestes et les dires, toute action du Patriarche Bartholomée sont susceptibles de créer du désordre, ou « n'importe quoi » dans le monde orthodoxe. La sémantique du nom « humour » et toute la mise en scène discursive de l'analogie faite entre les affirmations du Patriarche œcuménique à l'égard de la situation de l'Église du Monténégro et ce qu'il a fait dans le cas de l'octroi de l'autocéphalie à l'Église ukrainienne suggère que la seule réaction « normale » devant les faits et les gestes de ce primat serait celle du rire, engendré par un bouffon.

### **Pour conclure**

L'emploi du syntagme « humour phanariote », ou du déterminant « phanariote » en général, a pour but d'influencer les lecteurs des deux sites (et surtout ceux du blog) à adhérer à la position des auteurs des textes numériques où ils sont employés, de condamnation des actions du Patriarche œcuménique Bartholomée et de soutien de la cause du Patriarcat de Moscou (et implicitement du Patriarche Onuphre de l'Église d'Ukraine subordonnée à Kirill). Sur le blog *orthodoxologie.blogspot.com*, l'attitude anti-Bartholomée et anti-Patriarcat de Constantinople est si évidente que depuis plusieurs mois, l'image qui l'accompagne et qui s'affiche dès son ouverture, a été changée; comme l'image d'origine représentait justement la cité de Constantinople en tant que dépôt et gardienne de la foi orthodoxe, protégée par la Mère de Dieu contre les attaques des païens, elle a été remplacée par une image conforme aux prises de positions actuelles du responsable du blog, à savoir celle d'un saint russe très aimé dans tout le monde orthodoxe, saint Séraphin de Sarov, en train de nourrir l'ours<sup>16</sup> qui fait partie de sa biographie hagiographique<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> [orthodoxie.com/le-patriarche-bartholomee-ecrit-au-president-montenegrin-djukanovic-quil-ne-reconnait-pas-la-soi-disant-eglise-du-montenegro-de-m-dedeic](https://orthodoxie.com/le-patriarche-bartholomee-ecrit-au-president-montenegrin-djukanovic-quil-ne-reconnait-pas-la-soi-disant-eglise-du-montenegro-de-m-dedeic), consulté le 30 juin 2019.

<sup>16</sup> <https://orthodoxologie.blogspot.com/>, consulté en permanence.

En même temps, ces subjectivèmes – dont notre syntagme fait partie –, contribuent à une réception au niveau international, pan-orthodoxe, mais aussi chrétien en général<sup>18</sup> de la question ukrainienne dans les termes d'un conflit à fort enjeu géopolitique et ecclésiologique, d'une reconfiguration des centres de pouvoir, d'influence et d'intérêt entre Constantinople – la nouvelle Rome et Moscou, la troisième Rome.

L'enjeu sensible et central de ce conflit est représenté, comme nous l'avons déjà dit, par l'octroi de l'autocéphalie à une partie de l'Église ukrainienne par le Patriarcat de Constantinople, par l'intermédiaire de son Patriarche Bartholomée. Or, dans les deux camps qui se sont configurés, les partisans du Patriarcat de Moscou, et ceux de l'Église autocéphale d'Ukraine, cette autocéphalie est comprise de façon complètement différente : pour le Patriarcat œcuménique et l'ancien président ukrainien (qui lui a demandé l'octroi de l'autocéphalie), tout comme pour une partie (très peu nombreuse) des orthodoxes ukrainiens, elle représente le statut d'Église locale accordé et implicitement reconnu par le seul Patriarcat au monde qui puisse le faire, c'est-à-dire par le Patriarcat de Constantinople. Pour l'Église orthodoxe ukrainienne canonique, dirigée par le Patriarche Onuphre et donc, pour le Patriarcat de Moscou auquel elle appartient, cette autocéphalie signifie une intrusion du Patriarche Bartholomée dans les problèmes intérieures de l'Église russe.

Pour les premiers, l'autocéphalie signifie un alignement normal et naturel aux nombreux exemples d'autocéphalies accordées à des nations majoritairement orthodoxes qui ont leur propre Église locale. Pour les autres, elle ne représente qu'une action déraisonnée du Patriarche Bartholomée, primat d'un Patriarcat de moins en moins puissant, comportant un nombre de plus en plus réduit de fidèles. Les autres Églises ne font que se rallier, plus ou moins timidement, à la position de Moscou, de plus en plus forte et puissante dans le monde orthodoxe contemporain<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> <https://doxologia.ro/viata-sfant/viata-sfantului-cuvios-serafim-de-sarov>, consulté le 12 juillet 2019.

<sup>18</sup> <https://fr.aleteia.org/2018/10/22/vers-une-eglise-orthodoxe-autocephale-en-ukraine/>, consulté le 15 juillet 2019; <http://www.sciencespo.fr/ceri/fr/oir/l-autocephalie-de-l-eglise-orthodoxe-ukrainienne-et-ses-consequences-politiques>, consulté le 15 juillet 2019.

<sup>19</sup> <https://orthodoxie.com/la-question-ukrainienne-ne-figure-plus-a-lordre-du-jour-de-la-prochaine-assemblee-des-eveques-de-leglise-orthodoxe-de-grece/>, consulté le 16 juillet 2019.

## Bibliographie

- BENVENISTE, E., 1966, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
- BERBINSKI, Sonia, 2016, « La déstructuration du Dit dans le défigement », in Berbinski, Sonia, *Le Dit et le Non-Dit*, Frankfurt an Maine: Peter Lang, 133-155.
- DESEILLE, Placide, Père, 2017, *De l'Orient à l'Occident. Orthodoxie et Catholicisme*, Genève, éditions des Syrtes.
- DUMAS, Felicia, 2009, *L'Orthodoxie en langue française – perspectives linguistiques et spirituelles*, avec une Introduction de Mgr Marc, évêque vicaire de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, Iași, Casa editorială Demiurg.
- HOUDEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie, 1998, « L'imaginaire linguistique : questions au modèle et applications actuelles », dans *Limbaje și comunicare*, III, *Expresie și sens*, Iași, Editura Junimea.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1986, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.
- LE TOURNEAU, Dominique, 2005, *Les mots du christianisme : catholicisme, orthodoxie, protestantisme*, Paris, Fayard.

# L'expressivité humoristique des formules gnomiques et des constructions figées comparatives

*Mihaela LUPU*

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** In this paper, we intend to analyse the expressiveness of a certain number of French fixed similes and gnomic utterances by focusing especially on the rhetorical figures / figures of speech that they contain (among which irony and antiphrasis). Such phrases, which encapsulate people's centuries-long wisdom, express – sometimes humorously – conclusions about the human character and offer advice in an explicit or implicit way. The stock of French paremiology provides many examples of gnomic phrases that can serve as a guide in human relationships. A number of fixed similes have been added to this stock, some of which can be counted among gnomic utterances on account of their endurance, frequent use, purpose and / or colourful content. These various types of phrases are critical mirrors in which we can recognize our own vices, quirks, weaknesses, flaws, etc., which we can set right by using the lessons we can derive from them. Most of the examples analysed here are used to express the absolute superlative in a humorous way.

**Keywords:** expressiveness, irony, antiphrasis, gnomic phrase, fixed simile, rhetorical figures / figures of speech.

Dans les proverbes et les dictons on trouve, sous une forme concentrée et percutante, l'essentiel de la sagesse pluriséculaire du peuple à propos de la vie, des grands événements qui jalonnent le parcours des humains, des situations difficiles auxquelles on se confronte, des relations interhumaines parfois hérissées d'obstacles et d'aspérités, etc. Transmises de génération en génération au fil des siècles, reprises dans des échanges langagiers courants, dans des articles de presse, dans des émissions de télévision ou bien dans des œuvres littéraires, ces formules gnomiques constituent un legs culturel et moral inestimable. On peut y avoir recours chaque fois que l'on veut se référer à une autorité en matière de vérités d'expérience. A ces créations populaires, anonymes, dont l'apparition est souvent difficile à établir avec précision en diachronie, on peut ajouter les

sentences, les maximes, les aphorismes, les pensées appartenant à des auteurs connus. Il existe aussi un riche et profond fonds chrétien, représenté surtout par les *Livres sapientiaux* de la Bible (dont *Les Psaumes*, *Les Proverbes*, *l'Ecclésiaste*, *l'Ecclésiastique*), auxquels s'ajoutent de nombreux énoncés provenant des Évangiles qui ont passé en proverbe, les apophtegmes des Pères du désert et les écrits de bien des auteurs de spiritualité chrétienne qui nous ont légué leur sagesse en s'exprimant par des phrases concises et profondes.

Les formules gnomiques ne sont pas toujours faciles à distinguer les unes des autres. Les proverbes et les dictons sont souvent présentés indistinctement dans les recueils spécialisés et les expressions proverbiales sont parfois assimilées aux proverbes. Par exemple, *C'est Gros-Jean qui en remontre à son curé* figure dans le *TLFi* sous deux entrées avec deux statuts différents et sous deux formes légèrement différentes. Sous *curé*<sup>1</sup>, l'exemple est indiqué comme locution proverbiale (employée au figuré), tandis que sous *remontrer*<sup>2</sup> on le trouve mentionné comme proverbe sous la forme *C'est Gros Jean qui (en) remontre à son curé*, le nom propre étant écrit sans trait d'union et le pronom adverbial apparaissant entre parenthèses.

Il y a des formules gnomiques et des comparaisons figées qui se font remarquer par leurs qualités stylistiques. En effet, on peut trouver dans certaines d'entre elles des figures de rhétorique / de style (ironie, antiphrase, syllepse, métaphore, métonymie, synecdoque, paronomase, allitération, litote, hyperbole, antithèse, antanaclase, etc.), qui créent des images percutantes, comiques, lesquelles adoucissent la charge moralisante ou la critique transmise. Quoique les énoncés ironiques puissent avoir différents degrés d'intensité et assumer diverses fonctions, ce qui fait que dans la littérature spécialisée on distingue par exemple entre *charientisme* (ironie raffinée, qui ne blesse pas), *diasyrme* (ironie cruelle, méprisante), *myctérisme* (ironie sarcastique), etc., les formules gnomiques et les comparaisons figées s'en tiennent à un niveau plutôt bénin, amusant, leur but n'étant pas de blesser. Au contraire, elles ont souvent une visée morale ou descriptive de nature humoristique. Qui plus est, elles peuvent être utilisées pour l'expression de l'auto-ironie.

---

<sup>1</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1186536420;r=1;nat=;sol=0>; consulté le 21 septembre 2019.

<sup>2</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?50;s=1186536420>; consulté le 21 septembre 2019.

Dans cet article, nous analyserons et commenterons un corpus contenant des formules gnomiques et des comparaisons figées, que nous avons constitué en dépouillant divers recueils (surtout Pineaux, 1960, Dournon, 1986, Dournon, 1992, Vigerie, 1992) ainsi que des dictionnaires traditionnels et électroniques (surtout le *TLFi* et *Le Nouveau Petit Robert* 2009). Nous nous pencherons ainsi sur des exemples expressifs dont le rôle est de présenter – sous une forme en quelque sorte euphémique, donc moins mordante – un avis sur une certaine situation, un trait particulier (physique, moral, etc.) d'une personne, etc.

Dans bien des expressions comparatives figées de notre corpus, nous avons identifié un schéma récurrent : **adjectif [sens positif] comme N / SN → adjectif [sens négatif]**. Ainsi, au lieu d'utiliser une expression directe et explicite, qui choquerait l'interlocuteur, on peut opter pour une forme adoucie parce qu'indirecte. En effet, on utilise un adjectif<sup>3</sup> positif (qui exprime donc une qualité) suivi de l'adverbe comparatif *comme* et d'un nom ou d'un syntagme nominal qui annule le contenu positif de l'adjectif en véhiculant le sémantisme contraire.

Pour que les comparaisons soient décodables par les interlocuteurs, il faut que le nom remplisse une condition fondamentale, à savoir posséder une « caractéristique fortement notoire pour les membres de la communauté linguistique en question »<sup>4</sup> (Dragomirescu, 1975 : 126). Comme on le verra dans l'analyse des exemples de notre corpus, on emploie souvent des noms de végétaux et d'animaux comme éléments de référence, en ce sens qu'on se sert d'un trait auquel ils sont couramment associés. Dans l'imaginaire populaire de plusieurs cultures (certaines étant proches géographiquement, linguistiquement et / ou religieusement), on associe traditionnellement certains attributs à des plantes et à des animaux (mammifères, poissons, oiseaux, insectes) : agneau / douceur ; cochon / saleté, gloutonnerie, grossièreté ; âne / obstination, bêtise ; renard / ruse ; serpent / ruse, prudence ; abeille / zèle ; chacal, hyène, loup et tigre / cruauté ; dindon / stupidité ; coq / fierté ; paon / vanité ; rose / amour ; lis / pureté, etc. Il est vrai que certains animaux peuvent être associés à plusieurs attributs, qui sont normalement soit des qualités, soit des défauts, mais il en est aussi qui ont des caractéristiques des deux types (v. *infra* les exemples portant sur la brebis). Comme on le verra plus loin dans notre article, quelques-unes des constructions humoristiques figurant dans notre corpus ont été créées par le

---

<sup>3</sup> Dans certains cas, celui-ci provient d'un participe passé.

<sup>4</sup> Notre traduction. En roumain dans le texte.

défigement<sup>5</sup> de certaines structures figées et ont acquis par la suite droit de cité dans les dictionnaires, en enrichissant ainsi la langue.

Nous analyserons plus bas les expressions comparatives figées et les formules gnomiques de notre corpus en les regroupant thématiquement.

## **1. Le domaine du corps, de la physionomie et de l'habillement**

La comparaison *être musclé comme une bête d'orage* représente une façon comique de dire de quelqu'un qu'il est maigre. Pour bien décoder le sens de la comparaison, il faut connaître le sens du nom composé *bête d'orage*, qui désigne un insecte, à savoir le thrips du blé, appelé aussi *bête de chaleur*, qui a une taille extrêmement petite (1-2,5 mm de long). On a affaire ici au défigement de l'expression *musclé comme une bête*, réalisé par ajout d'un syntagme. Ce qui permet cette transformation, c'est la polysémie du terme *bête*, qui peut désigner un animal ou un insecte. Dans la comparaison figée *musclé comme une bête*, le nom *bête* renvoie à un animal. L'ajout d'un adjectif / syntagme comme dans quelques exemples trouvés sur Google<sup>6</sup>, à savoir *musclé comme une bête fauve / de proie / de foire / de guerre*, renforce le sens superlatif de *musclé* car le terme *bête* fait référence toujours à un animal. Par contre, l'ajout du syntagme *d'orage* annule le sens de l'adjectif *musclé*, car le nom composé *bête d'orage* désigne un insecte. Il s'agit d'un emploi antiphrastique de la nouvelle expression comparative ainsi obtenue.

La comparaison figée *blanc comme un cygne* s'emploie pour renvoyer à une personne dont la peau ou bien la chevelure (et / ou la barbe, la moustache) sont blanches. L'ajout de la proposition relative *qui casse des noix* à l'antécédent *cygne* aboutit à une antiphrase, l'expression en question désignant en fait quelqu'un qui est noir comme un corbeau. La proposition relative, qui annule la correspondance *cygne / blancheur*, fait référence aux corbeaux par l'intermédiaire de la mention renvoyant à la manière dont ces oiseaux se nourrissent.

---

<sup>5</sup> Pour des éclaircissements théoriques concernant le concept de défigement, se reporter à Mejri (2013).

<sup>6</sup>[365](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sxsrf=ACYBGNT3t4miSDXkAwXFtQMepjmPsLmug%3A1569262723704&ei=gwyJXfXUKq2JrwSpjqDAAg&q=%22muscl%C3%A9+comme+une+b%C3%A4te%22&oq=%22musc l%C3%A9+comme+une+b%C3%A4te%22&gs_l=psy-ab.3...0.0..858465...0.0..0.0.0...0.....gws-wiz.ncZllsrZPCM&ved=oahUKE_wiotKZx-fkAhWtxIsKHSkHCCgQ4dUDCAo&uact=5; consulté le 23 septembre 2019.</a></p></div><div data-bbox=)

L'expression comparative *frisé comme une poule mouillée* s'emploie pour désigner par antiphrase quelqu'un qui a les cheveux plats. Ici on a remplacé le syntagme nominal *un mouton* normalement utilisé comme comparant. Quoiqu'il existe une race de poules frisées (tout comme il y a des pélicans et des canaris frisés), la mise en relation du nom générique *poule* avec le participe passé *frisé* à valeur d'adjectif est très insolite. L'ajout du second participe passé (*mouillée*), annule le sens de *frisé* (car l'eau mouille et rend lisse).

La comparaison *léger comme l'oiseau de saint Luc* est une formulation humoristique. Elle provient du défigement de l'expression comparative *être léger comme un oiseau*, par ajout, au nom du syntagme, d'un complément qui annule le sens propre du nom *oiseau*. Un autre changement est représenté par le remplacement de l'article indéfini *un* à valeur générique par un article défini demandé par l'ajout du complément. On peut identifier ici une antiphrase car le sens véhiculé par le locuteur est « lourd(aud) ». Le syntagme *l'oiseau de saint Luc* désigne en fait un taureau ailé et auréolé, animal qui, dans l'iconographie chrétienne<sup>7</sup>, représente le saint apôtre et évangéliste Luc. Ce qui contribue au glissement métaphorique du syntagme *l'oiseau de saint Luc* à *oiseau*, c'est la présence des ailes dans la représentation iconographique.

L'effet humoristique des comparaisons *aller à qqn comme un tablier / un faux col à une vache* respectivement *comme des guêtres à un lapin* provient de l'utilisation d'un nom de vêtement en référence à des animaux. L'imaginaire populaire reflète des idées implicites qu'on peut identifier derrière les expressions comiques. Pourquoi un tablier, un faux col et des guêtres ? Associer un tablier, vêtement qu'on met sur d'autres vêtements afin de les protéger lorsqu'on travaille (si ce n'est comme ornement, par exemple dans les costumes traditionnels de certains pays) et un animal massif, passif, lourd, crée une image saugrenue. Le second élément vestimentaire, à savoir le faux col, contribue à réaliser un tableau encore plus parlant, l'absurdité de la mise en relation s'expliquant par le fait que le faux col relève

---

<sup>7</sup> Les quatre évangélistes sont représentés par des symboles et parfois ils figurent à côté d'eux dans les peintures, les sculptures, etc. Pour ce qui est de l'attribution des symboles aux évangélistes, nous citons Lemaître, Quinson et Sot (1994 : 125) : « La tradition a appliqué aux évangélistes la vision des quatre vivants (le tétramorphe, Ez 1, 5-14, voir Ap 4, 6-9) : Matthieu est représenté par un homme ailé, symbole de la généalogie du Christ qui sert d'introduction à son évangile ; Marc par un lion, car son évangile commence par « la voix qui crie dans le désert » ; Luc par un taureau, image des sacrifices, parce que son évangile commence dans le Temple ; Jean par un aigle, à cause du début théologique de son évangile. ».

de l'élégance humaine. Quant à l'autre comparaison, qui associe les guêtres au lapin, il faut dire que celles-ci ne sont pas réservées aux humains, étant donné qu'on en fabrique aussi pour les chevaux, afin de les protéger lors des entraînements, des séances de dressage, d'équitation, etc., ou encore pour certains animaux de compagnie comme les chiens et les chats, afin de les protéger du froid ou bien dans des buts thérapeutiques (par exemple, après une opération), mais leur association aux lapins est une trouvaille qui n'a aucun fondement pratique. Cela renforce le caractère comique de l'expression, qui a un sens négatif et exprime l'intensité forte (« être totalement / très malséant »).

Nous ajoutons l'expression proverbiale *Cette fille est belle au coffre* dont l'effet comique réside dans le fait que l'on affirme la beauté d'une personne sur la base de la valeur matérielle (même pas de la beauté !) du contenu d'un objet qui lui appartient. Cette expression, qui repose sur un rapport de nature métonymique, veut dire que la fille est laide, mais riche (le coffre faisant référence à sa dot).

## **2. Traits moraux, affectifs et comportementaux; relations interhumaines**

Il y a bien des formules gnomiques et des comparaisons figées qui signalent des défauts, des vices, des travers, les plus visés étant la lâcheté, le mensonge, la méchanceté, la rudesse, la cruauté, l'avarice. Par exemple, *Courage de brebis, toujours le nez en terre* met au premier plan la brebis. Dans l'imagerie traditionnelle, cet animal a un statut ambivalent. D'une part, la brebis symbolise l'obéissance, la bonté, l'innocence, comme cela arrive dans la Bible (v. la parabole du Jugement dernier de l'Évangile selon saint Matthieu (25, 32), où il est écrit que le Fils de l'homme « séparera les gens les uns des autres, tout comme le berger sépare les brebis des boucs », in *La Bible de Jérusalem*, 2008 : 1682). D'autre part, le nom de cet animal peut renvoyer à l'idée de lâcheté, comme il résulte du proverbe *Courage de brebis, toujours le nez en terre* : le sens du terme *courage* est annulé par son rattachement au syntagme *de brebis*, la description *toujours le nez en terre* renforçant la contradiction contenue dans la première partie du proverbe, en ce qu'elle indique la posture d'une personne qui ne regarde pas les obstacles en face, qui évite les situations difficiles, etc.

L'expression *Il ne ment jamais s'il n'ouvre la bouche* produit un effet comique par la formulation d'une négation absolue suivie d'une relativisation

de cette négation. Normalement, il faut ouvrir la bouche pour mentir par la parole. Quand même, on peut mentir en niant / affirmant par un signe / geste, par exemple en hochant la tête, en clignant des yeux, etc. ou bien en écrivant. En niant cette négation, on peut arriver à l'affirmation du contraire : il ment chaque fois qu'il ouvre la bouche.

L'expression *accommoder qqn tout de rôti* veut dire qu'en fait on se conduit mal envers la personne en question. Le même verbe apparaît dans d'autres expressions (voir la liste figurant dans le TLFi<sup>8</sup>) suivant la formule *accommoder qqn* (ou *une partie de son corps*)   + *nom d'aliment* (ou *d'épice*), qui ont toutes des sens péjoratifs, car elles renvoient à de mauvais traitements appliqués à une personne (agression, dérision, gros mots). D'ailleurs, le même dictionnaire indique un emploi négatif (par antiphrase) du verbe *accommoder* suivi d'un adverbe ou d'un complément circonstanciel qui ont un sens positif (*idem, ibidem*).

La comparaison figée * tre généreux comme une noix serrée* produit un effet comique par le sémantisme antinomique des notions associées. Traditionnellement, la générosité est associée à l'ouverture, tandis que le participe passé *serré*   valeur d'adjectif dénote l'avarice, la tendance à l'économie extrême (*Cette année, les organisateurs sont un peu serrés de bourse*) ou les problèmes financiers, le manque d'argent (*Cet employé était souvent un peu serré avant de toucher sa quinzaine*). Si l'on pense à l'effort que suppose l'action d'ouvrir / casser une noix, on peut dire que l'expression analysée a une touche hyperbolique.

L'expression *aimable, agréable, gai, gracieux, poli comme une porte de prison* fait écho à la comparaison de départ *triste comme une porte de prison*. L'espace carcéral est fermé par définition, il n'est pas accueillant, les connotations qu'on lui associe étant l'idée d'isolement, de froideur. Une porte de prison est d'habitude fermée, verrouillée, cadennass e, donc « inhospitalière », elle transmet des connotations contraires aux sens des adjectifs qui figurent dans l'expression antiphrastique analysée ici. Deux autres comparaisons figées transmettent la même idée, à savoir *impolitesse, rudesse*, les deux utilisant comme comparants des noms qui renvoient au monde végétal, chargés eux aussi de connotations négatives (* pine, piquant, douleur*) : * tre aimable comme un chardon* respectivement * tre gracieux comme un fagot d'épines*.

---

<sup>8</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?259;s=718658085;b=4;r=6;nat=;i=4>; consulté le 29 septembre 201.

L'expression *avoir la conscience large comme la manche d'un Cordelier* s'emploie pour désigner une personne peu scrupuleuse. Cette structure ironique provient du défigement de l'expression *avoir la conscience large* par ajout d'une comparaison qui repose sur l'association d'un nom abstrait (*la conscience*) et d'un autre qui est concret (la manche de l'habit d'un religieux de cet ordre), les deux noms pouvant être déterminés par l'adjectif *large*. Il s'agit d'une syllepse, au sens de Fontanier (1977 : 84) : selon cet auteur, cette figure consiste à utiliser un terme en même temps dans deux sens : l'un propre et l'autre figuré.

Pour ce qui est de la comparaison *avoir du crédit comme un chien à la boucherie*, celle-ci représente une façon ironique d'exprimer la négation absolue : « ne jouir d'aucun crédit, ne pas être estimé ». L'insouciance est taxée par l'expression *s'en soucier comme un poisson d'une pomme*, qui met en relation un comparant et un comparé n'ayant rien en commun, la pomme ne représentant pas un mets potentiel pour le poisson.

Enfin, nous nous arrêtons sur la comparaison *servir comme une taupe dans un pré*, qui signifie « être fort nuisible », exprimant donc l'intensité forte, comme la plupart des structures comparatives analysées dans cet article. Il serait utile de préciser que cette comparaison n'est pas forcément perçue de la même manière dans toutes les cultures. Si, en général, les taupes sont considérées comme nuisibles, étant des animaux qui détruisent les cultures agricoles et les pelouses, elles constituent une espèce protégée dans certains pays.

Pour ce qui est de la vie affective, nous avons trouvé quelques comparaisons humoristiques, simples ou complexes, qui reposent sur des associations inattendues, antinomiques (amour ou amitié / punition, souffrance, douleur, ennemis traditionnels) : *amoureux comme un chardon*, *en être amoureux comme un chien d'un bâton* ; *aimer comme la colique*, *comme les chiens aiment les coups de bâton* ; *amis comme chien et chat*.

### **3. Cognition, habiletés**

Un procédé productif qui a abouti à la création, en français, de nombreux noms composés consiste dans l'ajout d'un syntagme à un nom, afin de préciser le type, une caractéristique définitoire, la finalité, ainsi que d'autres traits possibles du référent. Ce qu'il faut souligner, c'est le fait que le nom principal garde son sémantisme et le référent du composé renvoie à la même classe que lui : par exemple une *bête à patate(s)* est une bête (un

insecte), une *brosse à dents* est une brosse, etc. On a créé aussi des expressions / syntagmes / noms composés dont le référent ne partage pas la même classe ontologique que celui du nom principal. On a vu *supra* le syntagme *l'oiseau de saint Luc*, qui désigne un taureau et non pas un oiseau. Nous ajoutons maintenant une expression (vieille) qui relève de la sphère des habiletés, à savoir *un rossignol à gland*, qui s'emploie par ironie à propos de quelqu'un qui chante mal. Le référent en est un cochon (et non pas un rossignol), par allusion aux fruits dont il se nourrit. L'imaginaire populaire a rattaché ironiquement le grognement du cochon au chant harmonieux du rossignol.

Le domaine de la cognition est assez bien représenté en français par des comparaisons figées humoristiques contenant des comparants qui peuvent être rangés dans différentes classes (artefacts, végétaux, mollusques, parties du corps). On dit, par exemple, *raisonner comme un coffre / un coquillage / une citrouille / une casserole / un pot fêlé / un tambour (mouillé) / un pied / une pantoufle / une savate* pour transmettre, selon le *TLFi*<sup>9</sup>, « l'idée que le raisonnement de qqn (ou son propos) est creux, vide ou confus, incohérent, lourd » et ce, « par jeu de mots entre *raisonner* et *résonner* ».

D'autres exemples insolites qui relèvent de la sphère de la connaissance sont les expressions suivantes traduisant l'intensité forte / la négation : *s'y entendre comme à ramer des choux* respectivement *s'y connaître comme truie en fine épice et pourceau en poivre, ne s'y entendre non plus qu'une truie en épices* (expression vieillie). Le verbe *ramer* s'emploie pour désigner une opération faite en agriculture, consistant à mettre une rame à certaines plantes grimpantes (haricots, pois, etc.). Appliquer le même verbe à un nom de plante qui n'est pas grimpante et qui, au contraire, produit un légume massif, représente une manière ironique de décrire la bêtise d'une personne. Les autres expressions, associant la truie ou le pourceau, animaux réputés pour leur glotonnerie et leur saleté, aux fines épices (dont le poivre), symboles du raffinement culinaire, servent à décrire ironiquement un ignorant. On peut inclure dans la même catégorie les expressions suivantes, qui font référence au manque d'habileté et de compétences d'une personne. Ainsi, par exemple<sup>10</sup>, on dit d'une personne qui

<sup>9</sup> <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?94;s=3743423715;r=3;nat=;sol=0> ; consulté le 2 octobre 2019.

<sup>10</sup> Ces structures comparatives figées sont puisées dans le *TLFi* (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3927262140> ; consulté le 30 septembre 2019).

ne sait pas nager qu'elle *nage comme un fer à repasser / comme un chien de plomb / comme une pierre / comme une meule de moulin* (expression vieillie, selon le *TLFi*). On observe que les comparants désignent des artefacts (en plomb, en fer) ou des morceaux de matière lourds, donc les expressions sont employées par antiphrase.

#### 4. Possession

Enfin, nous nous arrêtons sur une autre expression qui indique la quantité nulle et l'intensité forte. On dit de quelqu'un qui n'a pas un sou qu'il est *chargé d'argent comme un crapaud de plumes*, expression qui met en relation deux termes renvoyant au règne animal, à savoir *crapaud* et *plumes*, ces dernières étant propres aux oiseaux, pas aux animaux.

\*\*\*

Nous avons annoncé, au début de l'article, que notre corpus était constitué de formules gnomiques et de comparaisons figées françaises. Nous avons quand même décidé d'ajouter, à la fin de cette étude, deux exemples très intéressants de sentences appartenant à deux Pères du désert. De nombreux apophtegmes nous ont été légués par des anachorètes sur des sujets ayant trait à la vie spirituelle, aux relations interhumaines vues dans la perspective du salut de l'âme. Recherchés pour leur discernement et la sainteté de leur vie par de nombreuses personnes, les Pères du désert leur donnaient parfois des conseils par le biais d'histoires absconses, difficiles à appréhender.

L'exemple suivant, appartenant à l'abbé Épiphane<sup>11</sup> (évêque de Chypre), illustre bien le cas des conseils difficiles à interpréter :

« Le même a dit : "Dieu remet les dettes aux pécheurs qui se repentent, comme il l'a fait à la pécheresse et au publicain. Mais aux justes, il réclame aussi des intérêts ; c'est ce qu'il disait aux Apôtres : « Si votre justice ne dépasse pas celle des scribes et des pharisiens, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux. » (Mt 5, 20)" » (in *Les Sentences des Pères du désert. Collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, moine de Solesmes, 1981 : 85<sup>12</sup>).

---

<sup>11</sup> Ce saint a vécu aux IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles.

<sup>12</sup> Cet apophtegme a le numéro 210 dans le recueil alphabétique cité.

Le caractère paradoxal de cet apophtegme réside dans le sémantisme ambivalent du terme *dette* et dans le rapprochement de ce dernier du nom *intérêt*. Dans le domaine économique (plus précisément, financier), *dette* signifie « somme due » tandis que dans le domaine religieux il veut dire « péché », « offense » (cf. la prière du *Notre Père* : « Remets-nous nos dettes comme nous les remettons nous aussi à nos débiteurs »). Selon la logique humaine, on s'attendrait à ce que les justes aient moins de dettes envers Dieu que les pécheurs, donc on s'attendrait à ce qu'ils soient jugés avec plus de clémence. Or, comme le Christ nous a habitués dans les Évangiles, Il est plus exigeant envers les justes. Dans l'apophtegme mentionné ci-dessus, le jeu de mots provient du glissement sémantique inattendu opéré par l'abbé Épiphane, qui a utilisé le mot *dette* dans son sens religieux, mais l'a fait suivre par le nom *intérêt*, employé dans son sens économique. Il s'agit bien évidemment d'un emploi au figuré de ce dernier nom (« demander davantage, être plus exigeant »), ce qui explique le sens profond du message, qui est d'ailleurs rendu explicite par la citation scripturaire utilisée par l'abbé Épiphane à l'appui de son affirmation.

Dans un apophtegme intéressant, l'abbé Cassien<sup>13</sup> nous transmet la position d'un ascète envers l'argent :

« Il a dit encore : "Un moine habitait dans une grotte au désert. Ses parents selon la chair lui mandèrent : « Ton père est au plus mal et va mourir. Viens recueillir son héritage. » Il leur adressa cette réponse : « Moi, je suis mort au monde avant lui ; un mort n'hérite pas d'un vivant. »" » (L'abbé Cassien, in *Les Sentences des Pères du désert. Collection alphabétique*, 1981 : 161<sup>14</sup>).

L'effet humoristique provient d'une sorte de syllepse. Dans le cas qui nous intéresse ici, on a affaire à une situation particulière, en ce que l'auteur établit une équivalence entre le sens du mot *mort* employé seul et celui du même mot accompagné du syntagme *au monde*. Dans le premier cas, *mort* signifie « décédé » (sens propre, absolu) ; dans le second, *mort au monde* veut dire « vivant, mais indifférent aux plaisirs, aux bénéfices, aux richesses, etc. du monde » (sens figuré, métaphorique). L'artifice qui permet la substitution du second sens au premier consiste à éliminer le syntagme « au monde », ce qui a pour conséquence de donner au terme une valeur absolue

---

<sup>13</sup> Il s'agit de saint Jean Cassien (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles).

<sup>14</sup> Cet apophtegme a le numéro 434 dans le recueil alphabétique cité.

(un *mort au monde* serait ainsi un *mort* tout court). La conclusion qui ressort de son raisonnement est qu'il n'ira pas recueillir l'héritage qui lui revient.

Au terme de notre analyse, nous pouvons affirmer que bon nombre de formules gnomiques et de comparaisons figées représentent des manières stylisées, expressives de transmettre des conseils, des constats, des opinions, des caractérisations, qui ajoutent une note plastique inédite au discours tout en lui donnant plus de poids. Certaines d'entre elles remplissent aussi un rôle intensif exprimant, sous des formes pittoresques, l'intensité forte.

## Bibliographie

- CONSTANTINESCU-DOBRIDOR, Gheorghe, 1980, *Mic dicționar de terminologie lingvistică*, București, ed. Albatros, prefață de prof. dr. docent Dimitrie Macrea, membru corespondent al Academiei Române.
- CORRÉARD, M. & GRUNDY, V. (éds.), 1994, *Le Dictionnaire Hachette-Oxford / The Hachette-Oxford French Dictionary*, Oxford, New York, Toronto, Hachette Livre, Oxford University Press.
- DOURNON, Jean-Yves, 1992, *Mini encyclopédie des proverbes et dictons de France*, Paris, Edition du Club France Loisirs, préface de Jean Dutourd.
- DOURNON, Jean-Yves, 1986, *Le dictionnaire des proverbes et dictons de France*, Paris, Hachette, préface de Jean Dutourd.
- DRAGOMIRESCU, Gheorghe N., 1975, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura științifică și enciclopedică.
- DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri, DAUZAT, Albert, 2005, *Grand dictionnaire étymologique & historique du français*, Paris, Larousse.
- FONTANIER, Pierre, 1977, *Figurile limbajului*, București, Ed. Univers, traducere, prefață și note de Antonia Constantinescu.
- FOUILLOUX, Danielle, LANGLOIS, Anne, LE MOIGNÉ, Alice, SPIESS, Françoise, THIBAUT, Madeleine, TRÉBUCHON, Renée, 1993, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Cerf / Nathan.
- GORUNESCU, Elena, 1978, *Dicționar de proverbe român-francez*, București, Editura științifică și enciclopedică.
- HOUEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie (sous la dir. de), 2002, *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. *Langue & Parole*.
- KLEIN, Bernard, 2008, *Les expressions qui ont fait l'histoire*, E.J.L., Libro Inédit.
- \*\*\* *La Bible de Jérusalem*, 2008, trad. en fr. sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris, Les Editions du Cerf.

- LEMAÎTRE, Nicole, QUINSON, Marie-Thérèse, SOT, Véronique, 1994, *Dictionnaire culturel du christianisme*, Paris, Cerf / Nathan.
- \*\*\* *Le Petit Larousse en couleurs*, 1977, Paris, Larousse.
- \*\*\*, 1981, *Les Sentences des Pères du désert. Collection alphabétique*, traduite et présentée par Dom Lucien Regnault, moine de Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Sablé-sur-Sarthe.
- MEJRI, Salah, 2013, « Figement et défigement : problématique théorique », *Pratiques* [En ligne], 159-160 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 21 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/2847> ; DOI : 10.4000/pratiques.2847.
- PINEAUX, Jacques, 1960, *Proverbes et dictons français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (dir.), 2009, *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER.
- SĂNDULESCU, Alexandru (coord.), 1976, *Dicționar de termeni literari*, Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- VIGERIE, Patricia, 1992, *La Symphonie animale. Les animaux dans les expressions de la langue française*, Paris, Larousse, coll. « Le souffle des mots ».
- YAICHE, Francis, 1991, *400 citations expliquées*, Paris, Hatier, Profil Formation / français.

## Sitographie

- <http://atilf.atilf.fr/>
- <https://www.cnrtl.fr/>
- <http://www.expressio.fr/>
- <https://www.larousse.fr>
- <https://www.wordreference.com/>
- [https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sxsrf=ACYBGNT3t4miSDXkAwXFtQMepjmPsLmug%3A1569262723704&ei=gwyJXfXUKq2JrwSpjqDAAG&q=%22muscl%C3%A9+comme+une+b%C3%A4te%22&oq=%22muscl%C3%A9+comme+une+b%C3%A4te%22&gs\\_l=psy-ab.3...0.0..858465...0.0..0.0.0.....0.....gws-wiz.ncZllsrZPCM&ved=0ahUKEwi1otKZx-fkAhWtxIsKHSkHCCgQ4dUDCAo&uact=5](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sxsrf=ACYBGNT3t4miSDXkAwXFtQMepjmPsLmug%3A1569262723704&ei=gwyJXfXUKq2JrwSpjqDAAG&q=%22muscl%C3%A9+comme+une+b%C3%A4te%22&oq=%22muscl%C3%A9+comme+une+b%C3%A4te%22&gs_l=psy-ab.3...0.0..858465...0.0..0.0.0.....0.....gws-wiz.ncZllsrZPCM&ved=0ahUKEwi1otKZx-fkAhWtxIsKHSkHCCgQ4dUDCAo&uact=5); consulté le 23 septembre 2019.

# L'ironie comme technique argumentative dissociative

*Marius Octavian MUNTEANU*

Université « Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

**Abstract:** The main purpose of this article is to prove that irony can be an efficient argumentative technique, more specifically, a dissociative one, built on logical and psycho-social grounds. From a theoretical point of view, dissociation as argumentative technique was first discussed by Perelman and Tyteca in their famous *Treatise of Argumentation: The New Rhetoric* and further analyzed and refined in a pragmadialectical approach by the Dutch linguists of University of Amsterdam (and especially Agnes van Rees). Irony can be described as an argumentative technique producing a break between the psychological and conceptual background of the receiver and the actualization of the message. It results therefore an epistemic clash at the receiver in the same way as the argumentative dissociation diverts the existing meanings of a concept carried by the message. Our attempt is to prove that the argumentative force of irony as argumentative technique seen as associative, apparently, but being in the same time deeply dissociative, leads to an epistemic renewal at the reception pole.

**Keywords:** irony, dissociation, pragmadialectics, advertising, pragmasemiotic, doxa.

## Introduction

Le discours publicitaire, par son caractère de chronique socio-culturelle des mentalités, vraie histoire vive en plein acte d'écriture, comprend des aspects dialogiques avec les stéréotypes, les controverses et les soucis majeurs des époques dont il s'imprègne, d'une manière plus ou moins évidente. En plus de ce dialogue avec la doxa des époques, le discours publicitaire est caractérisé par son non-conformisme ou non-conformité aux règles bien établies de la logique, de la morale, des connivences sociales, etc. Il transgresse le bon sens, le rationnel, il joue aux apparences, il dissimule tout en exhibant, il crie tout en taisant. Sur ce fond du ludique, de la liberté formelle, de non-conformisme et de non-conformité, nous aimerions situer

aussi l'ironie publicitaire – légère, subtile, dissimulée dans des publicités commerciales, lourde, pesante, posée et agressive dans les publicités sociales, comme nous le verrons dans nos analyses faites sur des campagnes pub des plus diverses. Un autre aspect définitoire approchant l'ironie au discours publicitaire serait le destinataire, son importance capitale dans le décodage tant du message publicitaire que des significations cachées du discours ironique. Si apparemment le message publicitaire actuel ne fait qu'assouvir les pulsions les plus intimes et parfois basiques du consommateur, l'ironie fait appel à sa raison, à sa perspicacité, à ses compétences d'analyse et d'analogie pour que le message soit complètement et correctement décodé. Et cela parce que l'ironie ouvre les portes d'un dialogue critique, dialogue qui serait inefficace et inutile sans la collaboration de son partenaire, le destinataire. Il doit y avoir, aussi dans le discours publicitaire que dans l'ironie, cette complicité avec l'Autre, ce juste-milieu, cette rencontre entre le pôle émetteur et celui récepteur, pour que le message soit efficace en termes pragmatiques, qu'il produise ses effets escomptés. Cette complicité doit s'établir vite, dans des conditions peu favorables – le discours publicitaire, tout comme celui ironique, est oblique, dissimulé et suggéré, plutôt que développé et explicatif.

## **I. L'ironie**

### ***1. Théories, approches, définitions***

Concept très présent dans le discours usuel, quotidien, l'ironie est difficile à définir par ses utilisateurs ; et c'est encore plus difficile de donner les définitions de ses formes : raillerie, sarcasme, satire. Il en est de même pour les spécialistes, l'ironie étant définie par les linguistes de diverses manières, aucune des approches ne parvenant pas de surprendre, d'une manière compréhensive, la complexité de ce phénomène comprenant des aspects psychosociologiques, traits nationaux et ethniques, mécanismes logiques défiant la logique formelle, un penchant pour la polémique et pour l'esprit critique<sup>1</sup>.

Il faudrait en premier discerner parmi les diverses formes de l'ironie, pas toutes étant l'objet d'étude de la linguistique. Une première

---

<sup>1</sup> « L'avantage de cette conception de l'ironie est de ne pas défendre avec obstination l'idée qu'on puisse enfermer dans le moule d'une définition un phénomène aussi complexe et à la fois de ne pas faire tabula rasa des apports de chacune de ces théories dans le champ de la pragmatique » (Siminciuc, 2012 :193).

distinction est à faire entre l'*ironie verbale* – « verbal irony » (Attardo, 2000-794) – considérée un phénomène linguistique (« linguistic phenomenon » - Attardo, 2000-794) et l'*ironie situationnelle* (« irony of fate », Muecke, 1970 cité par Attardo, 2000-794), un état de choses perçu comme ironique. La deuxième forme d'ironie est d'ailleurs ignorée par Kerbrat-Orecchioni, 1976, vue comme *ironie référentielle*, de même que Holdcroft, 1983. Cette ironie situationnelle est quand même l'objet d'étude exclusif des travaux de Littman et Mey (1991) et de Lucariello (1994). Une distinction importante fait aussi Haverkate (1990 : 78) entre *ironie situationnelle* (*irony of fate* – ironie du sort) et l'*ironie dramatique*. D'autre part, Kreuz et Roberts (1993) considèrent qu'il devrait y avoir quatre types d'ironie : l'*ironie socratique* (ayant au centre la prétendue ignorance relative à un certain sujet de discussion), l'*ironie dramatique*<sup>2</sup>, l'*ironie situationnelle* (ironie du sort) et l'*ironie verbale*. P. Schoentjes (2001 : 26) discerne lui aussi quatre types d'ironies, à voir ironie socratique, ironie de situation, ironie verbale, ironie romantique.

En ce qui suit, nous allons rappeler quelques approches théoriques de l'ironie verbale, tout en mentionnant, dès le début, que notre visée est de nature argumentative, l'ironie étant considérée un processus logico-discursif et aussi un produit discursif, une macrostructure<sup>3</sup> multimodale filée reposant tant sur des arguments linguistiques que sur des arguments de nature pragma-sémiotique. Parmi ces approches, les plus importantes à mentionner seraient celles conformément auxquelles l'ironie serait un trope, une proposition, une énonciation ou un type de texte (v. « s'agit-il d'un trope, d'une proposition, d'une énonciation ou d'un type de texte ? » – Eggs, 2009 : 1). Pour une meilleure perspective sur les directions les plus importantes dans l'étude de l'ironie, citons Bres (2010 : 695) qui en distingue trois :

« – rhétorique : l'ironie comme *trope*<sup>4</sup> (Dumarsais, 1729) ou comme *figure*<sup>5</sup> (Fontanier, 1830), approche qui est celle de la stylistique, récemment

---

<sup>2</sup> « Situation where the audience knows something that the character of a play, novel, etc. ignores » (Attardo, 2000 : 795) – « situation où le public sait quelque chose que le personnage de la pièce de théâtre, du roman, etc. ignore » (n.t.).

<sup>3</sup> v. « L'ironie est, pour nous donc, un phénomène qui se produit au niveau du discours et est de nature macrostructurale » (Jereczek-Lipińska, 2017 : 76).

<sup>4</sup> « irony may be defined as 'saying something while meaning something else' or more formally, if S utters a sentence whose (literal) meaning is M, he/she intends to communicate non-M, i.e. the complementary meaning. » (Attardo, 2000-797) – « l'ironie peut être définie comme 'dire quelque chose alors qu'on veut faire comprendre autre chose' »

réactualisée dans les cadres de la pragmatique (Grice<sup>6</sup>, 1975 / 1979 ; Kerbrat-Orechioni<sup>7</sup>, 1978, 1980, 1986) ; c'est aussi celle de Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* ;

– argumentative : l'ironie comme forme d'argumentation (Amossy, 2003 ; Eggs, 2009) ;

– énonciative (...) : les approches de l'ironie comme *mention* ou *écho* (Sperber et Wilson<sup>8</sup>, 1978, 1998 ; Wilson, 2006) ; de l'ironie comme *pretence* ('faire-sembler') (Clark et Gerrig<sup>9</sup> 1984, 1990 ; Recanati 2000, 2004) ; ou comme *double jeu* (*argumentation contradictoire* de Berrendonner, 1981, 2002) ; de l'ironie comme *polyphonie* (Ducrot<sup>10</sup>, 1984 ; Perrin, 1996) ; ou comme *connotation autonymique* (Basire, 1985) ». (Bres, 2010 : 695).

---

ou, de manière plus formelle, si E énonce une phrase dont le sens (littéral) est S, il/elle veut au fait communiquer non-S, c'est-à-dire le sens complémentaire. »

<sup>5</sup> L'ironie est considérée une « figure d'expression par opposition », concept défini comme « tropes en plusieurs mots » ou « tropes improprement dits » (Fontanier, 1830 : 109). Les figures d'expression ont en commun le fait de faire éveiller un sens spirituel s'ajoutant au sens littéral. Ce sens « s'appelle spirituel [...] parce que c'est l'esprit qui le forme ou le trouve à l'aide du sens littéral » (ibid. : 59). Et Eggs explique le fonctionnement de l'ironie conformément à l'approche de Fontanier : « le sens intentionné doit être (re)construit par des opérations cognitives et inférentielles à partir de ce qui est dit littéralement dans une situation de communication déterminée » (Eggs, 2009 : 3).

<sup>6</sup> « l'ironie comme transgression de la maxime de qualité » (« Do not say what you believe to be false » / « Que votre contribution soit véridique ») - (Grice, 1975/1979 : 67) ; « a case of flouting the cooperative principle (CP), by violating the maxim of quality » (Grice, 1989 : 34 cité par Attardo, 2000 : 798). Quand même, Kaufer rejette cette assertion considérant que « the violation of a maxim is not sufficient for the creation/perception of irony » (1981 : 502 cité par Attardo, ib : 798) – « la transgression d'une maxime n'est pas suffisante pour la création/perception d'un énoncé ironique » (n.t.).

<sup>7</sup> « le phénomène de l'ironie se caractérise par deux propriétés relevant de deux principes classificatoires hétérogènes, puisque entrent dans sa composition un ingrédient de nature illocutionnaire et un ingrédient proprement linguistique : a) ironiser, c'est se moquer. L'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une « cible », et à ce titre, elle fait partie de ce que Freud appelle « l'esprit tendancieux ». b) cela à l'aide du procédé linguistique de l'antiphrase, cas particulier d'infraction à une loi de discours que l'on peut appeler : "loi de sincérité" » (Kerbrat-Orechioni, 1972 : 11 cité par Perrin-Schirmer, Auricchio, Masseron, 2004 : 195).

<sup>8</sup> « L'ironie est systématiquement l'expression d'une prise de position face à une pensée attribuée, voire attribuable à un tiers, c'est-à-dire une attitude à l'égard de la pensée d'autrui » (Raeber, 2011 : 7).

<sup>9</sup> v. « Clark and Gerrig (1984) have presented a theory of irony as pretense. Essentially, the theory claims that when S is being ironical he/she pretends to be S' speaking to H' (a pretend hearer, who may or may not be real and/or present) » (Attardo, 2000 : 808) – « Clark et Gerrig (1984) ont présenté une théorie de l'ironie comme *pretense* (faire-sembler). En principal, la théorie prévoit qu'au moment où le locuteur L a une attitude ironique, il prétend d'être L' s'adressant à A' (un allocutaire prétendu, pouvant ou non être réel et/ou présent) » (n.t.).

<sup>10</sup> « l'analyse en termes de polyphonie de Ducrot » (Eggs, 2009 : 4) – « D'après Ducrot (1984), le locuteur (qui accomplit un acte ironique) fait entendre la voix d'une autre personne, l'énonciateur, en présentant la position de ce dernier comme absurde » (ib., 4).

Nous pouvons ajouter d'autres théories de l'ironie aussi :

« l'interprétation de la signification des énoncés ironiques en termes de manifestation de sa saillance cognitive (Giora, 1995), la théorie du faux-semblant allusif de (Kumon-Nakamura et al., 1995), la théorie d'Utsumi (1996) qui consiste à unifier l'ironie dans lequel il définit formellement un énoncé ironique et enfin la théorie d'Attardo (2000) qui définit un énoncé ironique comme un énoncé inapproprié au regard du contexte, qui reste néanmoins pertinent dans l'interaction » (Karoui, Aussenac Gilles et al., 2014).

Les différentes approches de l'ironie sont regroupées par Attardo en deux classes, considérant les théories de l'ironie du point de vue des étapes comprises par le processus de décodage. Plus précisément, l'une de ces deux classes comprend les théories présupposant une seule étape dans le décodage de l'ironie et l'autre, deux étapes. Conformément aux théories à deux étapes, le processus de décodage comprend une première phase de décodage du sens littéral du message, accompagnée par une réfutation de cette interprétation initiale en reposant sur des raisons pragmatiques et suivie par une réinterprétation de ce message<sup>11</sup>. Conformément aux théories regroupées dans la classe de l'ironie vue comme processus à une seule étape, le décodage du sens ironique dérive directement, sans la médiation du premier sens préalablement rejeté<sup>12</sup>. La théorie conformément auxquelles le processus de décodage comprend deux étapes est celle de nature gricéenne, la théorie où ce processus ne comprend qu'une seule étape serait celle de Sperber et Wilson.

L'approche théorique que nous considérons particulièrement importante dans notre démarche pragmatico-argumentative, de considérer l'ironie comme une technique argumentative dissociative, serait la polyphonie énonciative de Ducrot. Comme nous avons précisé plus haut, la structure discursive ironique a un caractère dialogique notable, le locuteur est le colporteur d'une autre voix, celle de l'énonciateur, voix dont le contenu

---

<sup>11</sup> « a two-stage processing which would involve the processing of a meaning of the text, the rejection of this interpretation on pragmatic grounds, and a subsequent reinterpretation of the text » (Attardo, 2000 : 796-797).

<sup>12</sup> « processing of irony is not distinct from that of 'literal' meaning and that crucially, ironical meaning is arrived at directly, without the mediation of a first interpretation that is rejected » ((Attardo, 2000 : 797).

propositionnel est mis en question, réduit même à l'absurde<sup>13</sup>. Dans nos analyses, la distinction entre le locuteur et l'énonciateur et la composante critique acquièrent une importance toute particulière dans le discours ironique. Au fait, l'espace discursif, comme nous le constaterons dans les analyses sur les messages publicitaires, est un dialogue plus ample, c'est une mise en scène d'un locuteur alter-ego présumé de l'auditeur-cible, plus précisément, c'est une discussion critique des stéréotypes, des préjugés et des lieux communs de la société. De plus, c'est une occasion de mettre en question les acceptions anciennes et d'avancer des acceptions nouvelles, considérées comme plus justes, les seules vraies, des concepts préoccupant la conscience sociale et le discours média.

Encore plus près de notre approche, la théorie de l'ironie comme contradiction argumentative de Berrendonner (1981, 2002) ou paradoxe de Carel (2011) et Ducrot (2010) nous semble la plus appropriée. Berrendonner définit l'ironie comme contradiction argumentative ou « contradiction de valeurs argumentatives » (1981 : 182) :

« Je partirai de l'idée qu'il existe une classe de figures dont le point commun est la pratique d'un double jeu énonciatif. Ce procédé consiste à combiner en une seule et même énonciation des indices aptes à provoquer des inférences divergentes, voire contradictoires, et à entretenir ainsi le doute de l'interprète sur les intentions communicatives de l'énonciateur. » (Berrendonner, 2002 : 114).

Cette notion de *double jeu énonciatif* renvoie à celle de *feintise* ayant été la préoccupation de Sperber et Wilson aussi. Pour ces derniers, « l'ironie est un cas de mention doublée d'une attitude de rejet, mépris, désapprobation du locuteur par rapport au point de vue introduit, pour Berrendonner (1982, 2002) l'ironie est un cas d'emploi et de mention à la fois » (Siminciuc, 2012 : 192).

Quant à Ducrot, il redéfinit l'ironie en fonction des concepts de *mode de présentation* du contenu et de *fonction discursive*, en la considérant « comme un contenu exclu du point de vue de sa fonction discursive, mais conçu du point de vue du mode de présentation » (Siminciuc, 2012 : 192).

---

<sup>13</sup> Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. (Ducrot, 1984b : 211 cité par Siminciuc, 2012 :191).

L'ironie comme paradoxe et feintise est traitée par Carel de la perspective de la Théorie des Blocs Sémantiques (TBS) – l'ironie est vue

« comme un paradoxe absurde qui engendre un décalage entre un aspect activé par un terme argumentatif et un enchaînement que l'ironie est une figure de réception dans la mesure où le lecteur-destinataire décide d'activer un aspect argumentatif ou un autre » (Siminciuc, 2012 : 193).

## 2. Traits définitoires de l'ironie

### 2.1. *Contrarium*

Parmi les traits définitoires de l'ironie, Eggs mentionne comme formes de *contrarium*<sup>14</sup> la réfutation<sup>15</sup> et la critique, la contre-argumentation ou l'argumentation fallacieuse reposant sur des paralogismes comme *argumentum ad hominem* ou *ad absurdum* :

« Le premier trait essentiel est, bien sûr, la présence du *contrarium* qui peut se manifester de façon directe et visible ou de façon indirecte et inférable sur la base du type de réfutation utilisé ou enfin par une intonation ironique » (Eggs, 2009 : 10).

Quant à l'attitude négative, critique<sup>16</sup>, qui accompagne l'énoncé ironique (et qui serait plutôt décodée par le pôle récepteur), c'est toujours Eggs qui déclare

« qu'on peut aussi comprendre le *contrarium* dans un sens éthico-esthétique comme la critique d'un comportement, d'une opinion ou d'un lieu commun qui peut aller d'une distanciation simple mêlée avec un certain regret jusqu'au blâme plein d'indignation » (Eggs 2009 : 10).

D'une importance toute particulière pour nos analyses, cette dimension critique du discours ironique sera explicite dans les messages

---

<sup>14</sup> « L'aspect distinctif nécessaire de l'ironie est la présence plus ou moins transparente des formes du *contrarium* » (Jereczek-Lipińska, 2017 : 77).

<sup>15</sup> « La démarche ironique et sarcastique est un jeu complexe et subtil entre réfutation et invective qui sont ses deux formes dominantes » (Jereczek-Lipińska, 2017 : 78).

<sup>16</sup> v. « Un autre aspect important concerne sa dimension essentiellement critique. Ainsi utiliser de l'ironie serait se prononcer de manière critique sur l'attitude, l'opinion, l'action ou la décision et ceci peut aller d'une prise de distance neutre jusqu'à l'indignation et au blâme » (Jereczek-Lipińska, 2017 : 77).

publicitaires choisis par les points de vue présentés et prétendus d'être assumés par les *personnages* publicitaires. Au fait, l'ironie ne doit pas être, comme précise Eggs, « toujours destructive » par le fait « qu'elle ne donne aucune orientation constructive à la victime de l'acte ironique », constituant donc une « forme de négativité abstraite » (Eggs, 2009 : 10). Le discours publicitaire, n'oublions pas, se situe sur l'axe du Bien, du Positivisme, par cette forme de communication on offre des solutions à des problèmes insurmontables, donc le négatif est seulement mis en scène, il est scénarisé de manière théâtrale (ou plutôt didactique ?) pour mieux mettre en évidence la solution salvatrice. La négativité ironique du discours publicitaire n'est pas totale et dévoratrice, tout consumant par sa véhémence, mais relative et bienveillante.

Il faut préciser aussi que cet aspect contrariant de l'ironie a une dimension revalorisante – par l'effet de surprise créée, le puballocutaire averti peut inférer correctement les vraies significations du message. Topa-Bryniarska (2012 : 83) souligne que « L'ironie est principalement définie comme l'une des opérations aboutissant au renversement des valeurs, servant à modifier l'orientation ou l'intensité axiologiques des arguments employés dans l'énoncé ».

### ***2.2. La dissimulation transparente***

C'est toujours Eggs qui considère que dans tout acte ironique l'*insincérité pragmatique*<sup>17</sup> du locuteur a un rôle définitoire. Le chercheur mentionné souligne aussi que cette insincérité transparait au-delà du discours ironique, elle n'est pas l'objet d'une occultation réelle, mais simulée, tout comme cette apparente solidarité du locuteur ironiste avec son allocutaire.

### ***2.3. Le rire***

« Le rire, me semble-t-il, est uniquement concomitant mais non pas nécessaire pour la réalisation d'une ironie », précise Eggs (2009 : 12). Le rire dérive directement du contrarium et Perelman et Olbrechts-Tyteca (1970 : 276) cités par Eggs (2009 : 12) viennent le préciser d'une manière explicite : « Une affirmation est ridicule dès qu'elle entre en conflit, sans justification,

---

<sup>17</sup> « We suggest that all ironically intended utterances involve pragmatic insincerity, in that they violate one or more of the felicity conditions for well-formed speech acts. » (Kumon-Nakumura et al., 2007 : 61 cité par Eggs, 2009 : 11).

avec une opinion admise. Est d'emblée ridicule celui qui pêche contre la logique ou se trompe dans l'énoncé des faits ».

## II. La dissociation argumentative

Comme concept argumentatif, la définition de la dissociation est donnée et analysée pour la première fois par Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca dans leur « Traité de l'argumentation - La Nouvelle Rhétorique » (1958). Tous les chercheurs ultérieurs (A. van Rees<sup>18</sup>, A. Gâță<sup>19</sup>, T. Konishi, P. Breton parmi les plus importants), analysant plus profondément ce concept et son fonctionnement dans le discours argumentatif, mentionnent leurs noms et leur contribution dans la construction théorique de la dissociation. Quand même, nous devons préciser que le noyau philosophique de ce concept, la dichotomie Réel *vs* Apparent<sup>20</sup>, telle qu'elle est présentée comme base de toute dissociation dans les travaux des chercheurs belges, se retrouve dans la philosophie idéaliste de Platon et de son mythe de la caverne, reposant sur l'opposition entre l'Essentiel, réalité ultime, et l'Apparent, manifestation falsificatrice des essences. Au fait, en termes de rhétorique, nous pourrions raffiner cette assertion initiale, la dissociation argumentative n'ayant pas au centre la Réalité comme principe objectif, rationnel, au-delà de la sphère de l'humain, mais elle essaie de faire la distinction entre une Réalité antérieure au discours, perçue comme telle par une communauté sociale et linguistique (doxa, cadre socio-culturel), et la Réalité du locuteur, celle qu'il considère pour vraie, réelle, l'imposant donc discursivement dans le champ argumentatif. Le Réel provenu des stratégies dissociatives<sup>21</sup> représente le Réel de l'univers discursif, tel qu'il est conçu, perçu, par le locuteur.

---

<sup>18</sup> « Dissociation is one of the two main categories that Perelman and Olbrechts-Tyteca distinguish in their influential taxonomy of argumentative techniques (the other being association) » (Rees, 2003 : 887) – « La dissociation est une des deux catégories principales que Perelman et Olbrechts-Tyteca distinguent dans leur fameuse taxonomie des techniques argumentatives (l'autre étant l'association) » (n.t.).

<sup>19</sup> « L'intérêt conceptuel de la dissociation dans la théorie de l'argumentation repose sur la place qui lui est donnée dans La Nouvelle rhétorique » (Gâță, 2007 : 249) ; « La technique de dissociation est identifiée d'un point de vue conceptuel et discutée pour la première fois par Perelman et Olbrechts-Tyteca (1958) dans leur Nouvelle Rhétorique (NR) » (Gâță, 2009: 4).

<sup>20</sup> v. Jasinski : « the various two-part schemes used in dissociation argument emanate from the fundamental opposition of appearance and reality » (Jasinski, 2001 : 176) – « les divers schémas à deux éléments dérivent de l'opposition fondamentale entre Apparence et Réalité » (n.t.).

<sup>21</sup> Ou, dans la théorie des auteurs du Traité, « schème argumentatif », « schème d'arguments » (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1958 : 251, t. 1) ; ou bien encore - « techniques

Selon A. van Rees, la dissociation a comme principal but l'élimination d'une inconsistance, à résoudre une incompatibilité, contradiction ou un paradoxe et à rendre son raisonnement et donc son discours plus cohérent.

La même chercheuse néerlandaise nous fournit une image complète du fonctionnement de cette technique ou stratégie argumentative :

« ...dissociation is an argumentative technique in which, in order to resolve a contradiction or incompatibility, a unitary concept expressed by a single term is split up into two new concepts unequally valued, one subsumed under a new term, the other subsumed either under the original term, which is redefined to denote a concept reduced in content, or under another new term with its own definition, the original term being given up altogether »<sup>22</sup>.

### III. L'ironie comme technique argumentative dissociative.

#### Analyses

##### *Campagne Animavie*

La première affiche à analyser nous propose une forme d'ironie explicite exprimée par une phrase exclamative détournée, sous-tendant un acte de remerciement. « Merci la mode ! » représente un énoncé-conclusion à fort caractère polémique, critique envers une



pratique économique barbare, l'abattement des animaux à fourrure pour la création des pièces vestimentaires de luxe. Il y a une argumentation contraire spécifique au discours ironique entre l'énoncé assertif descriptif à portée générale (« Il faut abattre deux ratons-laveurs pour orner une capuche ») et la phrase exclamative conclusive « Merci la mode ». En dénonçant cette

---

de rupture » (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1958 : 255-256). Ces hésitations terminologiques sont remarquées aussi par van Rees (« Perelman and Olbrechts-Tyteca do not give a more precise definition of dissociation » ((Rees, 2003 : 887) – « Perelman et Olbrechts-Tyteca ne fournissent pas une définition plus précise de la dissociation » (n.t.).

<sup>22</sup> « ...la dissociation est une technique argumentative dans laquelle pour résoudre une contradiction ou une incompatibilité un concept unitaire exprimé par un seul terme est séparé en deux nouveaux concepts valorisés inégalement, l'un exprimé par un nouveau terme, l'autre soit par le concept original, redéfini pour rendre un concept réduit sémantiquement, soit par un nouveau terme avec sa propre définition, le terme original s'effaçant complètement » (n.t.).

pratique économique barbare et désignant d'une manière explicite l'ennemi commun, le publocuteur lance un appel de solidarité au puballocutaire, « Refusons les articles et garnitures en fourrure », pour rendre le message et l'ironie verbale explicite plus personnelle et donc pour accroître la force argumentative du message. Dans cette affiche, l'ironie est facile à décoder si nous prenons en considération le cotexte – l'agencement de la phrase assertive initiale à cette dernière, exclamative, mais aussi le contexte extralinguistique, le renvoi aux pratiques économiques irresponsables, condamnables de point de vue éthique et écologique. La réaction critique est immédiatement décodable, le message étant porteur des valeurs éthiques et comportementales universelles, de plus en plus véhiculées par le discours média, à voir l'attitude écologique et responsable envers l'environnement, surtout envers les espèces animales en voie d'extinction. L'élément iconique, l'image de l'animal occupant plus de 75% de l'espace publicitaire, se constitue dans un argument pour la thèse inverse résidant au-delà de la littéralité de la phrase exclamative. La cohérence intérieure du message est orientée sur deux axes interprétatifs, sémantiques, l'un marqué des sèmes +actif, + incitatif, +dynamique, l'autre, +passif, +descriptif, +statique. Le lieu de rencontre des deux axes, vraie métaphore vivante de l'exclamation ironique, est représentée par l'image de l'animal vivant, surpris dans une position de repos. Quoique statique, descriptif, l'animal représenté n'a pas une valeur illustrative, mais symbolique et active, c'est le symbole vital d'une espèce sacrifiée pour des raisons futiles et mercantiles. Il faut mentionner que sur le premier axe se situent sémantiquement le verbe *abattre* et sur l'autre, celui statique et descriptif, *ornier*. L'ironie exprimée explicitement par la phrase exclamative y est une macrostructure filée, s'étendant aussi à la phrase apparemment descriptive initiale. L'action du verbe *abattre*, dynamique, active, est inverse comme valeur lexicale à celle de *vivre* (*laisser vivre*, plus précisément). Au lieu donc d'une action à résultat positif, une action à conséquences funestes. L'action du verbe *ornier*, statique, purement descriptive, marque la futilité d'une pratique meurtrière au nom de la mode. L'attitude critique et le négativisme ne sont pas quand même absolus et gratuits, car il y a une exhortation, « Refusons les articles et garnitures en fourrure » qui offre une solution pour éliminer l'incongruité, la contrariété rendue par la phrase ironique explicite. Autrement dit, à cette action négative, celle d'abattre, de prendre la vie d'un animal, on oppose l'action déclarée, responsable, de *refuser*. Et l'implicite va plus loin et on comprend la structure circulaire du message – en refusant les articles vestimentaires incriminés, l'animal

représenté dans l'affiche pourra vivre. A la futilité d'une pratique sociale meurtrière, la réponse est l'attitude responsable, celle de refuser que des animaux soient tués justement pour des buts décoratifs. La nécessité vitale est contrebalancée et annihilée par la futilité décorative de la mode et cet état de choses ne peut être corrigé que par des actions positives, comme le fait de refuser les pièces vestimentaires incriminés.

C'est bien un discours ironique cohérent, soutenu tant par des arguments cotextuels multimodaux (texte et image) que par des arguments contextuels, extralinguistiques. Il faut quand même souligner que tous ces éléments doivent être pris en considération pour le décodage correct du message et pour surprendre le potentiel argumentatif de l'ironie. Une phrase telle « Merci la mode » pourrait être comprise littéralement, comme un vrai acte de remerciement dans un autre contexte, mais elle sera toujours connotée comme négative en relation avec des phénomènes controversés comme par exemple le carnage des animaux à fourrure, comme l'anorexie des mannequins, etc. Le décodage correct de l'ironie de la part du pôle récepteur est dû aussi au savoir encyclopédique, à la doxa qu'un récepteur idéal devrait posséder. La complicité publocuteur-puballocutaire, même scénarisée, est aussi un élément définitoire dans l'efficacité pragmatique de la réception maximale du message. Un dernier élément à prendre en discussion dans cette analyse de l'efficacité argumentative de l'ironie serait aussi le cadre social, historique et même ethnique. Le discours publicité est un discours actualisé sociologiquement et historiquement et le puballocutaire est ciblé d'une manière précise pour une réception idéale efficace, c'est pourquoi une phrase telle « Merci la mode » sans un background écologique et responsable social ne serait pas perçue comme une phrase ironique (et surtout par des communautés humaines où les pratiques décrites plus haut sont aussi vitales que l'existence des animaux).

### *Campagne Savana 2017*

Le slogan de la campagne :  
« Viața are mai multe nuanțe. Noi avem una pentru fiecare » (La vie a plusieurs nuances. Nous en avons une pour chacune).

L'agence publicitaire Papaya advertising a créé en 2017 une campagne publicitaire sur des



supports imprimé et vidéo promouvant les idées de tolérance, d'acceptation des différences et en mettant en question, d'une manière ironique et ludique, les préjugés et stéréotypes les plus rencontrés sur la famille dans la société roumaine contemporaine : la famille « non-traditionnelle », la famille monoparentale, le PACS, les différences d'âge, aspect physique, etc. entre les membres du couple, le rôle des femmes et des hommes dans la famille, etc.

En ce qui suit nous analysons la vidéo publicitaire diffusée par les chaînes de télévision pour le produit Savana ; les éléments linguistiques et extralinguistiques se constituent dans des arguments pour la conclusion d'une ironie fine, subtile, « familie mai netradițională, așa » (« famille moins traditionnelle, quoi »). L'espace discursif permet aussi une analyse pragmadialectique ayant comme concept central la notion de *famille*, le discours ironique permettant la confrontation critique de deux *voix* dissociatives, de deux perspectives différentes sur l'existence de plusieurs types de famille. Le personnage féminin, la cliente, et sa famille moins conventionnelle représentent le *puballocutaire*-type ciblé par la campagne – le Roumain à revenus moyens, voire élevés, indépendant donc financier, courageux, ouvert vers de nouvelles expériences, défiant les préjugés et les stéréotypes sociaux, sachant de manière précise ce qu'il veut pour améliorer son train de vie, y compris dans le domaine des aménagements intérieurs. C'est un homme nouveau pour lequel la maison, quoique sa famille n'est plus la famille traditionnelle de ses parents ou grands-parents, reste son foyer et son refuge. Et c'est pourquoi la maison devenant une extension de sa personnalité, elle doit l'exprimer de manière fidèle. Les couleurs de Savana, c'est la métaphore des couleurs d'une nouvelle vie, d'une nouvelle société, des nouvelles maisons.

D'autre part, le rôle principal accordé à un personnage féminin déclenchant les modifications et la modernisation n'est pas du tout un choix aléatoire. D'une perspective globalisante, la femme et son processus d'émancipation commencé il y a quelques décennies est encore un sujet de controverses dans les sociétés plus traditionalistes (voire dans la société roumaine). Le rôle de décideur de la femme, dans tous les domaines, est encore sujet des disputes publiques dans certains espaces plus traditionalistes ; d'autre part, toujours dans les mêmes espaces plus traditionalistes, la femme est le noyau dur de la famille, elle s'identifie au foyer, à la famille, au bien-être de celle-ci. Par suite, le choix d'une femme jeune, indépendante, vivant au sein d'une famille conforme à ses traits de

caractère, est un choix symbolique de continuation de l'émancipation des femmes dans la société roumaine.

Le rôle du prestataire est sans doute attribué à un homme, représentant la voix de la tradition déguisée sous l'apparence d'un nouveau type d'ouvrier, un ouvrier cherchant à comprendre non seulement les exigences de son client en matière d'aménagements intérieurs, mais aussi de lui comprendre les ressorts psychiques le menant à prendre cette décision de changer l'aspect de sa maison. Le discours publicitaire analysé nous présente donc non seulement un nouveau type de client roumain, mais aussi, paraît-il, un nouveau type de prestataire et une nouvelle relation contractuelle basée sur des valeurs humanistes. Comme nous allons le démontrer, ce renouvellement du prestataire-type roumain est quand même mis en question, miné de manière subtile par des indices linguistiques et non-linguistiques tout au long de la vidéo publicitaire.

Les deux « personnages » incarnant les deux directions – traditionnaliste vs non-traditionnaliste se démarquent aussi par l'énergie, par le rythme de la parole, par les gestes, des arguments extra linguistiques importants, de vrais indices de l'ironie par dissociation. Si la cliente a des mouvements amples, dynamiques, un haut niveau d'énergie, une sorte d'excitation nerveuse produite par les changements radicaux à opérer dans sa maison, le prestataire, expérimenté, a une énergie calme, il semble tout observer, tout mesurer, tout analyser, y compris la nature des relations au sein de la famille de la cliente.



Les arguments d'une famille moins traditionnelle sont surtout de nature visuelle, mais aussi linguistique: l'iguane comme animal de compagnie, l'homme avec statut flou en relation avec la cliente préparant du pain, la fille suivant des cours en régime homeschooling, le tatouage sur le bras de la cliente, la moto de la *famille*.

L'ironie verbale est concentrée sur le prestataire qui fait semblant de comprendre sa cliente et son train de vie et pour ce faire il dissimule de manière transparente (dans l'acception d'Eggs) sa vraie nature et sa position envers l'univers familial de celle-ci. Nous considérons que l'adverbe « așa » est aussi un indice de discours ironique, mais aussi déclencheur d'un processus argumentatif dissociatif: « așa ca o artă »: « Știți, casa era pentru noi o sursă de...energie. Dar acum... / Am înțeleș, vreți așa, ca o artă; « mai netradițională, așa »: « Știți, noi suntem o familie... / ... mai netradițională, așa ». Adverbe modalisant, métadiscursif, l'adverbe așa du prestataire – vague, absurde et dépréciatif, s'oppose à l'utilisation indicielle du même adverbe par la cliente – sens précis, indiquant la couleur de la peinture ressemblant à celle de son tatouage).

L'ironie verbale issue de la contradiction entre la prétendue nature du prestataire et sa vraie nature acquiert une connotation critique et péjorative dans la question posée de manière impolie – une transgression au fait de l'espace privé - « Soțul dvs.? – Nu încă » (« Votre époux ? Pas encore. »). Une autre nuance ironique se retrouve dans sa propre qualification du résultat de son travail: « Păi se poate, doamnă ? Artă ! ». En prétendant d'être maître artiste, c'est évident qu'une banale couche de peinture appliquée par celui-ci devient de l'art (l'appréciation hyperbolisée de son *œuvre* et la totale incompréhension des notions utilisées par celui-ci font transparaître la vraie image du prestataire – l'antiphrase dissimulée de manière subtile dans le discours ainsi que cette hyperbole utilisée par le prestataire sont des marqueurs de l'ironie). L'ironie joue donc sur un double jeu identitaire du prestataire, le vrai JE et le JE prétendu, l'*artisan* devenu *artiste*. Même si cette vraie identité est habilement dissimulée, sa vraie nature ressort d'une manière évidente au moment où il donne la définition de la *famille* de la cliente – « ...mai netradițională, așa » (« un peu moins traditionnelle, quoi »). L'ambiguïté structurelle et l'imprécision sémantique de la formule choisie pour définir la nouvelle famille est au fait une attitude prétendue d'être d'acceptation et de compréhension d celle-ci. Au fait, cette définition par son vague et son non-sens sémantique (littéralement, « plus non-traditionnelle ») est un exemple de définition polémique et dissociative du concept central.

Au-delà donc de l'ironie subtile envers son attitude et son discours, moyen de faire jouer les apparences et les essences identitaires du personnage masculin, son discours mis en scène est aussi ironique, c'est un appel à complicité avec l'Autre, avec le puballocutaire idéal, pour qu'il discerne la distance prise envers son discours. Cette dissimulation transparente, considérée comme trait définitoire de l'ironie par Eggs, devient la structure centrale du discours publicitaire. C'est un faux-semblant double, un jeu double, aussi à l'intérieur du message (ayant comme vecteur de transmission le personnage masculin principal) mais surtout à l'extérieur de celui-ci, dirigé vers le destinataire. Ce dernier devrait comprendre les enjeux de cette duplicité identitaire et discursive et, ce qui est le plus important, d'associer cette ironie subtile et bienveillante, cette attitude critique dissimulée porteuse de nouvelles valeurs, à l'image du produit. Au fait, ce double jeu identitaire et discursif faisant que du locuteur L se dissocie un locuteur prétendu L' – le vrai versus l'apparent se trouverait en rapport inversé avec son récepteur R, ce dernier devant décoder les intentions ironiques de l'énonciateur E en se dédoublant lui aussi en tant qu'un R', récepteur prétendu du locuteur L', mais s'appropriant son discours littéralement, et non d'une manière ironique. En d'autres mots, l'appel à la tolérance, à embrasser la diversité des formes d'une famille ne doit pas suivre les canons classiques dichotomiques et manichéistes *traditionnel vs non-traditionnel*. « La vie a plusieurs nuances » précise le slogan de la campagne, donc interpréter le train de vie d'une famille par la grille de lecture restrictive *traditionnel vs non-traditionnel* est une action absurde et ridicule. Le rire, signe d'ironie, déclenché par la définition absurde, situé aux limites du non-sens, donnée à la famille de la cliente est un rire purificateur, critique, un appel à l'éveil de la conscience critique du récepteur et aussi un appel à la raison. Si nous y ajoutons le contexte déclencheur de cette discussion critique sur le vrai sens de la famille – le fait qu'un peintre est invité pour comprendre les exigences et les motivations de sa cliente et exécuter une commande d'aménagement intérieur – devient un argument *sui-generis* pour encadrer tout le discours sous le signe de l'ironie, puisqu'il est évident le *contrarium* entre la gravité du thème de discussion et son cadre.

Dans une perspective dialectique, le processus argumentatif sous-tendu par une mise en scène des deux points de vue (*standpoint*) comprend les premières trois phases de la discussion critique : la confrontation, l'ouverture, l'argumentation - Van Eemeren & Grootendorst, 1984 : 85-88 ; 1992 : 34-35 ; 2004 : 59-62, la dernière phase, celle de conclusion étant

incluse dans le slogan (« la vie a plusieurs nuances »). Quoiqu'opposés, les points de vue du proposant (la cliente) et de l'opposant (le peintre) seront médiés par cette conclusion, les arguments – faibles, inexplicités de l'opposant, permettant la médiation.

Les deux points de vue opposés (même si cette opposition est dissimulée au-delà du discours conciliant, mais évidemment oblique du prestataire) serait *famille traditionnelle* vs *famille non-traditionnelle*. Le point de vue du proposant, *famille non-traditionnelle* est illustré par des arguments surtout de nature visuelle, iconique – l'iguane comme animal de compagnie (symbole du non-traditionnel familial marqué par chat / chien), le statut incertain de l'homme par rapport à la cliente, le fait même d'être chez soi, écoutant de la musique et cuisinant, au lieu de l'image prototypique du père de famille parti travailler (absent donc du paysage domestique traditionnel), le homeschooling, alternative impensable de la famille « traditionnelle », l'attitude même de la cliente, désinvolte, ouverte, avec initiative (au lieu de l'image classique de la femme du milieu traditionnel marqué par la figure centrale masculine comme facteur d'initiative), le véhicule même de la famille, la moto. Ce sont des arguments évidemment dérivés de manière ironique et polémique de l'axe socio-idéologique *famille traditionnelle*. L'opposant incarné par le prestataire ne fait que tirer une conclusion ironique et de manière assez bien dissimulée critique, suite à cette avalanche argumentaire favorisant l'idée de famille *non-traditionnelle* : « mai netrăditțională, așa ». L'adverbe modalisant așa est à la fois indice ironique (conclusion et perspective absurdes sur ce type de famille), mais aussi dissociatif. Le locuteur prétendu, sous l'apparence de comprendre l'essence de ce type de famille, se dédouble dans un critique de celle-ci. Il considère que la vraie acception de la famille est la famille traditionnelle, avec les rôles et les activités typiques, stéréotypes, la famille non-traditionnelle ne pouvant pas être ni même inscrite dans la sphère sémantique de vraie famille. L'inconstance de son attitude et les indices linguistiques renvoient à cette vraie identité du locuteur, le vrai L, qui conteste l'existence d'une autre famille que cette traditionnelle. C'est vrai, l'absence de toute argumentation et l'impossibilité de rendre une caractérisation exacte de ce type de famille dévoilent la non-tenabilité, la non-pertinence de son discours feint contre les autres types de famille. Parmi les indices communs de l'ironie et de la dissociation il faut souligner la négation, l'attitude critique, voire polémique. La valorisation de l'une des acceptions dans le processus dissociatif y est présente, même si elle n'est pas renforcée par un argumentaire.

La conclusion implicite du message serait que le seul élément qui compte dans cette polémique sur les concepts de famille traditionnelle, moins traditionnelle ou absolument non-traditionnelle (et le récepteur roumain peut aisément associer cette polémique avec celle bien réelle au sein des médias, des milieux sociaux, religieux, le tout culminant par le référendum organisé en 2018) c'est bien le concept de famille. La vraie vie a plusieurs nuances, donc la famille en a aussi.

### *Campagne Eram*

Le brand Eram est présent sur le marché français depuis plusieurs décennies et s'est fait remarquer, surtout aux années 2000 (2001, 2004, 2010, 2011), par des campagnes publicitaires atypiques, profondément



autoréflexives, tournées vers les stéréotypes de l'univers de la mode et de la publicité. Les agences Ateliers Devarieux, Devarieuxvillaret jouent la carte de la sincérité et du raisonnement critique dans un univers où les mythes modernes, l'hédonisme consumériste et la création des univers idéaux sont les aspects les plus appréciés.

La vidéo publicitaire que nous nous proposons d'analyser du point de vue de l'ironie comme argumentation contradictoire et plus spécifiquement, comme technique argumentative dissociative, a été créée et diffusée en 2004. Comme nous l'avons déjà précisé, cette vidéo est implicitement ironique et polémique, s'attaquant, d'une part, par cette démarche autoréflexive que nous avons mentionnée, aux stéréotypes créatifs et d'autre, aux clichés conceptuels identitaires relatifs au statut de la femme dans la famille et la société.

Le noyau de l'argumentation contradictoire ou paradoxale du discours ironique est représenté par la bien connue *solution* offerte par les messages publicitaires pour les problèmes et les soucis de ses consommateurs. Le côté messianique, salvateur, de la publicité, est détourné, parce que la solution avancée par les annonceurs à ce qu'il paraissait être une autre pub pour des détergents est, de manière surprenante, pas quelque marque de tels produits, mais une paire de chaussures. L'argumentaire est redoublé par des indices suprasegmentaux bien évidents – le contour intonctionnel de la voix du personnage féminin est égal, monotone, marquant un discours déjà performé auparavant. Cet argumentaire comprend la bien connue série de soucis d'une

femme préoccupée de la propreté des membres de sa famille : les enfants « s'entraînant pour la Coupe du monde » (ironie verbale sous-tendue par une hyperbole, le verbe *s'entraîner* se trouvant en contradiction avec l'action présentée dans la vidéo, un simple jeu de foot enfantin – antiphrase donc), le papa « qui bricole », les contraintes thermiques pour laver les linges (la température de 30° C), impossible à faire enlever les tâches. C'est bien la situation prototypique paradoxale de toute pub pour les solutions de nettoyage – un état de lieux, une contrainte technique, résultat – un conflit difficile à surmonter. Le produit salvateur vient, dans la pub classique, éliminer ce conflit et cela, d'habitude, grâce aussi au lieu commun de la consommatrice avertie et intelligente. Tout ce schéma argumentatif – stéréotype constructif est mis en cause par la présentation d'un autre type de solution, considérée de manière implicite comme la vraie solution. Cette image de la paire de chaussures remplace donc la vieille solution (détergent) et est soutenue par un argumentaire bien articulé. « Heureusement, il y a Eram », c'est la parodie ironique de la solution magique offerte par les pubs promouvant des marques de détergents. Il serait opportun de préciser aussi que le jeu des cadres filmés a aussi une grande importance. Les gros plans des actions des enfants et du papa conduisant à l'apparition des tâches pourraient être associés, strictement par des raisons techniques, du point de prises de vue, au gros plan du nouveau produit considéré comme la vraie solution, la paire de chaussures. C'est aussi une forme d'ironie visuelle, car cette association, sans aucun autre appui linguistique, serait incohérente, n'étant pas capable de contribuer à l'isotopie sémantique du message.

Revenant au processus dissociatif, rappelons que le concept en question serait l'idée de *solution* publicitaire dans le contexte de la promotion des marques de produits orientés femme. L'énonciateur du discours met en scène deux visées contraires sur ce concept de *solution* ; ainsi, du To, le concept initial de *solution*, sont dérivés deux nouveaux concepts, T1 et T2, chacun d'eux situé sur une autre échelle axiologique. Le T1 est la *vieille solution*, stéréotype et close, équivalant au terme *détergent* ; cette solution est réfutée, combattue pour le fait d'entraîner et maintenir une visée dégradante sur la femme en relation avec le cadre familial (la femme prisonnière du foyer, des tâches ménagères *spécifiques* féminines). Le T2, c'est la solution-choc proposée par l'annonceur, la *solution-chaussures*, considérée comme la vraie par rapport à la première et considérée comme changeant vraiment la situation de la femme dans ses relations avec le milieu familial. Cette solution est comme la celle authentique parce qu'elle aide la femme de gagner de la

mobilité, plus précisément lui permet de prendre distance par rapport à ses tâches quotidiennes. Cette distanciation des soucis ménagers représente au fait, paradoxalement, de s'approcher et de se retrouver soi-même, de retrouver sa féminité, sa vraie identité intérieure. Cette distanciation (suggérée d'ailleurs par le dernier cadre aérien de la vidéo), serait-elle aussi une forme d'ironie par rapport à l'existence des tâches ? Plus loin, moins visibles ? Nous revenons à la technique des prises des cadres, car elle joue un rôle important dans l'argumentaire de ce discours d'une ironie subtile. Si au début les gros plans et les plans taille sont prépondérants, la deuxième moitié de la vidéo privilégie surtout le plan taille combiné avec une prise de vue panoramique culminant par une vue de type plongée, aérienne sur les linges. Le montage aussi, par ses coupures, vient suggérer la fixité de la situation initiale pour que la deuxième partie soit plus dynamique, mais aussi plus fluente, marquant l'idée de libération et de mobilité accrue.

Les arguments pragmasémiotiques sont redoublés par les arguments de nature linguistique. Le lieu commun du consommateur intelligent est aussi détourné pour soutenir l'argumentaire déclenché par la nouvelle solution. 69 euros, le coût de la paire de chaussures Eram, permet au personnage féminin, alter-ego de la puballocutrice idéale, de s'acheter des linges, de se faire belle, de sortir, et, le plus important, pour « oublier (sa) vie de mère (...) dans une maison où tout le monde me prend pour la femme de ménage ». Le *contrarium* spécifique de l'ironie s'établit entre l'attitude calme, souriante du personnage féminin étendant les linges pour les sécher et son discours. Il n'y a aucune protestation, aucune action de condamnation de sa posture identitaire, mais une acceptation calme et assumée de son rôle dans la famille et la société. C'est bien une réponse critique, polémique, à la violence des discours et actions féministes aussi ?

L'ironie dissociative peut être appliquée non seulement à l'objet du message publicitaire, mais aussi aux moyens de construction de celui-ci, en les désavouant comme malhonnêtes, créant l'illusion de réel et non le réel même de la vie.

Le discours ironique pourrait être donc analysé non seulement au niveau des éléments linguistiques, mais aussi en suivant de plus près les indices tenant à la sémiotique de l'image dynamique, dans ce cas.

### *Campagne Bruises*

Nous aimerions analyser aussi une autre forme de l'ironie, à voir le sarcasme, par une série d'affiches créées en 2012 par l'Agence BETC pour le mouvement féministe Ni Putes Ni Soumises.

Même si Attardo considère qu'il serait impossible de faire distinguer le sarcasme de l'ironie : « there does not appear to be a consensus on how to determine whether an utterance is ironic or sarcastic » (Attardo 2000 : 795), Haiman (1990, 1998) considère que l'ironie ne présuppose pas l'intention du locuteur comme le fait le sarcasme ; l'ironie, par différence du sarcasme, est considérée comme situationnelle. Sperber et Wilson (1981), d'autre part, distingue les deux concepts, considérant que l'ironie représente la voix de l'énonciateur, le sarcasme, la voix de l'auditeur.



Les affiches analysées ont comme but la lutte contre la violence domestique, le sarcasme mordant étant soutenu par des photos représentant les traces des violences sur la peau des victimes.

L'ironie sarcastique des affiches se situe à plusieurs niveaux, pouvant renvoyer, d'une part, vu les noms des blessures infligées (violet de viol – red rape, brun de poing booze brown, grave green, rouge de rage) par une lecture littérale, aux sources des violences, aux causes favorisantes (viol, ivresse, colère, etc.), d'autre part (et c'est ici que fonctionne pleinement les inférences extra-discursives pour le décodage correct du message), vu les désignations métaphoriques entrant en plein conflit pragmatique avec le référent, aux produits cosmétiques utilisés pour les dissimuler (analogie aux noms fantaisistes des blushings, des rouges à lèvres, etc.). Les traces des violences associées à la terminologie spécialisée du domaine des produits cosmétiques ? L'association paradoxale des deux zones des plus différentes

marquent l'effet de contrarium, d'argumentation contradictoire, et plus la distance est plus grande entre elles, plus l'intensité de l'ironie est grande.

## **Conclusions**

L'ironie est graduelle, scalaire ; c'est pourquoi l'ironie peut s'intensifier, progressivement, de l'ironie fine, subtile, à des formes plus violentes, comme le sarcasme et la dérision. Plus l'association est paradoxale, plus la critique est grave et violente, la négation portant sur des concepts d'importance cruciale dans la vie de la société, plus l'ironie s'intensifie.

Le processus inférentiel perceptif de l'ironie peut être contextualisé socio-culturellement, le décodage n'étant possible qu'en possédant certaines données préalables qui soient le bien-fondé des conclusions signifiantes ironiques ou indépendant, général valable pour une communauté plus large, reposant sur des valeurs humaines universelles.

Les marqueurs de l'ironie peuvent être explicites (constructions phrastiques comme les phrases exclamatives sous-tendant des actes de paroles détournés, antiphrastiques), mais aussi tout terme à portée métadiscursive, ayant la fonction modalisante, dénonçant une certaine attitude de l'énonciateur envers le contenu propositionnel prétendu d'être assumé.

L'interprétation ironique par le récepteur est essentielle pour le décodage efficace du message, les compétences langagières (mais aussi la dimension doxastique) de celui-ci contribuant au succès / à l'insuccès de la macrostructure ironique.

L'ironie comme argumentation contradictoire peut être intégrée à une technique argumentative dissociative (structure critique, interrogation polémique, mise en question du préexistant conceptuel, négation et revalorisation) ayant comme but le choc épistémique et le renouveau conceptuel

## Bibliographie

- ATTARDO, Salvatore, 2000, « Irony as relevant inappropriateness », *Journal of Pragmatics*, 32, 793-826.
- BERRENDONNER, Alain, 1981, « De l'ironie », *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 173-239.
- BERRENDONNER, Alain, 2002, Alain Berrendonner, « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *Semen* [En ligne], 15 |, mis en ligne le 29 avril 2007, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/semes/2400>.
- BRES, Jacques, 2010, « L'ironie, un cocktail dialogique ? ». Neveu F., Muni Toke V., Durand J., Klingler T., Mondada L., Prévost S. (éds.) Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2010, 695-709.
- BRETON, Philippe, 2003, *L'argumentation dans la communication*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, La Découverte.
- CAREL, Marion, 2011, « Ironie, humour, paradoxe », *Humour et crises sociales*, Paris, L'Harmattan.
- DUCROT, Oswald, 2010, « Ironie et négation ». V. Atayan et U. Wienen (éds) *Ironie et un peu plus*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 169-181.
- EEMEREN, Frans, GROOTENDORST, Rob, 1984, *Speech Acts in Argumentative Discussions*, Dordrecht, Foris Publications.
- EEMEREN, Frans, GROOTENDORST, Rob, 1992, *Argumentation, Communication and Fallacies, A Pragma-Dialectical Perspective*, Hillsdale (N.J.), Lawrence Erlbaum.
- EEMEREN, Frans, GROOTENDORST, Rob, 2004, *A Systematic Theory of Argumentation: The Pragma-Dialectical Approach*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EGGS, Ekkehard, 2009, « Rhétorique et argumentation : de l'ironie ». *Argumentation et Analyse du Discours*, 2, 1-17. [En ligne], consulté le 4 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/aad/219>.
- FONTANIER, Pierre, 1968, [1830], *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GÂȚĂ, Anca, 2007, « Actualisation linguistique des opérations rationnelles sous-tendant la technique argumentative de dissociation ». *Faut-il qu'il m'en souviene ? Mélanges Paul Miclău*, București, Cavallioti.
- GIORA, Rachel, 1995, « On irony and negation », *Discourse Processes*, 19(2) : 239-264.
- GRICE, Herbert P., 1979, « Logique et conversation ». *Communications* 30, 57-72.
- HAVERKATE, Henk, 1990, « A speech act analysis of irony ». *Journal of Pragmatics* 14(1), 77-109.

- HOLDCROFT, David, 1983, « Irony as a trope, and irony as discourse ». *Poetics Today*, 4(3) : 493-511.
- JASINSKI, James, 2001, *Sourcebook on Rhetoric*, Thousand Oaks, Sage.
- JERECZEK-LIPINSKA, Joanna, 2017, « L'ironie et le sarcasme dans l'argumentation politique sur l'exemple des séances des Questions au Gouvernement », *Studia Romanica Posnaniensia*, 44 / 3, 73-86.
- KAROUI, Jihen, AUSSENAC-GILLES, Nathalie, BENAMARA, Farah, BELGUTH, Lamia, 2014, « Le langage figuratif dans le web social : cas de l'ironie et du sarcasme », *Workshop Fouille d'opinion dans le Web social*, Lyon.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1976, « Problèmes de l'ironie ». *Linguistique et sémiologie* 2, 10-47.
- KREUZ, Roger J., ROBERTS, Richard M., 1993, « On satire and parody : The importance of being ironic », *Metaphor and symbolic activity* 8, 97-109.
- KUMON-NAKAMURA Sachi, GLUCKSBERG Sam, 1995, « How about another piece of pie: the allusional pretense theory of discourse irony ». *Journal of Experimental Psychology*, 124(1), 3-21.
- LITTMAN, David C., MEY, Jacob L., 1991, « The nature of irony : Toward a computational model of irony », *Journal of Pragmatics* 15(2), 131-151.
- LUCARIELLO, Joan, 1994, « Situational irony », *Journal of Experimental Psychology: General* 113, 112-120.
- PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, 1958, *La nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*, tomes 1 et 2, Paris, Presses Universitaires de France.
- PERRIN-SCHIRMER, Claude, AURICCHIO, Agnès, MASSERON, Caroline, 2004, « La polyphonie des discours argumentatifs : propositions didactiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°123-124, 171-211.
- RAEBER, Thierry, *L'ironie ; réactualisation de pensée et contenus non posés : une approche pragmatique*, Mémoire de Master.
- REES, Agnes, 2009, *Dissociation in Argumentative Discussions. A Pragma-dialectal Perspective*. Amsterdam, Springer.
- SCHOENTJES, Pierre, 2001, *Poétique de l'Ironie*, Paris, Seuil.
- SIMINICIUC, Elena, 2012, « Echo, paradoxe, feintise : les traits définitoires de l'ironie », *Actes du congrès La mauvaise parole*, Albi, 187-196.
- TOPA-BRYNIARSKA, Dominika, 2012, « L'ironie en tant que moyen semantico-rhetorique de valorisation dans l'editorial socio-politique ». *Linguistica Silesiana* 33, 81-93.

UTSUMI, Akira, 1996, « A unified theory of irony and its computational formalization », COLING '96 Proceedings of the 16th conference on Computational linguistics-volume 2, 962-967.

### **Sitographie**

<https://janelle27.skyrock.com/3115606741-IL-FAUT-ABATTRE-DEUX-RATONS-LAVEURS-POUR-ORNER-UNE-CAPUCHE-MERCI-LA.html>

<http://www.culturepub.fr/videos/eram-la-maman>

<https://www.savanaculoare.ro/campaniile-savana>

<https://www.campaignlive.co.uk/article/ni-putes-ni-soumises-bruises-betc/1160570>

# Chanteuses françaises des années 2010 : un comique « genré » ?

Catherine GRAVET  
Université de Mons, Belgique

**Abstract:** The history of French song is a heritage of unforgettable texts very often written by men, sometimes for women. Female singers, authors, composers and performers, however, are taking on an increasingly important role, to the point that female researchers are talking about "matrimony". This emergence of women in French song often involves comedy: black humour, false naiveté, offbeat irony, even sarcasm impose a different vision of the world from that of men or put a distance from an alienating universe dictated by the patriarchal tradition. Yet, song, the art of incarnation, is a poem like no other, it needs the performer's voice, or even her body, and current recording and broadcasting techniques completely change the public's perception. A few case studies should enable us to better understand the specificity of some texts written and performed by women in terms of irony. Several themes closely linked to the body seem recurrent to us, such as motherhood, adoption, childbirth or abortion, in a firmly provocative stance: why are Laurie Peret's song, "Un, deux, trois" (2017); Laura Laune's "La Rupture" (2017); GiedRé's "Pisser debout" (2011) or "Ode à la contraception" (2014) so shocking? They are both provocative and subversive, they defy the rules of propriety, and their assumed vulgarity bewilders.

**Keywords:** Comedy, irony, song, women, gender studies, body.

## A. Introduction

### 1. L'ironie

Sans qu'il faille refaire l'historique de la notion d'ironie, ni même discuter de ses multiples définitions – Alex Bellemare<sup>1</sup> la considère d'ailleurs comme « un phénomène large et tentaculaire », voire « insaisissable » (Bellemare, 2012 : s.p.) –, le titre de la journée d'études (« éloge ») laisse pourtant entendre que l'ironie doit être *défendue*. En effet,

---

<sup>1</sup> Bellemare renvoie à Neiertz, 2012.

pour certains chercheurs comme Philippe Hamon, le texte ironique est « d'autant plus périssable que les faits d'ironie y seront plus nombreux. » Il « risque donc de devenir incompréhensible dès qu'il s'est décontextualisé dans le temps. » (Hamon, 1996 : 39). Encore parle-t-il du *texte littéraire*. L'ironie des chansons s'avère encore plus périssable. Les auteurs sont unanimes : les décalages sont rapides, les effets de sens changent selon l'époque, le sens peut être rapidement détourné, à plusieurs reprises. Difficile d'imaginer si les chansons auront été conservées et comment on les comprendra dans un siècle, alors qu'on a déjà des difficultés à identifier la position des auteures aujourd'hui !

Aux yeux de certains, chercheurs, lecteurs, auditeurs..., l'ironie, perçue comme hypocrisie malveillante, bêtise méchante ou vulgarité déplacée, est suspecte. Pérez, dans son argumentaire du colloque « Hégémonie de l'ironie ? » (Fabula, s.d.) qui s'est tenu à l'Université d'Aix en Provence, en 2007, évoque, lui, la méfiance du public aujourd'hui : l'ironie peut être critiquée. Il cite à l'appui Gilles Deleuze : l'ironie, « art des profondeurs et des hauteurs » ; Quignard : des romanciers qui « font de l'esprit sur le dos de leurs personnages » ; il évoque encore le « second degré comme instrument de “distinction” », ainsi qu'un « certain alexandrinisme littéraire »...

Quant à son efficacité, elle est difficile à mesurer : suffit-il qu'on en rie pour que la dénonciation fasse mouche ? Puisqu'elle consiste pour l'auteur du trait à dire le contraire de ce qu'il pense, seul le public averti ou perspicace comprendra le second degré.

## ***2. La chanson***

Bien souvent, on a dit morte la chanson française. Ainsi dans cet article trentenaire de Francis Chenot,

« Un bon conseil pour la chanson<sup>2</sup> », qui commence par cette lamentation : La chanson française va mal, la chanson française se meurt... C'est du moins ce que d'aucuns ne cessent de proclamer sur tous les tons. » (Chenot, 1989 : 19-20).

---

<sup>2</sup> Article auquel nous avons répondu (Gravet, 1990).

C'est que l'impérialisme culturel anglo-saxon tend à imposer ses standards, à l'encontre d'une potentielle identité francophone, en position de dominée.

La chanson est un type de texte très spécifique, c'est un genre populaire, qui constitue une part importante du patrimoine culturel francophone, et que l'on peut facilement exploiter à différents niveaux dans les cours de français (FLM, FLE) (Dufays, Grégoire et Maingain, 1994), même si les préjugés ont longtemps amené les « littéraires » à considérer le genre comme mineur, voire indigne de leur intérêt. C'est aussi un texte « mixte », à la fois oral et écrit, indissociable de la musique, indissociable de l'interprétation sonore et de la performance scénique ou spectaculaire – bref c'est un discours intersémiotique composé de trois strates, trois codes ou systèmes dont les modes de réception ont beaucoup changé ces derniers temps : découvre-t-on encore une chanson à la radio ? Il n'y a plus guère de disquaire pour conseiller l'acheteur, mais internet et ses réseaux sociaux les ont remplacés ; presque plus de disques sur nos étagères (même si les vinyles reviennent à la mode), mais des enregistrements disponibles à l'envi sur internet, qu'on emporte sur une clé « usb » et qui permettent la réception du spectacle intégral (l'auditeur voit le spectacle), et reproductible *ad libitum*. La chanson est un bien culturel, populaire et authentique, certes, mais indissociable de la marchandisation (Lits, 2005), et moins intellectuel ou légitime que le livre.

En principe, grâce à ses marqueurs de lisibilité, ou « lieux de certitude » comme les nomme Jean-Louis Dufays, la chanson est immédiatement compréhensible. Le stéréotype y est un matériau omniprésent : on s'attend plutôt à être conforté dans une vision du monde familière (autour de thèmes comme l'amour, la mort, le bonheur...) que d'être surpris (Dufays, 1994 : 143-148 ; 223-286). La chanson populaire serait même « le révélateur – voire le symptôme – de mécanismes sociaux dont nous n'avons pas toujours conscience, comme la fabrique du genre, comme la manière dont nous sommes habitués depuis notre enfance à nous conduire selon des rôles sexués préétablis » (Dicale, 2015 : s.p.), en contribuant même à les perpétuer. Mais ce n'est pas le cas des chansons sélectionnées. Quel usage les auteures font-elles de ces stéréotypes ? Faut-il les comprendre au premier degré ou s'agit-il de parodie ?

### **3. Des femmes**

Traiter de chanson française prend tout son sens quand on est marqué par l'aura de Jacques Brel (Hirschi, 1980 et 2008), mais surtout parce que l'émergence dans ce créneau de quelques jeunes femmes, capables d'écrire des textes que d'aucuns considèrent comme abjects, est désormais patente.

Les historiens de la chanson marquent d'une pierre blanche la fin des années 1960, au moment où une fracture culturelle se marque, entre autres liée à l'évolution des classes sociales, avec le développement du secteur tertiaire et la naissance d'une nouvelle classe moyenne ayant effectué des études plus élevées qu'auparavant (Massart, 1992). L'émergence d'un mouvement anti-autoritaire, d'un mouvement de révision des rôles sociaux, sexistes et parentaux favorise alors, à la fois le succès de la chanson et la montée en puissance des femmes dans la chanson. Comme le souligne Isabelle Marc, les femmes ne sont plus seulement des claudettes ou autres figurantes, elles semblent avoir acquis l'égalité :

« Actuellement, cependant, les artistes-femmes occupent une place "visible" qui n'a cessé de s'accroître et de se diversifier au cours des quarante dernières années. Elles sont désormais aussi interprètes-auteures-compositeuses – ce qui leur conférerait la légitimité artistique de l'auctorialité – et connaissent en termes de succès public et critique des niveaux équivalents à ceux de leurs confrères masculins. Ainsi, aujourd'hui, les auteures-compositeuses-interprètes – commerciales et minoritaires, de Mylène Farmer à Michèle Bernard – mais aussi les interprètes, auteures de leur performance, semblent avoir entrepris de briser les stéréotypes sexistes selon lesquels les femmes ne seraient pas capables de créer [...]<sup>3</sup>, participant de plus en plus aux processus de (re)création identitaire à travers la pratique musicale. » (Marc, 2013 : 361).

Cécile Prévost-Thomas, sociologue, auteure d'une thèse sur la place de la chanson dans la société, donne quelques chiffres qui confirment la place des femmes dans la chanson (Prévost-Thomas et al., 2010 : s.p.). L'équilibre est cependant loin d'être atteint. L'Institut national de l'audiovisuel en France a récemment analysé la « parole des femmes dans les médias », sur base de 700.000 heures d'enregistrement dont les plus anciens remontent à 2001. Le

---

<sup>3</sup> Isabelle Marc renvoie à Prévost-Thomas et Ravet, 2007 : 175-198.

verdict est tombé, même s'il ne prend pas en compte la chanson de manière spécifique, le résultat est accablant : à la radio comme à la télévision, toutes chaînes (françaises ?) confondues, « les femmes parlent deux fois moins longtemps que les hommes » (LePoint.fr).

#### **4. *Corpus et questions de recherche***

Nous avons sélectionné quatre chansons récentes, écrites et chantées par trois jeunes femmes, chansons qui font rire certain.e.s et grincer des dents d'autres sur un thème a priori typiquement féminin : Laurie Peret, « Un, deux, trois » (2017) ; Laura Laune, « La Rupture » (2017) ; GiedRé, « Pisser debout » (2011) et « Ode à la contraception » (2014). Les quatre textes (à écouter et lire sur Youtube) sont transcrits en annexe.

À partir de ce corpus, testé rapidement sur un public restreint mais varié (femmes et hommes, jeunes et moins jeunes), nous avons croisé les trois axes – ironie, chanson, femmes – en posant les questions qui ont guidé notre recherche. Ces chansons contiennent-elles de l'ironie ? Les chanteuses disent-elles le contraire de ce qu'elles pensent ? S'il y a ironie, est-elle spécifiquement féminine ? Qu'entendent-elles dénoncer ? Question subsidiaire : est-ce efficace ?

### **B. Analyse**

#### **5. *Laurie Peret, « Un, deux, trois » (2017)***

L'enregistrement de la chanson « Un, deux, trois » sur internet permet de constater que les spectateurs rient, même si les spectatrices, elles, sont peu audibles. Pourtant, les échanges des internautes assurent que le spectacle de Laurie Peret est « Un spectacle aussi bien pour les femmes que pour les hommes mais interdit aux mineurs... » (Blog « Parole de mamans »). C'est sans doute à cause de plusieurs décalages.

Dans « Un, deux, trois », la narratrice raconte son accouchement et on ne s'attend pas à ce qu'elle donne des détails physiologiques aussi intimes et, en quelque sorte, « honteux », dans un vocabulaire cru, voire vulgaire, comme « Je viens de chier dans le Scenic », ni qu'elle parle des trois doigts du médecin, « 1, 2, 3 qu'il met à l'intérieur de moi ». Ses comparaisons sont plutôt osées : « ça ne fait pas plus mal qu'une bonne levrette » ou « on

m'accouche à quatre pattes, comme une jument que l'on fiste<sup>4</sup> ». Ses premières inquiétudes vont à son apparence : elle n'a pas eu le temps de s'épiler, on va devoir la raser.

De plus, l'une des « questions [qui la] hantent » semble un peu déplacée, pour le moins tardive : « Est-ce bien l'enfant de Patrick ? ». Le « père putatif » n'est pas décrit selon les standards actuels de la paternité moderne, mais bien en conformité avec les clichés de la masculinité égoïste : plus intéressé par la banquette de sa voiture qui a été salie (il ne va pas la nettoyer mais la remplacer par une d'occasion qu'il trouverait dans les petites annonces !), il n'aide aucunement la parturiente. Il apparaît ensuite que son ami l'a fait cocu. L'avenir du couple semble précaire, la jeune accouchée s'attend à ce que Patrick la « plante », elle et l'enfant. La jeune mère est loin de décrire une famille traditionnelle idyllique.

Par contre le stéréotype de l'instinct maternel n'est pas remis en question : « Une petite chose écarlate sort en déchirant mes tripes [...] Je l'aime instantanément. C'est peut-être ça être maman. »

Et l'ironie dans tout cela ? Les quelques biographies et interviews de Laurie Peret disponibles en ligne font bien allusion à sa fille mais jamais au papa (voir par exemple *Gala* ou *Voici*)... Peut-être les questions sur l'apparence sont-elles caricaturales : une femme qui va accoucher s'inquiète plutôt des risques que courent son enfant et elle. L'épisiotomie, familièrement abrégée en « épisio », acte chirurgical consistant à ouvrir le périnée au moment de l'accouchement afin de laisser passer l'enfant – le « trou » est trop petit –, n'est pas un épisode comique ni anodin. Ces « un, deux, trois coups de ciseaux », de plus sans péridurale, sont vécus comme un cauchemar par bon nombre de mamans qui témoignent sur internet (par exemple « Bébés au féminin »). Il s'agirait donc bien d'ironie dans ce passage, ou d'autodérision.

L'ironie pourrait se situer en réalité dans le fait que la jeune femme, dont l'apparence est d'ailleurs importante, dit le contraire de ce que les spectateurs (surtout masculins ?) attendent qu'elle dise : sauf dans sa déclaration d'amour à sa fille, conventionnelle, ses propos peuvent choquer, les hommes comme les femmes.

Il faut également prendre en compte les codes kinésiques (postures derrière le piano ; gestes, les mains croisées derrière le dos ; mimiques, les

---

<sup>4</sup> Définition de Wiktionary : « (grossièrement) Pénétrer le vagin ou le rectum de son ou sa partenaire sexuel avec le poing. » Le « Fist-fucking » de l'anglais *fist*, poing, est une expression attestée dès 1996.

battements de cils ingénus...), y compris les regards vers le public et la coupe de cheveux, et vestimentaire (pas de « costume » mais un chemisier blanc immaculé) parce qu'ils participent de l'ironie.

Une blogueuse qui a vu le spectacle de Laurie Peret commente : « Derrière son air de pas y toucher et son apparente timidité, elle dit ou chante sans filtre ce qui lui passe par la tête. » (« Parole de mamans »)

Et en effet le *look* « bcbg » de jeune femme naïve et soignée, maquillage, bijoux, jean et chemise blanche, accentue le contraste avec ses propos. Qu'elle dise « sans filtre tout ce qui lui passe par la tête », ne se vérifie cependant pas : les rimes



au contraire sont calculées pour susciter la surprise et les mots choisis pour choquer une partie du public.

Cependant, si la spécificité féminine et naturaliste du contenu ne fait aucun doute – seules les femmes accouchent – l'ironie serait bien plus manifeste si la chanson était chantée par un homme. C'est dire la place du corps dans cette chanson. Par contre, sa dimension autobiographique consolide une compréhension au premier degré, sans ironie. Ambiguïté donc difficile à résoudre.

On imagine également que Laurie Peret veuille dénoncer plusieurs stéréotypes, injustices ou inégalités liées à la nature : c'est la femme qui accouche et souffre, l'homme est trop égoïste pour partager ces souffrances ne fût-ce que moralement, l'hôpital ne fait pas ce qu'il faut, le médecin est insensible, etc.

Est-ce efficace ? Comme souvent dans les activités de sensibilisation aux inégalités entre femmes et hommes, on prêche à des convaincu.e.s. Faire en sorte que les accouchements se passent dans de bonnes conditions ne réclame plus aujourd'hui de réelle position militante féministe, du moins dans la plupart des pays occidentaux. La maternité, redoutable assignation de genre ou sexuée du patriarcat n'est pas remise en question. Même si l'humour et la provocation s'avèrent souvent efficaces dans la rhétorique argumentative, le prosélytisme féministe ne s'affiche pas ici et la portée de la chanson – si même l'intention y est – est sans doute assez faible.

## **6. Laura Laune, « La Rupture » (2017)**

On constate le même contraste entre l'apparence stéréotypée de la chanteuse, Laura Laune, qui se dit elle-même timide au moment d'entamer sa chanson, et le contenu des propos tenus.



Ce qui fait rire dans « La Rupture », c'est l'humour noir et les surprises successives habilement ménagées par l'auteure. L'auditeur, l'auditrice croit d'abord qu'il va entendre une déclaration d'amour destinée à un fiancé qui serait à l'écoute, jusqu'au moment où l'on entend cette phrase : « je t'aime... / plus du tout, plus du tout ».

Ensuite l'auditeur, l'auditrice horrifié.e se rend compte que c'est à son enfant que la narratrice s'adresse sur un ton enjoué : « nous ferons tes valises et demain... / Maman t'emmène à l'orphelinat ».

Non seulement elle abandonne le petit Maxime sans aucun remords, mais en plus, l'enfant, d'origine ougandaise, est adopté. Pourquoi s'en débarrasser ? Parce qu'il pleure trop. Ces « larmes de crocodile » expliquent d'ailleurs l'abandon de la génitrice.

Comble de l'insensibilité : la « maman » adoptive souhaite « retourner son achat », ou l'échanger, comme une commande indésirable sur internet ; elle voudrait à la place un fox-terrier ou, petite touche raciste, un Suisse. L'allusion à Moïse ne suffit pas à revaloriser le « colis ».

La « rectification » finale, l'expression des bons sentiments (relatifs) à la fin de la chanson permettent d'établir clairement qu'il s'agit d'ironie : « Ah j'étais conne, je vous fais marcher, / toute cette histoire est inventée. / [...] / Évidemment rien n'était vrai, / je suis pas complètement cruelle, / tous les enfants méritent d'être aimés. » Elle n'a pas dit ce qu'elle pensait et, si elle a pris cette posture de mère indigne, si elle a joué ce rôle de Médée du XXI<sup>e</sup> siècle, c'est pour révéler la perte d'humanité, la réification et la marchandisation des êtres humains, en particulier des enfants dans le cadre des adoptions : on peut tout acquérir en ligne. De plus c'est un enfant de couleur qui a été acheté, sans talent, sans doute au rabais, de moins bonne « qualité » qu'un blanc, moins intéressant ou pratique qu'un petit chien... Sont dénoncés ici les privilèges des blancs, et même des blanches, le nouveau rapport dominant / dominé dans un contexte néo-colonialiste.

Soyez juge de l'efficacité : l'auditeur comme l'auditrice doit, dans un premier temps, se sentir indigné.e et l'horreur de la situation imaginée devrait agir de la même façon que le célèbre texte de Montesquieu, « De l'esclavage des nègres », tout en s'adressant à un public plus large et plus populaire que celui du XVIII<sup>e</sup> siècle (*De l'esprit des lois*, 1748). Reste la question de la diffusion. Les chansons de Laura Laune dérangent au point d'être parfois censurées.

### **7. GiedRé, « Pisser debout » (2011) et « Ode à la contraception » (2014)**

Giedrė Barauskaitė, dite GiedRé, est une auteure-compositrice-interprète et humoriste d'expression française<sup>5</sup> dont le code vestimentaire à la Chantal Goya, avec des cerises en guise de boucles d'oreille (certes parfois remplacées par des tampons hygiéniques), le décor (jouets éparpillés sur scène ou cuisine de grand-mère, selon les clips), de même que les regards ou le ton (elle minaude) sont ici clairement ironiques : on s'attend à une chanson pour enfants mais c'est tout le contraire qu'on entend.



Dans son étude de la culture populaire, Lits souligne, dans la chanson, « l'importance accordée aux personnages médiatiques, réels ou fictionnalisés ; le primat accordé à l'émotion, voire à la sensation, sur la rationalité ; la réception fondée sur l'identification ou la projection plutôt que le recul critique. » La « consommation culturelle passe par des logiques d'appropriation plus fortes », affirme-t-il (Lits, 2005 : 95). La réception des chansons étudiées ici passe en tous les cas, immanquablement, par

---

<sup>5</sup> D'origine lituanienne, née le 23 octobre 1985 à Vilnius (Wikipédia).

l'appréhension d'une image féminine : le personnage mis en scène fait réellement « corps » avec la chanteuse, perçue comme une (très) jeune femme séduisante et naïve. Dans les trois chansons, la chanteuse dit « Je », laissant l'auditeur l'assimiler à la narratrice, l'auditrice s'identifier, du moins un temps, à la femme ou à la mère.

Dans « Pisser debout », le rire peut provenir, entre autres, du choix des rimes et de l'usage de mots inhabituels dans le lexique (« dans la bouche ») d'une jeune femme : embrouilles / couilles. Dans « Ode à la contraception », les mots fellation ou sodomie pourront aussi interpeller.

« Pisser debout » fait en outre références à d'autres chanteuses, à leurs corps ou au contenu de leurs chansons, cadre supposé partagé par les auditrices.

Parmi les trois « icônes » citées, il y a d'abord Susan Boyle, chanteuse écossaise découverte « sur le tard », en 2009. Elle se présente, à 47 ans, dans une émission de télévision qui recherche de nouveaux talents. Son physique ne correspond pas aux standards du *showbiz* (Wikipédia). S'éloignant de l'idée qu'on se fait de la solidarité féminine, GiedRé adresse un clin d'œil de connivence avec son public : « Si j'avais du poil au menton / Mais pas comme Susan Boyle, non, comme un garçon ». Elle ne souhaite pas être une femme à barbe, sous-entendu : personne n'apprécie la chanteuse pour cet aspect disgracieux de sa personne, conformément aux stéréotypes en cours. Par contre, cette dépréciation permet d'appréhender l'ironie qui porte sur le souhait général exprimé dans ce texte : elle ne veut pas réellement « pisser debout », mais bien obtenir tous les privilèges liés au genre masculin. Certes un homme a des caractéristiques physiologiques qui lui permettent de pisser debout, ce qui est présenté comme un avantage, mais GiedRé (ou la narratrice de sa chanson) revendique plutôt, par exemple, le droit de porter la moustache ou de multiplier les expériences sexuelles.

Mylène Farmer, dans une célèbre chanson intitulée « Ainsi soit je » (Youtube), en 1988, met en scène une fillette « transgenre » avant la lettre<sup>6</sup>, qui demande à sa maman : « Dis maman, pourquoi je suis pas un garçon ? » et choisit d'être un garçon. GiedRé parodie Mylène Farmer et va un peu plus loin dans le refus de la binarité sexuée : « J'ai dit "dis maman, pourquoi je suis pas un garçon ?" / Ma mère m'a répondu que j'étais encore pire que ça /

---

<sup>6</sup> Ce n'est qu'en 2013 que le Conseil de l'Europe publie un rapport, *Les droits des enfants intersexes et trans' sont-ils respectés en Europe ? Une perspective*, où le nombre d'enfants ayant une identité de genre qui diffère du sexe d'assignation est estimé à 1/500, sans compter les enfants dont seuls les comportements s'écartent des normes de genre. Voir le document en ligne sur le site du Conseil de l'Europe.

Vulgaire comme un mec, bête comme une fille / Je suis les deux à la fois », réactivant ainsi les stéréotypes et leur menace. La mère est convaincue que les garçons sont vulgaires et les filles bêtes, assignant ainsi ces défauts en fonction du sexe et, qui plus est, en affirmant qu'elle est « les deux à la fois ». Avec toutes les conséquences que cette opinion maternelle pourrait avoir dans la vraie vie. On sait à quel point les assignations de genre passent par l'éducation et par le point de vue de la mère en particulier.

Diane Tell, dans « Si j'étais un homme<sup>7</sup> », en 1992, magnifie le masculin en ne retenant que des qualités liées à l'esprit d'aventure et d'initiative, au courage, à la force, à l'élégance, à la capacité à protéger et à faire jouir une femme, etc. GiedRé prend ses distances et semble privilégier les stéréotypes négatifs de la masculinité : au lieu d'être capitaine de bateau, elle irait « [s]e taper des putes », son alimentation changerait (« choucroute saucisse » plutôt que « salade sans sauce »), les contraintes sociales (rester mince, ne pas avoir de rapport sexuel avec plusieurs garçons) ou physiologiques (avoir ses règles) disparaîtraient, les défauts se transformeraient en qualité (le sens du bricolage ou la séduction<sup>8</sup>...)

Cette chanson repose sur de nombreux stéréotypes concernant les différences, les inégalités hommes / femmes : pilosité, pénis, sexualité (et vocabulaire attendant : dom Juan / putain ; bimbo / gigolo), règles, coûts des serviettes hygiéniques, préservatifs, contraception, pisser debout / accroupie, vêtement (collant filé), maquillage, cancer de l'utérus, nourriture, taille mannequin, habileté manuelle, bricolage... Et vise à les dénoncer en faisant semblant d'y adhérer.

La chanson de GiédRé intitulée « Ode à la contraception<sup>9</sup> » s'écarte des trois précédentes par au moins deux traits : la chanteuse ne dit pas « Je » et elle s'adresse directement à un public en particulier : « Mesdames ».

Au lieu d'un « je », le sujet est « on », c'est-à-dire n'importe qui, sujet ambigu par excellence qui englobe hommes et femmes, acteurs ou actrices de

---

<sup>7</sup> Extrait : « Moi, si j'étais un homme, je serais capitaine / D'un bateau vert et blanc / D'une élégance rare et plus fort que l'ébène / Pour les trop mauvais temps. / Je t'emmènerais en voyage / Dans les plus beaux pays du monde. / Te ferais l'amour sur la plage / En savourant chaque seconde / Où mon corps engourdi s'enflamme / Jusqu'à s'endormir dans tes bras / Mais je suis femme et, quand on est femme / On ne dit pas ces choses-là. » (Youtube)

<sup>8</sup> Extrait : « Moi si j'étais un homme je serais pas capitaine d'un bateau, nan / J'irais plutôt me taper des putes à Porte Maillot / J'remplacerais la salade sans sauce par une choucroute saucisse / J'aurais plus l'obsession de la taille trente-six / Je pourrais faire l'amour tous les jours du mois / Je serais capable de monter un meuble Ikea / Je serais plus une trainée et deviendrais un Dom Juan. » (Youtube)

<sup>9</sup> Cette chanson, avec deux autres, a fait l'objet d'une analyse sous l'angle brachylogique : Gravet, 12 avril 2019.

faits divers sordides qui font encore la une de l'actualité au XXI<sup>e</sup> siècle. « On peut les noyer / On peut les étouffer / On peut les brûler / On peut les congeler » : l'ambiguïté du « on », celle du « peut », puisque le verbe pouvoir signifie aussi bien une possibilité qu'une autorisation, et encore l'ambiguïté des pronoms « les » et « en », « il y en a qui », « ils », transforment la chanteuse en observatrice prétendument neutre d'un phénomène de société : les avortements clandestins par différentes techniques plus ou moins efficaces ou traditionnelles comme l'usage de l'aiguille à tricoter, les abandons de nouveau-nés, les « dénis de grossesse » qui amènent la femme à congeler ses fœtus sans que personne ne s'en rende compte, voire les meurtres d'enfants dits altruistes ou ceux commis par le Belge Marc Dutroux, avec la complicité de son épouse, Michelle Martin<sup>10</sup>...

La maternité n'a rien d'une évidence mais nier ce que le patriarcat a imposé aux femmes depuis des millénaires n'est pas aisé pour les créatrices. La romancière Leïla Marouane, dans *Le Châtiment des hypocrites* (2001), fait exception puisqu'elle met en scène le personnage d'une Algérienne, kidnappée par les islamistes, utilisée comme infirmière et esclave sexuelle, qui ne parvient pas à reprendre le cours normal de son existence, et en particulier, refuse de mettre au monde un enfant comme le voudrait son mari. Les derniers gestes qu'elle pose dans ce roman la libèrent peut-être mais sont spectaculaires et violents : à force de coups de poing dans le ventre, elle avorte, brûle le fœtus dans le feu ouvert du salon, attend son « mari » armée d'un scalpel, le viole, le charcute, etc. Cette digression n'a d'autre ambition que d'insister sur le fait que l'imaginaire des femmes, auteures (autrices) ou lectrices, est très sensible à ce genre d'évocation.

Les enfants, dans « Ode à la contraception », sont considérés comme une menace, comme un danger puisqu'il faut « les éviter », « s'en protéger ». La narratrice pense-t-elle qu'on a la permission de se débarrasser ainsi des fœtus ? Non, elle dénonce l'horreur du fait et l'indifférence dans laquelle ils se pratiquent, malgré le probable désarroi des femmes, victimes plutôt que meurtrières.

Le principal procédé rhétorique mis en œuvre par GiédRé dans cette chanson est la liste : énumération ou mise en série de bonne longueur d'habitude, l'accumulation constitue ici la majeure partie de cette œuvre au format court, elle – ou plutôt elles dans la mesure où il y a deux listes – envahissent la chanson et leur intention ironique et satirique, voire

---

<sup>10</sup> Voir Malinconi, 2008.

subversive, est évidente (Buffard-Moret et / ou July, 2013). GiedRé, dans « Ode à la contraception », ne se contente pas de lister les « possibilités » objectives de se débarrasser d'un fœtus ou d'un enfant. Elle y oppose une autre liste de toutes les manières non-violentes d'éviter la maternité.

Le terme « Ode » du titre, poème lyrique destiné à être accompagné de musique, voire poème lyrique d'inspiration élevée, apparaît clairement comme ironique, bien que la chanson soit effectivement accompagnée de musique. Et l'exclamation « Vive », qui sert à exprimer son enthousiasme vis-à-vis d'une chose ou d'une personne, participe du même type de contraste : elle ne signifie pas que l'auteure éprouve de la joie à prôner les méthodes de contraception couramment utilisées : « les capotes », « les stérilets », « la pilule du lendemain », le « retrait », « la fellation », « la sodomie », voire « la ménopause » (qui n'est d'ailleurs pas une « méthode » puisqu'involontaire).

Le conseil est pourtant clairement donné : les femmes ne doivent pas subir de quelconques assignations sexuées, la maternité n'est en rien obligatoire. À une époque où le droit des femmes à disposer de leur corps est loin d'être entériné<sup>11</sup>, il est bon de rappeler des évidences.

Mais, pour ce qui est de l'efficacité argumentative, exprimer son enthousiasme ne signifie pas, hélas (ou parfois heureusement), le communiquer aux autres.

### **C. Conclusion**

La chanson, art de l'incarnation, n'est pas un poème comme les autres, elle a besoin de la voix de l'interprète, voire de son corps, et les techniques d'enregistrement et de diffusion actuelles modifient complètement la perception du public. Les chanteuses, auteures, compositrices et interprètes, prennent une place de plus en plus importante, au point que les chercheuses parlent aujourd'hui de « matrimoine ». Leur visibilité augmente. Cette émergence des femmes dans la chanson française passe souvent par le comique : humour noir, fausse naïveté, ironie décalée, voire sarcasme, imposent souvent une vision du monde différente de celle des hommes ou mettent à distance un univers aliénant imposé par la tradition patriarcale. Les études de cas permettent de mieux cerner la symbolique

---

<sup>11</sup> En Belgique, la percée du Vlaams Belang aux élections de mai 2019 inquiète les féministes. Voir l'information en bref, publiée sur internet par Sudinfo.be le 30 mai 2019 : « Le Vlaams Belang est "le parti le plus anti-féminin que la Belgique ait connu", pour le Conseil des femmes francophones de Belgique ».

spécifique de quelques textes de femmes. Dans les quatre chansons que nous avons choisies, chantées par trois auteures, les thèmes, maternité ou refus de celle-ci, apparaissent comme étroitement liés au corps de la femme. L'ironie elle-même se construit en rapport avec le corps, avec l'apparence des chanteuses. Ironiques aussi les propos qui ne sont pas « acceptables » dans la bouche d'une jolie jeune femme apparemment naïve et innocente. Et l'ironie est une arme de dénonciation massive des stéréotypes liés au genre dont cependant nous ne mesurons pas toujours bien l'efficacité.

Le thème du refus de la maternité était déjà présent, en chanson, au sein des mouvements de libération de la femme, dans les années 1970. Voici un exemple de ce qu'on trouve dans les tracts du MLF (né officiellement en août 1970) (Storti, 2006) : « Debré<sup>12</sup> nous n'te ferons plus d'enfants / Debré nous n'te ferons plus d'enfants, non, non, non / Pour faire de la chair à canon, non... / S'abrutir à la production, oh non, / Et vive la contraception ! » Une blogueuse nommée Laconnectrice poste ce texte sur internet en 2012<sup>13</sup> et assure qu'« il serait stupide d'en prendre les paroles à la lettre et d'en tirer des conclusions hâtives sur, par exemple, la haine des féministes pour les hommes... »

Contre la virulence des commandos anti-avortement ou des déclarations « pro-vie », contre les stéréotypes qui servent la cause patriarcale, contre ceux et celles qui pensent que la seule fonction des femmes est d'être mère, que c'est leur devoir, même contre leur gré, même quand elles ont été violées, l'ironie militante s'avère une saine manière de réagir. Entre pacifisme et implication politique, il y a de la place pour un humour anti-nataliste de bon aloi.

---

<sup>12</sup> Michel Debré (1912-1996), résistant et gaulliste, nommé garde des sceaux en 1958, premier ministre en France à partir de 1959. Il occupe par la suite les fonctions de ministre de l'Économie et des Finances (1966-1968), puis des Affaires étrangères (1968-1969), et de la Défense nationale (1969-1973). En 1981, il réalise le plus mauvais score d'un Premier ministre à un scrutin présidentiel (1,66 % des voix) (d'après Wikipédia).

<sup>13</sup> On trouve aussi le texte de cette chanson et d'autres du MLF sur un site « Archives du MLF ».

## Bibliographie

- BELLEMARE, Alex, 2014, « “Les francs-tireurs de la subversion”. L’ironie dialoguée des Lumières », in *Acta fabula*, vol. 15, n° 2, février 2014, s.p. Aussi en ligne : <http://www.fabula.org/acta/document/8435.php>.
- BUFFART-MORET, Brigitte, 2013, « “J’ai la rate qui s’dilate...” L’effet liste dans la chanson », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, p. 429-443.
- CHENOT, Francis, 1989, « Un bon conseil pour la chanson », in *Wallonie-Bruxelles*, n° 25, avril 1989, p. 19-20.
- DICALE, Bertrand Dicale, 2015, « Comment la chanson fabrique le genre », publié le 16 octobre 2015, sur le site de Radio France, « Franceinfo », consulté en juin 2019 : [https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/ces-chansons-qui-font-l-actu/comment-la-chanson-fabrique-le-genre\\_1789155.html](https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/ces-chansons-qui-font-l-actu/comment-la-chanson-fabrique-le-genre_1789155.html).
- DUFAYS, Jean-Louis, 1994, *Stéréotypie et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga.
- DUFAYS, Jean-Louis, GRÉGOIRE, François et MAINGAIN, Alain, 1994, *La Chanson. Vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles, Didier Hatier, « Séquences ».
- GRAVET, Catherine, 1990, « La chanson persiste et signe : Communauté française de Belgique aujourd’hui », in *Actuapress français*, bimensuel du Centre d’animation en langues.
- GRAVET, Catherine, 2019, « Des chanteuses françaises qui dérangent », in *Dialogue et conversation entre les pratiques linguistique, littéraire et socioculturelle*, colloque international de Kairouan, 11-13 avril 2019.
- HAMON, Philippe, 1996, *L’Ironie littéraire : essai sur les formes de l’écriture oblique*, Paris, Hachette.
- HIRSCHI, Stéphane, 2002, « Esthétique de la chanson française depuis 1980. Un petit traité », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, s.n., s.p. En ligne (consulté en mars 2019) : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fox05.18/680>.
- HIRSCHI, Stéphane, 2008, *Chanson – L’art de fixer l’air du temps*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes.
- JULY, Joël, 2013, « Sens de la liste en chanson contemporaine », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, p. 445-457.
- LITS, Marc, 2005, « De la culture populaire à la culture médiatique. Marchandisation et mondialisation », in *Recherches Sociologiques*, n° 2-3, 2005, p. 77-98.

- MALINCONI, Nicole, 2008, *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël.
- MARC, Isabelle, 2013, « Une affaire de femmes : la chanson comique en France », in *Çédille*, n° 9, avril 2013, p. 359-373.
- MAROUANE, Leïla, 2001, *Le Châtiment des hypocrites*, Paris, Seuil.
- MASSART, Pierre, 1992, « La paralittérature : un concept intermédiaire pour une production intermédiaire », in *Recherches Sociologiques*, t. 23, n° 1, p. 55-83.
- MORTAIGNE, Véronique et GRIMM, Chantal (dir.), 2010, « Femmes en chansons », actes du colloque chanté, Paris, Couvent des Récollets, 26-27 novembre 2010.
- NEIERTZ, Patrick, 2012, *Lumières obliques. Ironie et dialogues au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, « Moralia ».
- PRÉVOST-THOMAS, Cécile et RAVET, Hyacinthe, 2007, « Musique et genre en sociologie », in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 25, p. 175-198.
- PRÉVOST-THOMAS, Cécile, LAFON, Lola, MORTAIGNE, Véronique et BIGOT, Yves, 2010, « La place des femmes dans la chanson française » (table ronde), in « Femmes en chansons », actes du colloque chanté. Paris, Couvent des Récollets, 26-27 novembre 2010, Véronique Mortaigne et Chantal Grimm (dir.). Consultés en ligne en mars 2019 : <http://www.lehall.com/galerie/colloquefemmes/>.
- STORTI, Martine, 2010, « La chanson du MLF », (conférence chantée, 2<sup>e</sup> journée du colloque), in « Femmes en chansons », actes du colloque chanté, Paris, Couvent des Récollets, 26-27 novembre 2010, Véronique Mortaigne et Chantal Grimm (dir.). Consultés en ligne en mars 2019 : <http://www.lehall.com/galerie/colloquefemmes/>.

### **Sitographie**

- Archives MLF : <http://www.oocities.org/demainlemonde/chansonsfemmes.htm#Debr%C3%A9%20nous%20on%20te%20ferons%20plus>.
- Conseil de l'Europe, *Les droits des enfants intersexes et trans' sont-ils respectés en Europe? Une perspective* : [https://www.genrespluriels.be/IMG/pdf/les\\_droits\\_des\\_enfants\\_intersexes\\_et\\_trans\\_sont-ils\\_respectes\\_en\\_europe\\_\\_une\\_perspective.pdf](https://www.genrespluriels.be/IMG/pdf/les_droits_des_enfants_intersexes_et_trans_sont-ils_respectes_en_europe__une_perspective.pdf).
- Fabula.org : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire978.php>.
- Gala : [https://www.gala.fr/stars\\_et\\_gotha/laurie\\_peret](https://www.gala.fr/stars_et_gotha/laurie_peret); <https://www.voici.fr/bios-people/laurie-peret>
- Le Point.fr, publié le 4 mars 2019 : « Parole des femmes dans les médias : l'INA pointe un vrai déséquilibre ».

Sudinfo.be, publié le 30 mai 2019 : « Le Vlaams Belang est “le parti le plus anti-féminin que la Belgique ait connu”, pour le Conseil des femmes francophones de Belgique ».

Voici : <https://www.voici.fr/news-people/actu-people/interview-laurie-peret-le-conseil-cash-de-dove-attia-qui-a-change-sa-vie-656659>

## Wikipédia

Boyle, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Susan\\_Boyle](https://fr.wikipedia.org/wiki/Susan_Boyle) ;

GiédRé, <https://fr.wikipedia.org/wiki/GiedR%C3%A9> ;

Debré, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Debr%C3%A9](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Debr%C3%A9).

Wiktionary (dictionnaire en ligne) : <https://fr.wiktionary.org/wiki/fister>.

## Youtube

« Un, deux, trois », <https://www.youtube.com/watch?v=T7pwjgxJs5g> ;

« La Rupture », <https://www.youtube.com/watch?v=-eaC4TTj6Vo> ;

« Pisser debout », [https://www.youtube.com/watch?v=Xrh91gmh3\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=Xrh91gmh3_s) ;

« Ode à la contraception », <https://www.youtube.com/watch?v=EKFyGlbMoYI> ;

« Ainsi soit je », <https://www.youtube.com/watch?v=rhyGmjxjyzo> ;

« Si j'étais un homme », [https://www.youtube.com/watch?v=3PITlHjg\\_P4](https://www.youtube.com/watch?v=3PITlHjg_P4)

## Blogs (consultés en mars et en juin 2019)

« Laconnectrice » : <https://laconnectrice.wordpress.com/tag/debre-nous-ne-te-ferons-plus-denfants/>

« Parole de maman » : <https://paroledemamans.com/ma-vie-de-maman/paroles-de-star/e-fluent7-laurie-peret-y-etait>.

« Bébé au féminin » : <https://bebes.aufeminin.com/forum/episiotomie-sans-peridurale-fd1117684>.

### Annexe : transcription des textes des chansons

#### 1. Laurie Peret, « Un, deux, trois » (2017)

Il est 23H30 j'arrive à la clinique / J'ai un peu mal au ventre / Je viens de chier dans le Scenic / Ça arrive un peu tôt / J'me suis pas fait le maillot / Tout plein de questions me hantent / Est-ce bien l'enfant de Patrick ? / Quand le médecin rentre / Avec ses gants en plastique / « Madame installez-vous. / Alors on en est où ? » / Et ça fait 1, 2, 3 / C'est le nombre de ses doigts / 1, 2, 3 qu'il met à l'intérieur de moi / Et 1, 2, 3, c'est le nombre de cm / Et ça ne fait pas plus mal qu'une bonne levrette // Il est 7h moins l'quart / J'crie comme un porc qu'on étriepe / « Madame il est trop tard / pour appeler l'anesthésiste » / Alors je perds les eaux / L'autre qui demande pourquoi y a plus de

réseau / Je peux savoir ce que tu fais Patrick ? / Tu cherches une banquette de Scenic sur le Bon coin / T'en as vu à 30 balles / Mais les housses sont en plastique / J'veux la péridurale / Et plus voir la gueule de Patrick / Le docteur dit du coup / « C'est un peu p'tit le trou » / Et ça fait 1, 2, 3 / C'est le nombre de coups de ciseau / 1, 2, 3 c'est ce qu'on appelle l'épisio / 1, 2, 3 c'est le nombre de cm // J'ai tout en bas / La fenêtre grande ouverte / Il est 10h 34 / Je veux que meure l'anesthésiste / On m'accouche à quatre pattes / Comme une jument que l'on fiste / C'est un sacré morceau / Le pied de biche est pas de trop / Une petite chose écarlate / Sort en déchirant mes tripes / Elle est typée asiatic / Comme le copain de Patrick / Je l'aime instantanément / C'est peut-être ça être maman / Et ça fait 1, 2, 3 / C'est le nombre de points de suture / 1, 2, 3 ils vont devoir me raser c'est sûr / 1, 2, 3 c'est le nombre qu'on sera / Et ce jusqu'à ce que nous plante ton papa.

## 2. Laura Laune, « La Rupture » (2017)

On m'a demandé de faire une chanson, je me suis dit que c'était l'occasion de faire passer un message vu que je suis à la radio. Un message pour Maxime qui partage ma vie et qui m'écoute en ce moment.

Mon amour, je peine souvent / à exprimer mes sentiments. / Alors je profite d'être à l'antenne / ce soir pour te dire que je t'aime... / plus du tout, plus du tout. / C'est la vie, / ne m'en veux pas mon chéri. / On dit que l'amour dure trois ans, / parfois c'est moins visiblement. / On a vécu des beaux moments, / mais c'est fini, on n'y peut rien, / alors dès ce soir en rentrant / nous ferons tes valises et demain... / Maman t'emmène à l'orphelinat. / T'as trois ans, c'est l'âge idéal. / C'est comme la colo, tu verras, / sauf que t'envoies pas de carte postale. / C'est provisoire, ne t'en fais pas, / dans deux mois tout est arrangé, / je te renvoie en Ouganda. / Car au fait, oui, t'es adopté. / Au début tout était tranquille, / malgré tes larmes de crocodile / mais aujourd'hui je comprends un peu / pourquoi ta mère t'a jeté dans le Nil. / Alors j'ai appelé l'Ouganda, / j'aimerais retourner mon achat, / j'aimerais l'échanger si vous avez / contre un Suisse ou un fox-terrier. / Dans « Incroyables talents » / j'ai vu des enfants formidables, / si leurs parents m'écoutent, / je vous les échange contre mon batard. / Ah j'étais conne, je vous fais marcher, / toute cette histoire est inventée. / D'ailleurs je n'ai même pas d'enfant, / Laurent n'a pas voulu le garder. / Évidemment rien n'était vrai, / je suis pas complètement cruelle, / tous les enfants méritent d'être aimés, / sauf ceux qui regardent RTL.

## 3. GiedRé, « Pisser debout » (2011)

Si j'avais des poils sur le torse / Si dans mon jean ça faisait une bosse / Si j'avais du poil au menton / Mais pas comme Susan Boyle non comme un garçon / Si mes poils sous les bras étaient acceptés / S'ils étaient un gage de ma sexualité / Dans ma vie, j'aurais beaucoup moins d'embrouilles / Si aussi, oh si j'avais des couilles / J'aimerais

pouvoir pisser debout / Pisser debout / J'aimerais pouvoir pisser debout / Pisser debout // Être un homme, c'est beaucoup plus économique / À trois euros cinquante le paquet de serviettes hygiéniques / Et les capotes sont distribuées gratos dans la rue / Alors que ma pilule n'est même pas remboursée par la sécu / À quarante cinq ans je pourrais devenir un vieux beau / Alors que là à trente ans je serai déjà une vieille peau / Refaire sa vie avec une jeune bimbo / C'est quand même plus glamour que de se payer des gigolos / J'aimerais pouvoir pisser debout / Pisser debout / J'aimerais pouvoir pisser debout / Pisser debout // Plus besoin de m'accroupir comme une clodo entre deux voitures / Je pourrais en toute impunité pisser contre un mur / Plus de collant filé, plus de cire orientale / Plus de mascara qui coule, plus de frotis vaginal / Comme Mylène Farmer j'ai posé cette question / J'ai dit « dis maman, pourquoi je suis pas un garçon ? » / Ma mère m'a répondu que j'étais encore pire que ça / Vulgaire comme un mec, bête comme une fille / Je suis les deux à la fois / J'aimerais pouvoir pisser debout / Pisser debout / J'aimerais pouvoir pisser debout / Pisser debout // Moi si j'étais un homme je serais pas capitaine d'un bateau, nan / J'irais plutôt me taper des putes à Porte Maillot / J'remplacerais la salade sans sauce par une choucroute saucisse / J'aurais plus l'obsession de la taille trente-six / Je pourrais faire l'amour tous les jours du mois / Je serais capable de monter un meuble Ikea / Je serais plus une trainée et deviendrais un Dom Juan / Oh si j'étais une homme, si seulement / Si seulement j'pouvais pisser debout / Pisser debout / J'aimerais tellement pisser debout / Pisser debout.

#### 4. GiedRé, « Ode à la contraception » (2014)

On peut les noyer / On peut les étouffer / On peut les brûler / On peut les congeler / Mais le meilleur moyen de les éviter / C'est de s'en protéger / Vive les capotes / Vive les stérilets / Vive la pilule du lendemain / Vive la méthode du retrait // On peut les percer / Avec une aiguille à tricoter / On peut les jeter contre un mur / On peut les mettre aux ordures / Mais le meilleur moyen de les éviter / C'est de s'en protéger / Vive la fellation / Vive la sodomie / Mesdames la ménopause / A ses bons côtés aussi // Il y en a qui les vendent / Qui les envoient en Thaïlande / Mais même sans chercher si loin / En Belgique ils font ça très bien / On peut les empailler / Comme déco pour la cheminée / On peut les dépecer / Pour sauver les grands brûlés / Mais le meilleur moyen de les éviter / C'est de s'en protéger / Vive les capotes / Vive les stérilets / Vive la pilule du lendemain / Vive la méthode du retrait / Vive la fellation / Vive la sodomie / Mesdames la ménopause / A ses bons côtés aussi.

# Ironie et humour populaire – de la critique sociale à la guerre politique

Mariana ANASTASIEI

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** Comedy, laughter, is both a presence and a social necessity. Irony, humor, joke, satire, caricature are all forms of manifestation of laugh in art and society. Art of relationing by excellence, comedy supposes, in order to achieve its purpose, an emitter and a receiver equally informed and competent. The purpose of this work is to follow the evolution of this relationship of complicity when the transgression of art frontiers occurs.

**Keywords:** humor, comedy, actor, Dieudonné, Charlie Hebdo, Islam.

En dehors du rire - réaction physiologique spontanée accompagnée d'émissions sonores - le rire est un phénomène social et une modalité de communiquer qui a une fonction de sociabilité. En tant que réalité / phénomène culturel, il fonctionne différemment dans les sociétés, étant prescrit, autorisé ou interdit, selon les sujets, le cadre socioculturel, l'objet du message et les émetteurs. Il est évident alors que le rire peut revêtir plusieurs formes (polymorphe), a plusieurs fonctions (polyfonctionnel) et présente plusieurs significations (polysémique). Bergson envisage la pragmatique des modes de production du rire comme une activité vitale et nécessaire au sein de la machine sociale. Jean Fourastié développe et continue les affirmations de Bergson quant à l'origine du rire, allant au-delà de la célèbre définition « du mécanique plaqué sur du vivant » et dit que le rire survient quand l'esprit de « cohérence » entre en contradiction avec l'esprit de « pertinence », quand se produit une rupture de « déterminisme ».

Il y a toute une variété de formes sous lesquelles on peut rencontrer le rire en société et en public. Dans leur article intitulé *L'humour dans les diverses formes du rire* (revue *Vie Sociale*, no.2 / 2010), Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, inventorient et passent en revue les diverses formes du rire en les définissant. Pour pouvoir commencer notre démonstration, nous allons

reprennent brièvement leur classification qui trouve comme manifestations du rire le comique, l'ironie, la moquerie avec sa variante la raillerie, le mot d'esprit, la satire, la blague, la dérision et l'autodérision et l'humour.

Le comique définit très largement ce qui fait rire de manière involontaire, chose qui le différencie de l'humour.

L'ironie - du latin classique *ironia*, et du grec *eirônia*, est selon les dictionnaires « action d'interroger en feignant l'ignorance, manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce que l'on veut entendre ». Au-delà du sens premier et évident, l'ironie révèle un sens différent, voire opposé, joue de l'illusion de la vérité. Selon Jankélévitch, l'ironie est un « savoir extralucide et si maître de soi, qu'il se rend capable de jouer avec l'erreur (...) et si renseigné sur le vrai, qu'à fortiori, il peut jouer avec le faux ». (Jankélévitch, 1964 : 76). L'ironie atteint une vérité du particulier, ridiculise, alors que l'humour est une relativisation qui engendre la sympathie. Qui plus est, l'humour et l'ironie reposent tous les deux sur une discordance entre le discours et la réalité, l'ironie s'exerce le plus souvent au détriment d'une personne, vise sa victime, tandis que l'humour est plutôt l'expression d'une solidarité et d'une complicité entre l'émetteur et le récepteur.

La raillerie, la moquerie, la dérision appartiennent au registre du mépris. Le mot d'esprit ou trait d'esprit, est une réplique fine et subtile pas toujours bien intentionnée, tandis que l'humour a un côté transcendant.

La satire est le genre littéraire qui s'attaque à quelqu'un pour s'en moquer, une représentation critique et comique cinglante d'un défaut, d'un mensonge ou d'une injustice.

La caricature est une description comique qui par le choix de détails accentués et révèle les aspects ridicules et déplaisants d'une personne.

La parodie (l'imitation bouffonne d'un chant poétique) est devenue actuellement la grande source du rire. Elle utilise les cadres, les personnages, les expressions et le fonctionnement d'une œuvre pour s'en moquer. Se base sur l'inversion et l'exagération des caractéristiques du sujet parodié.

L'humour est un mode de pensée et état d'esprit qui peut devenir un mode de vie, processus cognitif et affectif dans l'interaction des partenaires, arme défensive et offensive ayant une fonction personnelle et sociale. Il émane d'une subjectivité qui requiert la connivence entre partenaires. Un attribut important de l'humour est son aspect de correcteur social, faisant appel à l'intelligence sociale et porteur de messages, pour ne plus parler du fait que l'humour peut être même une « Weltanschauung ».

Une observation se dégage : les auteurs de l'article mentionné mettent souvent en relation les formes de manifestation du rire avec l'humour en soulignant le plus souvent les différences observables.

Une évidence – pour que le rire (terme générique qui englobe toutes les formes mentionnées plus haut) atteigne son but et se garde dans les limites de la normalité, il faut toujours qu'il y ait deux parties, qu'il y ait échange. A l'exception du comique de situation (spontané, évident et du premier degré) il faut que le récepteur soit initié, informé sur le référent utilisé par l'émetteur. Il ya deux grandes directions de manifestation du rire – culturelle / littéraire et publique / sociale. Notre intervention portera sur la partie qui implique le social, l'humour manifesté en société. D'ailleurs, les auteurs de l'article mentionné font une autre observation pertinente en ce qui concerne le comique et l'humour de nos jours. On observe une évolution « *formatée* » du rire, celui-ci étant de plus en plus « renvoyé aux comiques de la télévision » (Bouquet, Riffault, 2010).

Du point de vue de son utilité et de son rôle social, le rire est une nécessité, il est considéré comme un régulateur illustrant le vieux dicton latin « *castigat ridendo mores* ». C'est une soupape qui parfois maintient à des niveaux acceptables des tensions présentes dans la société. On parle de nos jours d'humour / comique engagé – les comédiens qui se font les porte-parole de certains groupes sociaux, minorités, problématiques. Ce sont évidemment des réalités présentes dans la société et, comme n'importe quelle manifestation sociale, celles-ci ont, elles aussi, le droit d'être reprises par les manifestations de la culture. C'est une tendance qui existe depuis l'Antiquité, depuis l'apparition du théâtre (qui s'appelait, justement, comédie) et qui se transforme au fur et à mesure que le temps passe et les réalités sociales évoluent. On verra ainsi, au Moyen Age, apparaître le Fou ou le Bouffon qui, à la cour du roi ou dans la rue divertissait plus ou moins subtilement, trouvant une modalité inouïe de communiquer des vérités que tout le monde ne pouvait pas se permettre de dire. En vertu de son état mental précaire, la prérogative ou le privilège du fou / bouffon était de pouvoir parler sans crainte d'être puni, de subir les conséquences. Les comédiens critiques à l'adresse du pouvoir et de la politique d'aujourd'hui, de même que la presse, jouissent de ce qu'on appelle « liberté d'expression » qui devrait garantir la liberté de ces acteurs sociaux dans des situations ou circonstances antagonistes par rapport au pouvoir en place. D'autre part, on sait que le pouvoir a toujours été sujet de mécontentements et de critiques de la part des citoyens.

La France a une riche tradition en matière de comédiens et humoristes qui ont utilisé dans leurs spectacles l'humour ou la satire sociale, dans des sketches télévisés ou dans des spectacles individuels (ce qu'on appelle *seul sur scène*). Parmi les plus connus et les plus appréciés par les Français se trouvent Raymond Devos, Pierre Desproges, Coluche. Le plus important, avec le plus de succès dans cette série de comédiens c'est Coluche. Un nom qui, malheureusement, n'a pas connu la longévité (décédant en 1986) mais qui par son activité intense (comédien de spectacle, acteur de film, initiateur des restos du cœur, candidat crédité à 16% des intentions de vote aux présidentielles de 1981), par l'intelligence de ses sketches, a marqué pour toujours la conscience des Français. Ses mots d'esprit sont utilisés même aujourd'hui. Il s'est construit un personnage ressemblant beaucoup au Charlot de Chaplin – nez rouge de clown, salopette, chaussures un peu surdimensionnées renvoyant toujours aux accessoires de cirque. L'humour social pratiqué par Coluche a toujours souligné le décalage entre riches et pauvres à éducation précaire, simples d'esprit apparemment. Le non-conformisme et la sincérité lui ont valu des embrouilles et des conflits avec divers représentants et dirigeants des médias. Une chose qui mérite d'être mentionnée c'est la candidature de Coluche aux élections présidentielles de 1981. Alarmés par la côte de sa popularité les candidats politiques de l'époque l'ont convaincu de se retirer. La politique doit rester un cercle fermé.

Continuant apparemment la voie ouverte par Coluche, Dieudonné M'Bala M'Bala est un autre comédien qui commence sa carrière peu après la disparition de celui-ci, le relayant en quelque sorte. Dieudonné a un parcours très similaire à celui de Coluche - passant par l'engagement dans la politique (au début contre le Front National, ensuite, apparemment, à côté du Front), l'interdiction (pour cause d'antisémitisme).

L'humour de Dieudonné tel qu'il se manifeste dans ses sketches s'inscrit dans la catégorie de l'humour intelligent, très apprécié, sans vulgarité – portraits qui surprennent la variété ethnique de la France, la manière dont sont perçus et traités / reflétés des sujets à l'ordre du jour (le port du voile par les jeunes filles ou femmes musulmanes en France.), portraits satirisés de policiers avec leurs clichés de comportement et de langage, etc. (voir sur Youtube le sketch *Le conseil de classe* du spectacle 1905-2005)

A la différence de Coluche dont la relation avec le pouvoir était tendue à cause de la critique sociale - la pauvreté, un lieu commun- permanente qui était le fil rouge de sa comédie, Dieudonné s'est fait remarquer par son antisémitisme. Antiraciste convaincu, combattant et supporter de l'idée

de l'inclusion / assimilation de toutes les ethnies qui forment le paysage social de la France de nos jours, Dieudonné rejette toute idée d'appartenance religieuse, spirituelle ou ethnique. Il reconnaît seulement l'existence de l'homme, n'acceptant pas la ségrégation imposée par la race ou la religion. C'est au nom de cette existence exclusive et générale de l'homme, qu'il se permet d'ironiser les juifs en faisant allusion à leur soi-disant souffrance historique. Il conçoit des spectacles sur ce thème, fait des voyages dans des pays islamistes, se lie d'amitié avec les leaders du monde arabe (l'Iran, par exemple), s'engage politiquement du côté du Front National de Jean-Marie Le Pen, invente un salut de dérision à l'adresse des Juifs –la quenelle – qui semble être le salut nazi inversé - le bras tendu obliquement vers le bas et non vers le haut comme dans le cas du salut nazi.

L'attitude / la position publique la plus choquante a été en 2015, à la suite de la fusillade au siège de *Charlie Hebdo*, le fameux journal satirique. Le slogan de solidarité avec les victimes de l'attentat – « Je suis Charlie », pour Dieudonné avait la forme « Je suis Charlie Coulibaly » (A. Coulibaly est l'auteur de l'attentat au magasin kasher de Paris, attentat perpétré presque en même temps que celui de *Charlie Hebdo*).

Successivement Dieudonné est interdit de spectacle en France, Belgique, Suisse et même au Canada. Il en est de même pour la radio et la télévision. La situation est telle que même ceux qui l'ont connu parlent de lui et de son « évolution » avec regret. Ses dérapages idéologiques, de discours et d'image, la mise en scène de ses spectacles (qui suggère plutôt les discours d'un leader spirituel moralisateur) l'ont éliminé des grandes scènes et de l'attention du public. Il joue dans des salles petites de banlieue, avec un public peu nombreux, à la différence des grandes salles qu'il arrivait à remplir avant de déclarer la guerre au sionisme et de s'en prendre aux juifs. Il lui reste aussi sa chaîne Youtube qui sert plutôt de tribune d'où il constate la déchéance morale du monde contemporain, d'où il polémique ou critique divers personnages publics pour leurs actions. Le comédien de succès des années 2000 admiré par ses spectateurs pour son humour intelligent s'est transformé en un antisioniste obscur qui s'illusionne sur l'impact de ses discours. Au bout de dix minutes la bonhomie disparaît pour que le spectateur déçu puisse constater qu'il est tombé sur quelqu'un qui lit sur un cahier grand format des sermons ou des règlements de comptes avec ses détracteurs.

Quelle explication trouver pour ce changement d'attitude d'un comédien intelligent et pourquoi cette attitude des autorités françaises et non

seulement qui ont décidé que le discours de la haine (*hate speech*) qu'il a adopté est inapproprié ? A suivre de plus près l'activité de Dieudonné on peut observer son implication dans des questions très sensibles surtout en ce qui concerne le sort des anciennes colonies françaises d'Afrique comme le Cameroun par exemple, d'où provient une moitié de ses ancêtres. La déforestation massive, le sort des pygmées, très affectés par le phénomène de la déforestation, le sort des enfants africains sont quelques éléments qui pourraient aider à comprendre une certaine attitude. Dieudonné serait donc, l'homme qui en observant les preuves matérielles de l'insouciance par rapport aux destructions produites par les hommes, de l'égoïsme politique, trouve que la situation est trop sérieuse et, surtout, s'imagine avoir trouvé les coupables – les juifs, les sionistes. Dans cette guerre où il est seul, il doit trouver une aide, un support. Un homme seul ne peut pas contrecarrer les forces obscures du sionisme. L'aide, il la trouvera auprès de l'idéologie qui s'oppose traditionnellement au sionisme, l'islam.

Les références offensantes trop nombreuses à l'intention des Juifs, l'implication politique, idéologique trop évidente, et parfois, peut-être, le côté trop sérieux qui devenait lui aussi évident dans ses spectacles, l'ont, en fait, éliminé de l'attention du public. Le fou, le bouffon étaient protégés et intouchables et pouvaient, par conséquent, se permettre de dire des vérités incommodes, à condition d'assumer la différence par rapport aux autres. Au moment où la frontière est transgressée, et le statut de bouffon est quitté pour entrer trop dans la réalité, pour parler de manière ouverte de cette réalité le plus souvent incommode et frustrante, on devient responsable et l'humour, s'il existe encore, ne prête plus à rire, il ressemble plutôt à la malice.

C'est ce qui s'est passé avec Dieudonné, qui s'est laissé trop accaparer par le sérieux de la réalité, qui a voulu se construire une tribune pour pouvoir dire la vérité qui pour l'instant, reste sa vérité à lui et pas celle de tous. Non seulement il est en conflit avec la loi, mais s'est vu éliminer de la scène en devenant un comédien excentrique, de niche, avec un segment de spectateurs formé surtout de personnes qui adhèrent à l'idéologie ou à la religion de l'Islam. Donc, dans ce cas, la liberté d'expression garantie par les droits de l'homme par le statut de la profession, a été perdue.

À l'opposé, se trouve un autre cas de liberté d'expression qui, cette fois, reste impunie, étant, au contraire, soutenue de toutes parts.

*Charlie Hebdo* est un journal satirique français, avec une histoire assez longue qui commence avec son lancement en 1969. Il a deux périodes de parution - 1969-1981 et une deuxième période qui commence en 1992 et

continue jusqu'à présent. « Journal satirique, laïque et joyeux » comme il se définit, *Charlie Hebdo* fait une large place aux illustrations, notamment aux caricatures politiques mais pratique aussi le journalisme d'investigation en publiant des reportages à l'étranger ou sur les domaines les plus divers – sectes, religions, extrême droite, islamisme, politique, culture. Dans la période d'activité après 1992, les sujets abordés seront la politique, les personnalités médiatiques du sport et du spectacle, l'actualité économique et sociale, la religion. Le journal se positionne comme un défenseur acharné de la liberté de la presse. Il existe ce qu'on pourrait appeler « l'esprit Charlie » qui consiste à pouvoir rire de tout, avec des cibles récurrentes comme les militaires, les religieux intégristes ou l'extrême droite. Le journal tient à conserver une ligne polémique, sans perdre de vue ses idéaux de justice sociale. (« Charlie » satire dans tous les sens (archive) sur Libération, 7 janvier, 2015). Politiquement, Charlie Hebdo est issu de la gauche française, l'extrême gauche même, on pourrait dire, vu les sujets abordés.

A partir d'un certain moment, l'activité de *Charlie Hebdo* devient une succession de scandales et de procès en justice en raison des caricatures publiées qui sont extrêmement chargées d'un esprit provocateur – l'église catholique sera visée, à cause de l'aliénation par la religion, vient ensuite le tour des Juifs et du sionisme, puis les musulmans intégristes et l'Islam. Les accusations de racisme, antisémitisme, islamophobie seront démontées en justice, la liberté d'expression vaincra et les avocats réussiront à prouver le manque d'intention de porter atteinte à certaines communautés ou à des particuliers. Si ces justifications peuvent constituer la raison suffisante des démarches du journal, il y a quand même des dérapages (un article du 27 janvier 1977 qui défend- dans un langage pour le moins suspect et dégoûtant - trois pédophiles incarcérés, sous la plume de la journaliste Victoria Therame). Le magazine *Valeurs actuelles* affirme que par cette démarche, *C.H.* s'inscrit dans une tendance d'apologie de la pédophilie présente à l'époque dans une partie de la gauche française, à l'instar d'autres journaux tels que *Le Monde* ou *Libération*.

L'attention dont jouissait *Charlie Hebdo* a dépassé les frontières de la France en 2006 lorsque le journal reprend la caricature de Mahomet coiffé d'une bombe au lieu d'un turban, caricature publiée initialement dans le journal danois *Jyllands-Posten*, reprise par *France-Soir* et ensuite par *Charlie Hebdo*. Le scandale éclate accompagné d'accusations d'islamophobie. A la suite de ce scandale, le journal publie un manifeste, le 1<sup>er</sup> mars 2006 – *Le Manifeste des douze* (signé entre autres par Philippe Val, Caroline Fourest,

Salman Rushdie, Taslima Nasreen, Bernard-Henry Lévy). Ce manifeste dénonce l'islamisme comme un nouveau totalitarisme religieux menaçant la démocratie, comme naguère le fascisme, le nazisme et le stalinisme. La Ligue des droits de l'homme dénonce le texte en l'accusant de diaboliser l'Islam.

Suit l'incendie dans les locaux du journal en 2011 (un cocktail Molotov), pour que la situation s'enflamme en 2015 lors de la fusillade qui a fait 12 morts et 11 blessés. La cause ? Caricature(s) offensantes à l'adresse de l'Islam et de ses valeurs religieuses. Une géante vague de solidarité avec les victimes se manifeste non seulement en France mais aussi à l'étranger, concrétisée dans le slogan « Je suis Charlie ». Prises de position des officialités – président de la République, hommes politiques, tous regrettant les pertes qui étaient surtout au niveau de la valeur des journalistes décédés et réaffirmant la liberté sacrosainte de la presse, la liberté d'expression. Explosion des ventes du journal dans des millions d'exemplaires, des dons pour les familles des victimes – des millions d'euros reçus en dons. Mais aussi des accusations de la part des familles des victimes, concernant justement des questions financières qui touchaient à l'escroquerie.

La perte la plus importante dans cette situation a été constituée par les grands noms de dessinateurs et caricaturistes (Charb, Tignous, Wolinski) qui ont été sacrifiés dans ce que les autorités désigneront comme un attentat. Dans les années qui vont suivre, le succès immense connu par *Charlie Hebdo* dans la période 2015, succès concrétisé dans la démultiplication considérable de journaux vendus et d'abonnements, va s'éteindre petit à petit pour revenir à la situation d'avant 2015 qui était assez précaire en termes de nombre d'exemplaires vendus et d'abonnements.

Les commentaires, les analyses qui ont suivi l'évènement visent d'un côté l'attitude du journal, caractérisée par Alain Mabanckou (écrivain africain) qui dit que l'insolence fait partie de la culture française. D'autre part, Salman Rushdie, quant à lui, explique, qu'il ne s'agit pas d'humilier une minorité désavantagée mais d'une bataille contre un Islam fanatique très bien organisé et financé, qui vise à imposer sa loi et à terroriser les démocrates. (Le Charlie bashing des écrivains américains (archive), Marianne, 22 mai 2015). Donc, tout se réduit finalement à la politique, à une expansion vue comme un potentiel danger et non pas aux idées antireligieuses, aux tentatives de sauvegarder une spiritualité en danger d'aliénation par la religion.

Récapitulons – un comédien apprécié, antiraciste, anti-extrême droite, fait un virage vers la politique, s'identifie avec les idées politiques de

ceux qu'il désapprouvait et critiquait – l'extrême-droite intolérante, conservatrice et xénophobe. Il est qualifié antisémite et reçoit l'interdiction de spectacle. Rejeté par son art dont il a transgressé les frontières pour entrer trop dans la réalité, pour pratiquer une sorte d'art engagé mais par trop engagé, Dieudonné M'Bala M'Bala devient un marginal interdit par le pouvoir en place. Il n'est plus un artiste, un comédien, ni un homme politique. Ce qui lui reste de son identité publique d'autrefois c'est son ethnicité camerounaise qu'il assume et qui lui offre la possibilité de militer pour quelque chose. Dans son cas, la liberté d'expression n'a pas fonctionné.

De l'autre côté il y a un journal « *athée, satirique et joyeux* » ou la précision « *athée* » ne peut pas être interprétée dans le sens « libre », sans attaches spirituelles, religieuses, idéologiques, pour pouvoir exercer l'art de la caricature en toute liberté. En fait, *Charlie Hebdo* représente un courant politique dont l'adjectif *athée* est la marque et l'idéologie – la gauche, malgré les controverses à l'intérieur du comité de rédaction. « Charlie doit être un instrument de lutte contre la connerie. A part ça, on est en désaccord sur tout », déclarait Luz (Frédérique Roussel, Isabelle Hanne, « Charlie », satire dans tous les sens, archive, Libération, 7, janv. 2015).

La liberté de la presse, la liberté d'expression ont bien fonctionné dans ce cas, puisque, à la différence de Dieudonné qui a voulu se servir de son art pour attirer l'attention sur des questions qu'il considérait importantes, graves, *Charlie Hebdo* n'a pas transgressé les frontières du journalisme, il a transgressé les frontières du bon sens, il a manipulé ses lecteurs et, par-dessus tout, il a produit des caricatures qui ne sont même pas intelligentes ou subtiles mais au contraire, d'une grande indécence et inculture (voir toutes les unes à sujet religieux – la nativité, par exemple) qui font mal au cœur, et qui n'ont rien à voir avec l'art de la caricature qui vise une personne ou un défaut. Le rôle de la caricature est de souligner le ridicule, de mettre en évidence les défauts ; de par sa nature elle est très proche de la réalité concrète – célébrités, hommes politiques, dirigeants, ivrognes, démagogues. Le plaisir et la connivence avec le lecteur (du journal) n'arrive pas à se produire faute de repères communs. Le référent, en l'occurrence la religion islamiste n'est pas un sujet aussi populaire pour les lecteurs de *Charlie Hebdo* que, par exemple les gaffes ou la maladresse de François Hollande. S'en prendre à une religion en en donnant des représentations humiliantes, scandaleuses (il suffit de consulter sur Internet l'archive des dessins de *Charlie Hebdo* pour s'en convaincre) des symboles sacrés, c'est une preuve d'irrespect de l'Autre à un niveau qui dépasse le simple citoyen,

consommateur de journal satirique. Il est clair que c'est plutôt une question de politique, qu'un désir de faire plaisir, d'amuser, d'offrir une satisfaction spirituelle au lecteur.

La lecture d'un article du journaliste Thierry Meyssan – *L'histoire cachée des caricatures de Mahomet* – publié le 14 février 2007 sur le site AlterInfo - L'Info Alternative, démontre (et démonte) avec des arguments très concrets, toutes les manœuvres politiques qui ont conduit à une grossière manipulation dont le but était de mener à ce qu'on pourrait nommer la Guerre des civilisations.

## **Bibliographie**

- BERGSON, Henri, 2013, *Teoria râsului*, Iași, Polirom.
- CARFANTAN, Serge, 2012, *Le rire de Bergson*, Papiers universitaires, 26 mai 2012.
- ELGOZY, Georges, 1979, *De l'humour*, Paris, Denoël.
- FRANCESE, Erica, 2009, « L'humour dans l'art contemporain », *Journal des Psychologues*, 2009(269), pp.45-49.
- HUIZINGA, Johan, 2018, *Homo ludens*, Bucuresti, Humanitas.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1964, *L'ironie*, Paris, Flammarion.
- JOUAN, Anne, 2018, *Dieudonné, du rire a la nausée*, L'Express.

## **Sitographie**

- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bouffon>,
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Charlie\\_Hebdo](https://fr.wikipedia.org/wiki/Charlie_Hebdo)
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dieudonn%C3%A9>
- [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/dieudonne-du-rire-a-la-nausee\\_2033680.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/dieudonne-du-rire-a-la-nausee_2033680.html)
- [https://www.alterinfo.net/L-histoire-cachee-des-caricatures-de-Mahomet\\_a6542.html](https://www.alterinfo.net/L-histoire-cachee-des-caricatures-de-Mahomet_a6542.html)
- <https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/26/sociologie-humour-societe-par-nicolas-godin-melanie-lauzon-christine-meslin-alexandra-munger/>
- <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm>

# La dérision, l'humour et l'ironie comme moyens de résistance pendant la Guerre de Cent Ans

*Robert MASSART*

Haute École du Hainaut – Condorcet  
Fédération Wallonie-Bruxelles, Belgique

**Abstract:** Derision or mockery was always a good resistance middle for the less powerful people, the poor people, during bad periods. We have choosen as an example the new poetic style – fatras or fatrasies – that appeared during the more than one hundred years war between England and France.

**Keywords:** derision, mockery, irony, resistance middle, new poetic style, the One Hundred Years War.

Changement climatique, conflits interminables, succès du populisme, cynisme des puissants, malversations financières à grande échelle, abandon de populations entières à un sort misérable, célébration de l'absurde et de la dérision par des intellectuels déconcertés, épidémies, famines : la liste des maux de notre époque est longue, et vous pourriez tous ajouter sans peine des éléments supplémentaires à cette énumération.

De tels désastres ne sont hélas en rien une nouveauté dans l'Histoire. D'autres siècles en ont été les témoins. Il serait intéressant d'essayer d'examiner quelles ont été jadis les conséquences de ces malheurs sur la culture, voire, ce qui est plus délicat, sur la vie intérieure des gens qui en ont souffert. Je propose donc de nous pencher sur un conflit très ancien, la dite « Guerre de Cent Ans » entre la France et l'Angleterre, aux quatorzième et quinzième siècles, guerre qui a duré beaucoup plus que cent ans et qui, par ricochet, a bouleversé l'Europe.

Après un rappel historique nécessaire, nous nous pencherons sur un genre poétique mineur : les fatras et les soties. À l'origine, il s'agissait d'œuvres conçues pour l'oral, destinées à être déclamées ou mises en scène dans des occasions festives, elles n'ont été mises par écrit que de façon secondaire et épisodique. De leur nature première de « spectacles » elles ont gardé un caractère vif qui nous permettra d'approcher le ressenti populaire de

l'époque : en effet, avec les malheurs provoqués par la guerre et leurs conséquences, les fatras sont devenus un exutoire pour l'expression du ressentiment populaire.

## **La Guerre et le chaos**

Les causes de la Guerre de Cent Ans sont à rechercher dans des mouvements qui dépassent largement la politique. Dans le langage qu'utilisent aujourd'hui les médias, on parlerait sans doute de « crises ».

Dès le début du quatorzième siècle, il y a d'abord une crise climatique, notion qui nous est malheureusement familière. Ce qu'on nomme aujourd'hui le « petit âge glaciaire » est un refroidissement qui a duré au moins deux siècles et qui nous a valu, sur la fin de la période (fin du 15<sup>e</sup> siècle), ces fameuses peintures de Bruegel montrant des villages figés sous d'épaisses couches de neige avec des patineurs qui évoluent sur des étangs et des rivières gelés.

La deuxième crise est à la fois démographique et économique. Elle survient au début du quatorzième siècle, également, après un siècle et demi de croissance presque ininterrompue dans toute l'Europe. En France, notamment, la croissance avait permis une explosion de la population et créé de larges surplus de production amenant, au cours des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, des réalisations spectaculaires. Les villes avaient grandi, des cathédrales immenses couvertes de programmes sculptés s'étaient multipliées, et la prospérité avait fait naître et fructifier des universités dynamiques où étaient compilées de monumentales synthèses du savoir comme l'encyclopédie dite « le Miroir », de Vincent de Beauvais, ou la « Somme Théologique » de Thomas d'Aquin qui cherchait à réconcilier la Bible et Aristote.

Au début du XIV<sup>e</sup>, la population continue à augmenter en France (près de 15 millions d'habitants) mais, contrairement à ce qui avait eu lieu précédemment, plus aucun progrès marquant dans les techniques agricoles ne survient qui permettrait de suivre le rythme d'un tel accroissement. Conjugué aux effets d'hivers plus rigoureux et d'étés moins chauds, le résultat est catastrophique : à partir de 1315, pénuries et famines surviennent régulièrement.

Pour pallier la récession économique et pour assurer la continuité des dépenses militaires, l'État met en place une politique d'austérité à tous les niveaux : les impôts augmentent alors que se dégradent les services rendus à la population, alimentant le mécontentement populaire vis-à-vis de l'autorité.

Finalement, entre les royaumes de France et d'Angleterre, la guerre apparaît comme « la moins mauvaise solution », ou du moins la plus facile à mettre en œuvre. Elle permet de justifier l'impôt, de faire taire la contestation interne et donne aux grands seigneurs comme aux petits malins et aux sans-emplois l'occasion d'un enrichissement alternatif, par le commerce lié à l'armée, les rapines organisées en territoire ennemi, et les prises d'otages assorties de rançons extrêmement élevées.

Une autre crise encore est sanitaire, et elle se manifestera de manière foudroyante à la faveur de l'affaiblissement des populations, c'est la terrible « peste noire ». La première épidémie, la plus meurtrière, tuera en cinq ans plus d'un tiers de la population européenne, parfois le double en certains lieux particulièrement touchés.

Vers la fin du quatorzième siècle, la population de la France comme celle de l'Angleterre se stabilisent à un niveau très inférieur à ce qu'il était au début du siècle, la France n'a plus que treize millions d'habitants, l'Angleterre, à peine quatre millions.

Enfin, le mouvement destructeur touche aussi la religion. Le chaos et les grands malheurs ont remis à l'avant de la scène le côté le plus immédiat de la foi : l'attente du miracle, l'espoir que l'effet magique des rites et des prières va agir sur une réalité que les moyens rationnels ne semblent plus capables de gérer. Les grandes épidémies, les famines et les ravages militaires suscitent dans les foules terrorisées la soif d'une intervention divine pendant qu'au sein du clergé, les désastres mettent en avant les hommes d'action voire les aventuriers prompts à s'élever sur cette vague de crédulité populaire, reléguant à l'arrière-plan les modérés ainsi que les intellectuels, les penseurs, et leurs travaux universitaires.

Toute l'histoire de Jeanne d'Arc tient dans cet espoir que Dieu intervienne personnellement dans le marasme ambiant, qu'il désigne clairement où sont les bons et où sont les mauvais, et qu'il mène son champion à la victoire dans l'enthousiasme populaire et l'unité retrouvée. Quand se présente à la chancelante royauté française (Le petit roi de Bourges, Charles VII) une jeune fille décidée, demandant des vivres et un peu de troupes pour faire lever aux Anglais le siège d'Orléans sur ordre divin, on le lui accorde sans trop de peine : le risque n'est pas grand en cas d'échec, juste un épisode farfelu supplémentaire dans l'immense chaos de l'époque, et le bénéfice au niveau de l'image, en cas de succès, serait incalculable.

Malgré le retour d'une forme très voyante de la piété, l'Église en tant qu'institution ne sort pas grandie de la guerre. Deux camps opposés et leurs alliés font nommer chacun leur Pape, l'un à Rome, l'autre à Avignon.

Ces désordres, ces luttes, souvent cruelles, finissent par susciter des réactions de rejet envers l'Église tout entière, favorisant plusieurs tentatives de réforme. Jean Hus, qui a répandu et défendu les idées de Wyclif à l'université de Prague sera brûlé en public après un procès à Rome supposé mettre un terme au mouvement. Mais, malgré la réunification de la papauté, en 1415, le discrédit de l'Église persistera, menant finalement à l'émergence du protestantisme vers 1520 en Allemagne puis dans une grande partie du continent, avec, comme corollaire d'importance, la promotion de la pensée laïque en Occident.

On sait que la France gagnera finalement la guerre, devenant dès lors, dans l'épreuve, une authentique nation, avec un pouvoir royal centralisé. L'Italie verra l'affaiblissement du pouvoir civil de l'Église et l'émancipation de cités-états s'accommodant remarquablement d'un persistant désordre. L'Angleterre y trouvera sa vocation de nation commerçante et maritime, et les « Pays d'entre-deux », comme les Pays-Bas, en resteront ballottés pour longtemps dans le casse-tête de la succession des Ducs de Bourgogne.

Mais le monde ancien aura presque entièrement disparu dans l'aventure. Le système féodal, l'économie essentiellement agricole, la chevalerie, le poids politique du clergé et son autorité morale indiscutable feront partie du passé. Si on examine la culture chez les deux principaux belligérants, on constate que le protestantisme, né du conflit, et la Renaissance, venue du sud et du passé, ont balayé les quelques restes du Moyen-Âge que les hostilités avaient épargnés.

Dans ce monde ravagé que je viens de peindre à grands traits est née une forme de poésie :

Si on passe au niveau individuel, il est assez difficile d'évaluer quelles furent les conséquences de la guerre sur la vie la plus intime des habitants : nous ne possédons pas d'équivalent nordique du Décaméron de Boccace, qui exorcise les terreurs de l'épidémie de peste noire à Florence dans un joyeux hédonisme libertaire.

Toutefois, on peut essayer de se faire une idée de l'état d'esprit des populations des régions du nord, les plus touchées par le conflit entre les Anglais et les Français, en se penchant sur divers petits textes composés en langue vulgaire (le moyen français) qui ont fleuri à travers le nord de la France, dans un genre littéraire à la fois sophistiqué et grotesque que la

Renaissance fera oublier : les soties, fatras et fatrasies. D'un jeu plus ou moins dépourvu de sens et de gravité avant la crise, ces petits poèmes devinrent, à mesure que le contexte empirait, le lieu d'une contestation cryptée, voire de l'expression d'une remise en cause de toutes les valeurs et dignités, (un peu, *mutatis mutandis*, comme le sera le dadaïsme pendant la guerre de 14-18), ou l'humour absurde, en apparence seulement, qui fleurissait en Union soviétique et dans les républiques dites populaires, avant la chute du Mur de Berlin, en 1989.

Une bonne partie du très petit nombre des œuvres conservées a été déclamée lors de divertissements, de fêtes, destinés à la cour ou à la haute noblesse. Il s'agissait d'évènements souvent organisés sous forme de joutes littéraires, pour ajouter le piment supplémentaire du concours et du prix à remporter. C'est le cas, probablement, pour la plupart des fatras et fatrasies. Les soties, quant à elles, sont généralement liées à des activités plus bourgeoises, des festivals urbains ou des fêtes de confréries.

Voyons donc quelques-unes de ces œuvres poétiques. Les originaux peuvent se trouver sans trop de peine après une petite recherche en ligne dans les fac-similés de la bibliothèque Gallica, sur le site de la BNF. Certaines versions prudemment modernisées se croisent parfois aussi dans les anthologies dont, au premier rang, le très riche mais épuisé « Livre d'or de la Poésie française » de Pierre Seghers, publié dans la défunte collection Marabout Université (dans les années 1960).

Vers 1250, à son début, le genre du fatras ou de la fatrasie est encore bon enfant, simplement burlesque, sans code ni contrainte sinon celle de surprendre par une invention qui défie la raison. Un des plus célèbres exemples vient des fatrasies dites « Fatrasies d'Arras » :

« Un ours emplumé \\ fit semer du blé \\ de Douvres à Wissant [*càd sur la mer...*]. \\ Un oignon pelé \\ s'était apprêté \\ à chanter là-devant \\ quand, sur un éléphant rouge, \\ vint un limaçon armé \\ qui leur cria : \\ fils de putains, arrivez, \\ je versifie en dormant ! ».

Quand on le retrouve au siècle suivant, vers 1320 ou 1330, le même divertissement est nettement plus féroce, codifié dans le sens d'un détournement de la norme. Le petit poème, désormais nommé « fatras » plutôt que fatrasie, part d'un énoncé banal de deux vers (un distique courtois), et il en détourne la signification en le farcissant d'une série de vers intermédiaires les plus loufoques possible.

Mais le loufoque glisse ici très vite du simple non-sens vers la protestation universelle. Ainsi, pour briller dans un divertissement à la cour royale, Watriquet de Couvin évoque une liturgie au caractère trompeur et bruyant, puis il n'hésite pas à faire « tuer Dieu en paradis » par un de ses personnages. Le texte est basé sur le distique suivant :

« Doucement me reconforte \\ celle qui mon cœur a pris. ». Voici ce qu'il en est après le farcissage : « Doucement me reconforte \\ une chatte à moitié morte \\ qui chante tous les jeudis \\ une alléluia si forte \\ que les clenches de nos portes \\ disent qu'il est lundi. \\ Un loup s'en trouva si hardi \\ qu'il alla, malgré sa sorte, \\ tuer Dieu en paradis, \\ et dit : copain, je t'apporte \\ celle qui mon cœur a pris ».

Dans un autre fatras, le même Watriquet a l'air de divaguer de façon totalement gratuite, sauf si l'on se souvient que la dévaluation monétaire fut une des combines les plus courantes des gouvernants tout au long de la guerre : le procédé soulageait les finances de l'État en permettant au roi d'émettre des monnaies au titre en or de plus en plus faible, ce faisant il alimentait aussi l'inflation et ruinait ceux qui ne bénéficiaient que de salaires fixes. Il devient alors piquant de voir brocarder la monnaie à mots couverts devant la cour, et on peut évidemment se demander, entre autres choses, quel est le parasite qui est ici visé par l'auteur, la « lente » - oeuf de pou - liée à cette monnaie sans valeur, un ministre, grand argentier ou personnage plus élevé encore dont on suggère avec verveur et discrétion l'éloignement :

Sur le distique : « Ainsi point je ne vous vois, \\ ma très douce dame gente. », Watriquet brode :

« Ainsi point je ne vous vois, \\ ce dit un singe nageant \\ sur une feuille de menthe. \\ Je serai comte de Savoie \\ car une vache de Troie \\ m'a fait une bonne rente \\ à l'ombre d'une étroite sente. \\ Mais si c'est fausse monnaie \\ j'irai dire à une lente : \\ "loin votre cul, qu'il ne me pèse !", \\ ma très douce dame gente. »

Le genre a du succès au point que, vers le début du XVe, Baudet Hérenc théorise la fatrasie. Il distingue celles qui ont du sens de celles qui sont simplement absurdes. Même dans cette dernière catégorie, il propose des exemples qui sont loin d'être innocents. Un de ses textes qu'il juge absurde montre ainsi un cardinal occupé à on ne sait quel sacrifice, peut-être

lié au four des alchimistes, et prétendant à la dignité royale. Il aboutit à une chute particulièrement amère sur l'« état royal où n'a point de justice ». À partir de « La chose va très mal \\ où n'a point de justice. », il brode :

« La chose va très mal \\ dit un veau de métal \\ au front d'une génisse \\ qui en un urinal \\ bouta un cardinal \\ qui faisait sacrifice \\ de l'œil d'une écrevisse \\ en un four de cristal, \\ pour ce que sa pelisse \\ tenait état royal \\ où n'a point de justice. »

Toutes les fatrasies sont parfois un jeu plus formel que profond, mais elles campent toujours du côté narquois de l'existence ; on y sent les auteurs peu impressionnés par les grands idéaux officiels et prêts à chanter en l'honneur des exclus ou des révoltés dans une langue proche de l'argot. Ainsi Jean Molinet, jouant avec les diminutifs les plus vulgaires des différents équivalents du mot « racaille », écrivait dans la deuxième moitié du XVe :

« Fourbissez votre ferraille \\ aigüisez vos grands couteaux. \\ Fourbissez votre ferraille, \\ quotinaille, quetinailles, \\ quoquardaille, friandaux, \\ garsonnaille, ribaudaille, \\ laronnaille, brigandaille, \\ crapaudaille, leisardeaux, \\ cavestraille, goulardeaux, \\ villenaille, bonhommaille, \\ fallourdaille, paillardeaux, \\ truandaille et lopinaille, \\ aigüisez vos grands couteaux. »

À côté de ces jeux sophistiqués, où le lecteur est laissé libre de chercher un sens aux associations surprenantes, il existait un autre genre littéraire qui, lui aussi, disait l'absurdité du monde et de l'existence en ces temps difficiles : la chanson de sots ou de sottise. Par son étalage de verve et de virtuosité, sa parodie des valeurs officielles, sa verdeur assumée comme antidote aux codes idéaux de l'amour courtois, la chanson de sottise balance toujours entre la raillerie, parfois sourdement moralisante, et une glorification joyeuse d'un imaginaire débridé permettant de fuir la tyrannie du réel et l'enfermement dans des normes sociales perçues comme arbitraires.

Elle débouchera, au début de la Renaissance du Nord, sur de très grandes œuvres (et des sommets de pessimisme) comme « L'éloge de la folie » (1509), d'Érasme, et « La nef des fous » (1494), du Strasbourgeois Sébastien Brandt. Sur un ton joyeux de pamphlétaire et de fantaisiste, on les verra désespérer de tous les états de la société de leur temps, du plus haut au

plus bas. Quelques décennies plus tard, à une époque redevenue plus souriante et plus optimiste, on sentira encore l'écho de ces déclamations et railleries de sots dans les chefs-d'œuvre de François Rabelais (1530-1550).

## **Bibliographie**

\*\*\* Site de la BNF (Bibliothèque nationale de France), Bibliothèque GALLICA : quelques auteurs de fatras et de soties, tels que Watriquet de Couvin et Gringore (Le Cri du prince des sots).

GROSSEL, Marie-Geneviève et MOUGIN, Sylvie, 2004, *Poésie et Rhétorique du non-sens*, ÉPURE (Éditions des presses universitaires de Reims).

MINOIS, Georges, 2008, 2010, *La guerre de Cent Ans*, TEMPUS, éditions Perrin.

SEGHERS, Pierre, 1961, *Le Livre d'or de la poésie française* (épuisé), tome I, Marabout Université.

## L'inconscient théologique de la traduction – ironie ou honnêteté d'un traducteur investi?

*Paula ILAȘ*

Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

**Abstract:** Our article aims at presenting a few reflections on translating religious texts, more precisely texts of orthodox spirituality, giving some concrete examples of translation and retranslation, from French into Romanian, of a book written by Father Placide Deseille. Despite the secularization of contemporary society, religious translations are constantly increasing, which may contribute to a better understanding of the divine message and to a reconfiguration of the relationship between man and God.

**Keywords:** translation, retranslation, Orthodox Christian religious text translation, translation errors, constraints, subjectivity.

Nous nous proposons de présenter dans ce travail quelques réflexions sur la traduction des textes religieux, de spiritualité orthodoxe, comme travail de médiation entre deux cultures en s'appuyant sur des exemples concrets de traduction et retraduction des livres de spiritualité orthodoxe, du français vers le roumain, dans le contexte de plus en plus sécularisé de la société contemporaine. Dernièrement, on assiste à une dépréciation des valeurs chrétiennes en général et un mépris exprimé contre l'institution de l'Église en particulier. Malgré ces réalités, ou plutôt comme une ironie, on peut remarquer que la traduction et même la retraduction des livres orthodoxes appartenant à des grands théologiens français contemporains, notamment Jean-Claude Larchet et père Placide Deseille, connaissent un grand essor. On se demande si, dans la perspective de l'ouverture du texte religieux vers le grand public par l'intermédiaire de la traduction, on peut contribuer à une meilleure compréhension du message divin et à une reconfiguration de la relation entre l'homme et son Créateur?

Par sa nature l'homme est un être dialogique. Il se trouve en permanence en dialogue avec son Créateur, avec soi-même et avec ses

prochains. Il communique ses pensées par l'intermédiaire du langage. Dans ce sens Walter Benjamin affirme que :

« Le langage d'un être est le médium dans lequel se communique son essence spirituelle. Le flot ininterrompu de cette communication court à travers la nature entière, depuis les existants les plus bas jusqu'à l'homme et depuis l'homme jusqu'à Dieu. L'homme se communique à Dieu par le nom qu'il donne à la nature et (dans le nom propre) à ses semblables, et, s'il donne nom à la nature, c'est selon la communication qu'il reçoit d'elle ; car la nature, elle aussi, est tout entière traversée par un langage muet et sans nom, résidu de ce verbe créateur et divin qui s'est conservé dans l'homme comme nom connaissant et qui continue de planer au-dessus de l'homme comme verdict judiciaire » (Benjamin, 2000 : 165).

Le langage religieux est le langage utilisé par l'homme religieux, l'homme qui vit dans un espace et dans un temps qui portent l'empreinte de la sacralité. Jean Ladrière synthétise la théorie de M. D. Evans sur le langage auto-implicatif, théorie que ce dernier applique au langage biblique. Selon cette théorie, du point de vue de l'usage, on peut distinguer trois modes de langage : le mode performatif, le mode causal et le mode expressif (Ladrière, 1984 : 114).

Le langage biblique est un langage performatif caractérisé par l'auto-implication. Selon cette théorie, un énoncé performatif n'est pas un énoncé purement descriptif, c'est un énoncé qui engage effectivement le locuteur. Il oppose ce type d'énoncé à l'énoncé constatatif (de pure constatation). Le meilleur exemple de langage performatif c'est la prière :

« Pour reprendre la terminologie d'Austin, la prière serait le langage performatif par excellence, (dire c'est faire). Dire „Seigneur ! Seigneur !” des lèvres, sans adhésion du cœur, c'est encore de la rhétorique et la parole reste alors hétérogène à l'action. Proférer la même invocation à partir d'un mouvement intérieur authentique, c'est déjà « faire la volonté du Père » (Antoni, 1997 : 95).

Un autre exemple de langage performatif c'est le langage liturgique. On peut identifier trois modes d'expression de la foi : la parole, le geste et le symbole. Tous ces éléments se combinent et, par l'intermédiaire du Saint Esprit et par la main du prêtre célébrant, contribuent à la réactualisation

perpétuelle de la vie du Christ dans la Sainte Eucharistie. Donc, le langage liturgique n'est pas un langage purement théorique, c'est un langage pragmatique, performatif, auto-implicatif. Il combine le dire et le faire, « il est en et par lui-même action ». (Ladrière, 1984 : 56)

Dans l'optique des théologiens, le langage religieux est le langage de la foi. Selon Jean Ladrière, ce type de langage est relatif à des événements, il implique un engagement et il comporte une référence eschatologique. La vie du fidèle est christocentrique, ayant comme archétype la personne divino-humaine de Jésus-Christ, et comme but de son existence l'obtention du salut. L'économie du salut est une suite d'événements ayant au centre la Naissance, la Mort et la Résurrection du Christ. Ces événements toujours advenants font partie intégrante de la vie des croyants et ils se réactualisent par le langage de la foi pendant la Sainte Eucharistie.

« Les affirmations de la foi ne sont pas étrangères à l'accomplissement qu'elles expriment ; au contraire, elles en font partie. En posant ces affirmations, le croyant répond à la proposition qui lui est faite à travers la prédication, il assume ainsi en lui, et pour lui-même, le mouvement du salut. Ce qui est dit dans les affirmations de la foi est donc cela même qui, à travers elles, s'accomplit. Le langage de la foi a donc bien un caractère auto-implicatif, et cela à deux points de vue : d'une part, du point de vue des actes, d'autre part du point de vue des contenus » (Ladrière, 1984 : 228).

La traduction du langage religieux est une entreprise difficile, car elle demande de la part du traducteur des compétences spécialisées dans le domaine théologique. En plus, le traducteur est obligé à faire face à des contraintes qui influencent ses décisions traductives. Il s'agit des contraintes éditoriales, terminologiques et celles qui tiennent à l'intertextualité.

En tant que traducteur, notre première question vise le récepteur de la traduction d'un texte religieux orthodoxe ou le public-cible. Si le texte s'adresse à des spécialistes, on a affaire à un langage théologique qui contient, par exemple, des termes dogmatiques (*apocatastase, épeptase, eschatologie*) ou des termes liturgiques (*anamnèse, épiclese, intercession*), termes qui demandent des connaissances de spécialité. Si, au contraire, le texte s'adresse au grand public, on a affaire à un langage de la foi qui est moins hermétique. La question est de savoir si le traducteur d'un texte religieux doit avoir des compétences herméneutiques ou exégétiques. Selon Jean-Claude Margot :

« (...) il est tout aussi vrai que des compétences exégétiques certaines ne suffisent pas à assurer la qualité de la traduction. Autrement dit, il a été constaté que le bon exégète ne fait pas forcément le bon traducteur (...). Il y a donc souvent un hiatus entre ce que l'exégète-traducteur comprend et ce que comprend (ou ne comprend pas) le public non averti » (Margot, 1979 : 35).

Jean-Claude Margot plaide pour une bonne compréhension du texte original et une bonne connaissance linguistique et culturelle du milieu auquel la traduction est destinée. Il est important pour le traducteur de savoir s'il s'adresse à un lecteur « dévot » ou « libertin », quelle est son attitude envers le phénomène religieux, quel est son « âge spirituel » et aussi quel est le rapport entre le sacré et le profane dans son espace ethnoculturel.

Il s'appuie à la fois sur des exemples tirés de son expérience et sur des théories linguistiques pour montrer les différences phonologiques, syntaxiques et sémantiques entre les langues ainsi que l'importance que revêt le contexte pour produire le sens et annuler la polysémie des mots ; de la différence linguistique il passe aux différences culturelles. À partir de ces différences, linguistiques et extra-linguistiques, il formule la consigne méthodologique que doit suivre le traducteur : se faire comprendre, faire passer le message, malgré ces différences. Refusant de s'enfermer dans le dilemme traditionnel qui consiste à opposer fidélité à clarté ou littéralité à trahison, il signale que l'objectif visé par les spécialistes est de réaliser une traduction à la fois fidèle au texte source, aux structures de la langue d'arrivée et au milieu récepteur. La fidélité au texte source implique une bonne compréhension qui est obtenue par une démarche exégétique tenant compte des difficultés linguistiques, culturelles et théologiques du texte de départ. La fidélité à la langue et au milieu d'arrivée exige une bonne connaissance de la langue et de la culture réceptrice. J. C. Margot définit donc la fidélité d'une traduction par rapport au destinataire de celle-ci. Le mécanisme de vérification de la fidélité d'une traduction ne dépend pas de l'opinion d'un critique bilingue mais de la façon dont le lecteur unilingue saisit le message traduit : la traduction est fidèle si ce lecteur réagit de la même manière que le lecteur du texte original (même si la réaction de ce dernier n'est connue qu'approximativement).

Considérant que la fidélité passe par une bonne compréhension du texte source et un respect de la langue d'arrivée et de la culture réceptrice, J. C. Margot n'établit pas une opposition entre texte de départ et texte d'arrivée, mais il n'établit pas non plus une identité formelle. Le but de la traduction est

pour Margot de « reproduire l'agencement du message original par un agencement équivalent et non identique » (Margot, 1979 : 47). Il propose à cet égard l'équivalence « dynamique » par opposition à l'équivalence « formelle » qui serait à son avis infidèle.

En conclusion, J. C. Margot apporte au débat sur la fidélité des éléments d'analyse qui échappent à la comparaison de langues : l'importance du contexte, le rôle du récepteur, la non-identité linguistique entre les deux textes, le respect de la langue et de la culture réceptrices.

Un autre problème délicat est celui de l'appartenance religieuse du lecteur. Pour qui traduit-on ? Pour un croyant ou pour un athée ? Pour un croyant orthodoxe, catholique, protestant, ou appartenant à d'autres confessions religieuses ? Ou, tout simplement pour un large public qui n'a pas d'appartenance religieuse précise, mais qui s'intéresse aux problèmes religieux par curiosité encyclopédique ?

Vu le fait que la lecture est une activité interprétative, on arrive à la conclusion que le même texte original ou traduit est perçu différemment d'un lecteur à l'autre et d'un espace ethnoculturel à l'autre. On peut remarquer qu'il y a des différences significatives concernant la traduction des termes religieux entre le français et le roumain, différences qui ont affaire au milieu ethnoculturel différent entre l'Occident et l'Orient.

Si l'on y ajoute les contraintes doctrinaires et celles liées à l'intertextualité qui imposent des normes à respecter, la traduction des textes religieux orthodoxes devient une entreprise difficile pour le traducteur, qui n'a plus la même liberté que celui qui traduit un texte laïque. La complexité de la tâche du traducteur augmente, s'il s'agit de s'adresser au grand public qui n'a pas une culture religieuse bien définie. Dans ce cas, on a besoin d'un appareil paratextuel qui nous aide à expliciter certaines notions, comme par exemple un index de termes. En même temps, ces traductions sont influencées aussi par les compétences spécialisées (religieuses orthodoxes) des traducteurs et par leur imaginaire linguistique à l'égard de la langue cible, représentée ou non comme support d'expression de l'Orthodoxie. Pour les traductions en roumain, le traducteur a le choix entre des options lexicales archaïsantes ou modernes, entre des options stylistiques de continuité ou d'innovation de la tradition déjà existante dans la culture roumaine religieuse orthodoxe. Pour une bonne réception de leurs versions roumaines, les traducteurs spécialisés de ce type de textes se plient aux normes culturelles confessionnelles de la culture d'accueil, en restant fidèles aux caractéristiques

lexicales, stylistiques et terminologiques traditionnelles des textes de cette facture.

Voici une autre question qui nous semble intéressante : le lecteur choisit-il son livre ou le livre choisit-il son lecteur ? À notre avis, le lecteur et le livre se cherchent l'un l'autre selon leurs « affinités spirituelles ». Un lecteur averti choisira un traité de spécialité écrit dans un langage « pur » et « dur » tandis que, un lecteur amateur choisira un ouvrage de large diffusion. Il y a aussi le problème du modèle culturel qu'un livre propose ; si certains lecteurs ne comprennent pas ce modèle, ils n'y adhèrent pas, par conséquent, ils ne choisiront pas ce livre. Dans ce cas, c'est plutôt le livre qui choisit son lecteur qui est capable de comprendre le modèle culturel proposé et d'y adhérer sans réserves.

Un autre aspect qui nous préoccupe c'est l'aspect chronologique (le moment) de la traduction d'un texte religieux orthodoxe. La parole de Dieu est la même depuis la création du monde. Il est certain que cette parole résonnait différemment à l'homme du Moyen Âge ou de la Renaissance, par rapport à l'homme de nos jours. Il revient au traducteur de chercher et de trouver dans les ressources cachées de sa langue les termes les plus expressifs pour rendre cette parole de Dieu à l'homme d'aujourd'hui. Et c'est aussi la « tâche » du traducteur de trouver le bon moment de la traduction :

« Le « bon moment » de la traduction répond entièrement à un certain moment de l'œuvre. Le « bon » traducteur est celui qui répond à l'appel de l'œuvre au temps où elle est « mûre » pour la traduction. *Bon moment et bon traducteur s'entre-appartiennent*. Le mauvais traducteur est celui qui émet la prétention de traduire *avant ce moment* » (Berman, 2008 : 85).

Par conséquent, la traduction reflète l'état de la langue et le contexte culturel :

« Les traductions sont la description du lisible d'une époque et d'une société. Ainsi la transparence n'est autre que le portrait de sa situation (du traducteur) dans le langage, en filigrane dans la traduction : l'inscription de ses limites (celles du possible et de l'impossible à dire, selon lui), par son identification à la langue ou au discours » (Meschonnic, 1999 : 176).

Les limites de la traduction résultent aussi du décalage historique ou fonctionnel entre le langage du texte original et celui du texte traduit. En

même temps, la traduction manifeste la dualité du texte : à la fois identique et différente par rapport à l'original, elle peut être « multipliée » sous forme de retraduction. Quand la traduction ne répond plus aux attentes de ses lecteurs potentiels, quand elle a épuisé ses fonctions, quand elle se retrouve dépassée par l'évolution de la langue à laquelle elle appartient ou quand elle contient trop d'interprétations fautives, il faut procéder à une nouvelle traduction :

« Ce sont les retraductions qui procurent la série la plus documentée des transformations d'un texte, de ses mouvements par lesquels une culture se montre poétiquement » (Meschonnic, 1999 : 175).

En guise d'exemple de retraduction, on va mentionner un livre du père Placide Deseille, paru pour la première fois en roumain en 1995, sous la traduction de Dora Mezdrea, ayant comme titre : *Nostalgia Ortodoxiei*. Des chapitres de cet ouvrage apparaissent dans un autre volume du père Deseille, *De l'Orient à l'Occident, Orthodoxie et Catholicisme*, paru aux Éditions Doxologia, en 2018, sous la traduction de Felicia Dumas. On va réaliser une comparaison critique entre ces deux traductions, en insistant surtout sur les erreurs de traduction.

En premier lieu, on signale les emprunts du grec, qui, en roumain, ont des équivalents bien précis dans le vocabulaire religieux orthodoxe. Par exemple, le mot *métochion* et sa forme de pluriel *métochia*, définis ainsi dans le *Dictionnaire bilingue de termes religieux orthodoxes* :

« métochion m. pl. métochia. Dépendance d'un monastère : metoc (n.). În 1893, părintele Isaac slujea la metocul Kalamareia, unde era econom virtuosul părinte Ghervasie, originar din Itaca. PDCSMA » (Dumas, 2010: 135).

Donc, il y a l'équivalent roumain *metoc* qui désigne une propriété ou une dépendance d'un monastère. Pourtant, Dora Mezdrea garde dans sa traduction les mots *metochion*, *metochia* qui, selon nous, ne sont pas justifiés, tant que le vocabulaire religieux orthodoxe roumain contient un équivalent à cet égard. Voilà le fragment en français :

« C'est ainsi que naquirent deux *métochia* français situés l'un à Martel, sur le Causse du Quercy, et l'autre en Dauphiné, dans une vallée profonde du Vercors » (Deseille, 2015 : 49).

La première traduction rend ce fragment comme suit :

« Și așa au luat naștere cele două *metochia* (*anexe*) ale mănăstirii Simonos Petra, una la Martel, pe pământul calcaros de la Quercy, cealaltă în Dauphiné, într-o vale adâncă, la Vercors » (Deseille, 1995 : 45).

À ce qu'on observe, la traductrice, Dora Mezdrea, garde la forme de pluriel *metochia*, mentionnant, entre parenthèses, la signification approximative, voire *anexe*. Le même fragment a été retraduit en roumain par Felicia Dumas comme suit :

« Și așa au luat naștere, [...] două *metocuri* athonite ale Mănăstirii Simonos Petra, unul la Martel, pe platourile calcaroase din Quercy, și unul în regiunea Dauphiné, într-o vale adâncă din masivul muntos Vercors » (Deseille, 2018: 65-66).

Une autre erreur de traduction fait référence à la traduction des noms propres. Il s'agit d'un Saint très connu dans l'Orthodoxie, Saint Silouane de l'Athos, qui, dans la traduction de Dora Mezdrea apparaît sous le nom de Silvan, ce qui peut créer des confusions. On va reproduire le fragment comme illustration :

« On connaît en France, grâce au livre du Père Sophrony, *saint Silouane*, qui vécut à l'Athos de 1892 à 1938. Mais, à la même époque, il existait sur l'Athos un bon nombre de moines qui ne lui cédaient en rien par l'intensité de leur vie spirituelle. Plusieurs monastères sont maintenant dirigés par des Pères spirituels formés eux-mêmes par un saint hésychaste grec mort en 1959, le Père Joseph, dont d'admirables Lettres spirituelles ont été publiées » (Deseille, 2015 : 46).

La première traduction en roumain rend ce fragment ainsi :

« Grație cărții Părintelui Sofronie, eracunoscute în Franța *starețul Silvan*, care a trăit la Athos între 1892 și 1938. Dar tot pe atunci exista la Athos un mare număr de călugări, cu nimic mai prejos în ce privește ardoarea vieții lor duhovnicești. Mai multe mănăstiri sunt acum conduse de duhovnici formați de un isihast adormit în 1959, Părintele Iosif, ale cărui minunate Epistole duhovnicești au fost publicate în Grecia » (Deseille, 1995 : 43).

La deuxième traduction, celle de Felicia Dumas, supprime toute ambiguïté sémantique :

« Datorită cărții părintelui Sofronie, în Franța este bine cunoscut *Sfântul Siluan*, care s-a nevoit în Muntele Athos din 1892 până în 1938. În aceeași perioadă însă, mai viețuiau în Sfântul Munte și alți călugări, a căror viață duhovnicească nu era cu nimic mai prejos, ca intensitate a trăirii, decât a sa. Stareții mai multor mănăstiri sunt părinți duhovnici formați la rândul lor de un mare părinte isihast decedat în 1959, *Gheron Iosif*, ale cărui admirabile Scrisori duhovnicești au fost publicate în Grecia » (Deseille, 2018 : 57-58).

Une expression souvent rencontrée dans les écrits orthodoxes est celle de « combat invisible ». Dans un fragment du livre *Nostalgia ortodoxiei*, Dora Mezdrea utilise comme traduction de cette expression, l'équivalent roumain « *bătălie nevăzută* », mais qui n'a pas la même force évocatrice, ni la même référence claire comme l'expression employée traditionnellement dans les écrits de spiritualité orthodoxe. Voilà le fragment en français :

« L'éveil de cette « sensibilité spirituelle » est un don que Dieu n'accorde ordinairement qu'à ceux qui ont longuement mené le *combat invisible* » (Deseille, 2017: 334).

La première traduction en roumain :

« Trezirea «simțirii duhovnicești» este darul pe care Dumnezeu nu-l acordă de obicei decât celor care au purtat o îndelungată *bătălie nevăzută* » (Deseille, 1995: 278).

En revanche, Felicia Dumas garde dans sa traduction de 2018 l'expression « *război nevăzut* », ce qui correspond mieux à l'imaginaire linguistique des lecteurs de ce type de texte, religieux orthodoxe :

« Trezirea acestei «simțiri duhovnicești» este un dar pe care Dumnezeu nu-l dă în mod obișnuit decât aceluia care au dus vreme îndelungată *războiul nevăzut* » (Deseille, 2018: 382).

Ce qui est très évident c'est que le traducteur des textes religieux orthodoxes a une grande responsabilité pour les choix lexicaux et stylistiques de sa traduction dans le but de supprimer les confusions, les ambiguïtés et les erreurs de traduction. Il fait un travail de médiateur entre deux espaces culturels et confessionnels, de passeur fidèle entre deux langues-cultures dans un domaine très complexe et sensible, celui de la spiritualité.

Comme une ironie, dans un siècle où « Dieu est mort », si l'on en croit le mot de Nietzsche, et l'homme moderne s'identifie à l'héritage de la sécularisation, il y a des spécialistes qui considèrent que la traduction et même la retraduction des textes religieux fournit un paradigme général, et qu'elle nous révèle quelque chose de notre rapport au langage, de notre rapport à l'écrit. On peut dire que la traduction relève de l'univers de la médiation, le traducteur ressemblant au prêtre qui fait connaître à ses ouailles, dans le texte-cible de son homélie, ce que leur ignorance ne leur permet pas de connaître directement du texte-source, originaire, des paroles de l'Évangile. Cette médiation traduisante est en effet le lieu d'investissement du traducteur dans le processus d'interprétation dont procède toute traduction.

En conclusion, la traduction des textes religieux fonctionne comme un dispositif d'auto-analyse et renvoie à une philosophie de notre rapport à l'écrit (le texte-source) investi de la dimension de l'Absolu. Au niveau concret de la pratique, la traduction est une façon pour nous de gérer une sorte d'inconscient théologique qu'est la tradition religieuse, que sont les traditions religieuses qui travaillent en nous.

## **Bibliographie**

- ANTONI, G., 1997, *La prière chez Saint Augustin*, Paris, Éditions Philologie et Mercure.
- BENJAMIN, W., 2000, *Œuvres I, Tome I, Sur le langage en général et sur le langage humain*, Paris, Éditions Gallimard.
- BERMAN, A., 2008, *L'âge de la traduction*, Presses Universitaires de Vincennes.
- DESEILLE, P., 1995, *Nostalgia Ortodoxiei*, traducere de Dora Mezdrea, București, Editura Anastasia.
- DESEILLE, P., 2018, *Din Răsărit în Apus. Ortodoxie și Catholicism*, traducere din limba franceză și introducere de Felicia Dumas, Iași, Editura Doxologia.
- \*\*\* *Des mots aux actes, Traduire le sacré*, 2017, Paris, Classiques Garnier.

- DEVITT, Michael, STERELNY, Kim, 2000, *Limba și realitate. O introducere în filosofia limbajului*, Iași, Polirom.
- DUMAS, Felicia, 2010, *Dictionnaire bilingue de termes religieux orthodoxes : Français-Roumain*, Iași, EdituraDoxologia.
- DUMAS, Felicia, 2014, *Le religieux: aspects traductologiques*, Craiova, Universitaria.
- GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- LADMIRAL, Jean-René, 1994, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Éditions Gallimard.
- LADRIÈRE, J., 1984, *Articulation du sens I, II*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- MARGOT, J.-C., 1979, *Traduire sans trahir*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme.
- MESCHONNIC, H., 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier.
- MOUNIN, Georges, 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard.

## **Tudor Arghezi, traducteur de l'ironie de La Fontaine**

*Oana- Gabriela ICHIM*

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

**Abstract:** Tudor Arghezi is a great poet who chose to put his talent at the service of translation too. He gave the fables of La Fontaine Romanian variants remarkable for the strength of the story and the humor. He considered the rhyme and the rhythm as very important poetic elements and translated the message of the French poet keeping the aesthetic form of the original. The dialogues of the translations are remarkable for their orality, their richness of images and their perfect adequation to the characters created by La Fontaine. He translated each fable as an entire poem and maintained the networks of meaning and images.

**Keywords:** translation, poetry, French, Romanian, fables, humour.

La science des traductions, appelée aussi traductologie, appartient au domaine des sciences humaines. A différence des sciences exactes et de la nature, les sciences humaines argumentent plutôt qu'elles démontrent. Quant à leurs jugements, on peut toujours les réinterpréter, car elles n'ont guère de résultats fixes. (Meyer, 2010 : 21). C'est pourquoi chaque traduction peut être soumise à la critique et chaque texte littéraire peut avoir une multitude de traductions, chacune sortant en avant un certain aspect du texte. Mais la traduction est une entreprise très importante, puisqu'une culture ne peut pas se renfermer en elle-même, mais, pour se constituer, elle a besoin de s'ouvrir vers d'autres cultures. La traduction permet l'élargissement des frontières de la connaissance, de la langue et de la pensée, parce qu'elle suppose la confrontation avec le texte à traduire et avec le contexte culturel dans lequel son auteur l'a créé. Chaque culture bénéficie de la confrontation avec d'autres cultures, la traduction étant son instrument fondamental. En ce qui concerne la traduction de la poésie, l'auteur croit que son aspect fondamental est le respect de la polysémie du poème, de sa pluralité de sens. (Oseki-Dépré, 1999 : 79-80).

Tudor Arghezi est un grand poète roumain qui a développé aussi une remarquable activité de traducteur. Ses traductions des *Fables* de La Fontaine forment le sujet de notre article. La fable représente une espèce du genre littéraire épique qui suppose une double lecture, due aux sens qu'elle possède. Il y a, d'une part, le sens littéral : il s'agit, d'habitude, d'une histoire d'animaux. D'autre part, on a le sens allégorique-philosophique : c'est une morale, une leçon de vie, un exemple ou un contre-exemple de conduite qui s'en détache. L'humour représente un élément attractif essentiel du genre, réalisé parfois par l'ironie. Les fables de La Fontaine sont devenues tellement populaires dans la culture roumaine, grâce à Tudor Arghezi, que beaucoup de gens en connaissent les histoires et les morales, en ignorant le nom de l'auteur et du traducteur.

Tudor Arghezi a réalisé des traductions qui appartiennent au type traduction-recréation (selon le chercheur spécialiste en poésie Efim Etkind), dont le but est, la récréation de l'ensemble de l'œuvre, tout en gardant la structure de l'original. Etkind partage une opinion fréquente dans les théories de la traduction littéraire, celle que la traduction sans pertes n'est pas possible. Mais le vrai traducteur de poésie va faire des sacrifices seulement quand et où il est nécessaire, il va faire des changements sur la matière du poème tout en gardant son système artistique, il va apporter des ajouts seulement s'ils ne dépassent pas le monde artistique créé par le poète. C'est le poème original celui qui dicte la nature de ces changements et on les fait seulement dans le contexte général du poème, qu'on doit forcément maintenir dans la traduction. Le but du traducteur de poésie est de rendre la richesse figurative, formelle et de sens du poème-source, c'est-à-dire sa structure profonde phonosémantique.

Efim Etkind rappelle les propos de l'écrivain français Emile Zola, qui définissait l'œuvre d'art comme « un morceau de réalité vu à travers un tempérament ». Le chercheur considéré que, dans sa qualité d'œuvre d'art, la traduction poétique est soumise aux mêmes lois de la traduction littéraire. Donc, elle représente une réécriture d'une œuvre poétique, telle qu'elle est perçue par un tempérament. (Oseki-Dépré, 1999 : 87- 93)

Les fables de La Fontaine instruisent, font connaître, éduquent, mais tout cela en amusant. Pour produire de l'humour l'auteur se sert de tropes stylistiques. L'ironie est une figure de style qui suppose un décalage entre les paroles et l'intention du locuteur, entre le sens littéral et le sens actualisé. (books.google.ro, Translating Irony) Les propos du locuteur ont un sens tout à fait différent de celui dénoté par la séquence ironique. Même si la séquence

perd son sens littéral et dénotatif pour faire place au sens connotatif, il est important que ce sens littéral, même réduit, soit présent pour que l'ironie existe en tant que trope et donne de la richesse au style. L'ironie n'a pas de marqueurs spécifiques, ceux-ci étant implicites.

Pour prouver que Tudor Arghezi n'est pas seulement un grand poète, mais aussi un grand traducteur, nous prenons des exemples de fables à grand contenu ironique. Les versions de Tudor Arghezi sont pleines d'humour, adéquates stylistiquement aux histoires et aux personnages qui parlent. D'autant plus, la rime et le rythme choisis par Arghezi donnent du charme aux récits racontés.

Dans la fable *Le Rat qui s'est retiré du monde*, l'ironie de La Fontaine se dirige vers les représentants de l'église qui ne s'intéressent pas à la vie difficile des croyants, en disant que leur tâche réside seulement en prières. Le personnage principal, un rat, est devenu moine. Il s'est logé à l'intérieur d'un fromage où il a beaucoup grossi, car « Dieu prodigue ses biens / À ceux qui font vœux d'être siens ». Les propos de La Fontaine ont un double sens : 1) Dieu aide ceux « qui font vœux d'être siens », c'est-à-dire qui consacrent leur vie à l'œuvre de Dieu ; 2) Dieu aide ceux « qui font vœux d'être siens », parce qu'ils ont eux-mêmes soin d'eux. Ainsi, le mot « siens » peut signifier à la fois « de Dieu » et « de soi-même ». Tudor Arghezi traduit ces propos « Căci dumnezeu e milostiv cu cei / Ce se-ngrijesc de pielea de pe ei ». Il y souligne l'attitude du rat, qui sait très bien poursuivre son intérêt personnel. Puisqu'il s'agit d'une fable qui a pour but de dénoncer les défauts humains, Arghezi choisit une traduction où l'humour trouve sa place. Quand le peuple des rats se trouve en danger et ceux-ci demandent une petite aide de la part de leur moine, le rat religieux leur répond avec feinte bienveillance. Il leur dit qu'il ne peut plus se conduire comme un rat, car il est moine, et qu'il ne peut plus penser à ses semblables qui n'ont pas de quoi se nourrir, car son devoir à soi est de les aider seulement par ses prières. La Fontaine crée une gradation dans les appellatifs pour le rat, pour souligner l'hypocrisie de celui-ci : « notre ermite nouveau », « dévot personnage », « Solitaire », « pauvre reclus », « le nouveau Saint ». Tudor Arghezi maintient la même variété de qualificatifs, pour souligner le décalage entre la charité qu'on attend de la part d'un vrai moine et l'indifférence du rat : « smerit », « sărman de pustnic », « sfântul », « cuvios ». L'ironie souligne la différence entre le comportement d'on attendrait de la part d'un dévot et sa conduite réelle, menée par l'indifférence et l'égoïsme.

<i>Le Rat qui s'est retiré du monde.</i>	<i>Șobolanul cuvios</i>
[...]	[...]
Le vivre et le couvert : que faut-il davantage ?	Smerit, călugărit și cu canonul lui de schit,
Il devient gros et gras ; Dieu prodigue ses biens	Nu-i mai lipsea nefericitului nimic: S-a îngrășat și s-a făcut voinic.
À ceux qui font vœux d'être siens.	Căci dumnezeu e milostiv cu cei
[...]	Ce se-ngrijesc de pielea de pe ei.
Mes amis, dit le Solitaire,	[...]
Les choses d'ici-bas ne me regardent plus :	-Dragii mei, zise el către acești, Nu mai slujesc la cele pământești.
En quoi peut un pauvre Reclus	Ce poate face un sărman
Vous assister ? que peut-il faire,	De pustnic, dac-ar fi și șobolan?
Que de prier le Ciel qu'il vous aide en ceci ?	O să mă rog lui dumnezeu
J'espère qu'il aura de vous quelque souci.	Dintru adâncul sufletului meu
Ayant parlé de cette sorte,	Să vă ajute, să vă dea izbândă,
Le nouveau Saint ferma sa porte.	Și poate să aveți noroc. Sfântul, mâhnit, cu voce blândă, Închise bine ușa burdufului , la loc.

Dans la fable *L'âne et le chien*, l'ironie est adressée à celui qui n'aide pas son semblable, mais s'attend à recevoir du secours, quand il en a besoin. Ainsi, l'âne ne permet pas au chien affamé de prendre du pain de sa besace, en lui disant « Ami, je te conseille / D'attendre que ton maître ait fini son sommeil », propos dont le sens est renforcé en roumain par l'ajout « Nu te grăbi, nici eu nu sunt grăbit ». Quand un loup attaque l'âne et celui dernier demande l'appui du chien, qui a longuement souffert de faim, celui-ci refuse à son tour de l'aider. L'ironie consiste en paroles polies, galantes, faussement affectueuses. Tudor Arghezi garde la symétrie du texte, les paroles du chien reprenant le contenu sémantique de celles de l'âne, mais en ajoutant l'ironie. En français, l'âne dit « Ami, je te conseille / D'attendre que ton maître ait fini son sommeil; / Car il te donnera sans faute à son réveil, / Ta portion accoutumée. / Il ne saurait tarder beaucoup », tandis que les propos du chien sont « Ami, je te conseille / De fuir, en attendant que ton maître s'éveille ; / Il ne saurait tarder ; détale vite, et cours ». Dans la traduction de Tudor Arghezi, l'âne dit « -Așteaptă-mă că viu. / Și-așteaptă și jupânul să se scoale, / Și intri'ndată'n drepturile tale. / Are să-ți dea tainul cuvenit. / Nu te grăbi: nici eu nu sunt grăbit », et le chien réplique « -Fii, dragul meu, mai înțelegător, /

Zise Grivei, și nu te turbura, / Pân'ce stăpân-tu nu s'o deștepta. / Nu te grăbi, nici eu nu sunt grăbit ». Les mots tendres « dragul meu » et l'allusion à Dieu, grâce auquel l'âne a de nouveaux fers à cheval, par l'expression appartenant au langage oral « slavă cerului », mettent en évidence le contraste entre la situation malheureuse de l'âne égoïste et les propos faussement bienveillants du chien. Tudor Arghezi garde la rime de type AABCC.

<i>L'âne et le chien</i>	<i>Măgarul și câinele</i>
<p>[...]            Le Chien ne bouge, et dit : Ami, je te conseille            De fuir, en attendant que ton maître s'éveille ;            Il ne saurait tarder ; détale vite, et cours.            Que si ce Loup t'atteint, casse-lui la mâchoire.            On t'a ferré de neuf ; et si tu me veux croire,            Tu l'étendras tout plat. Pendant ce beau discours            Seigneur Loup étrangla le Baudet sans remède.            Je conclus qu'il faut qu'on s'entraide.</p>	<p>[...]            «Măgarul chiamă câinele într'ajutor.            -Fii, dragul meu, mai înțelegător,            Zise Grivei, și nu te turbura,            Pân'ce stăpân-tu nu s'o deștepta.            Nu te grăbi, nici eu nu sunt grăbit,            Duminică de-abia te-au potcovit.            Ai, slavă cerului, potcoave noi.            Dă și tu cu copitele de dinapoi.»            [...]</p>

Dans *L'âne et le petit chien*, La Fontaine raconte comment un âne veut imiter l'animal favori de son maître, pour gagner l'affection de celui-ci. Il veut le caresser avec sa corne, qu'il « La lui porte au menton fort amoureusement, / Non sans accompagner pour plus grand ornement / De son chant gracieux cette action hardie. / Oh! oh! quelle caresse! et quelle mélodie! ». Pour suggérer, par antithèse, le manque de grâce de l'action de l'âne, tout en recourant à l'humour, le fabuliste français se sert de l'ironie, en construisant un réseau sémantique de mots qui suggèrent la beauté et l'harmonie : « amoureusement », « ornement », « gracieux », « caresse », « mélodie ». Tudor Arghezi maintient l'ironie, tout en gardant la versification rimée et rythmée, dans le poème équivalent, dont le titre roumain est *Măgarul galeș*: « Stăpânul s-a și pomenit / Că-l mângâie măgarul pe bărbie, / Cu o copită grea, cu stângăcie, / Trăgând-o dintr-o murdărie. / Și, ca să fie și mai mângâios, / Cu zbierătul lui lung, melodios ». Arghezi emploie, lui aussi,

des mots à dénotation positive, mais qui se perd du fait de l'ironie, laissant place à l'effet comique : « mângâie », « mângâios », « melodios ». En tant que grand poète, Tudor Arghezi réalise une traduction-recréation, qui recrée l'ensemble de l'œuvre, tout en gardant la structure du texte original.

<i>L'âne et le petit chien</i>	<i>Măgarul galeș</i>
<p>[...]</p> <p>«Comment ? disait-il en son âme, Ce chien, parce qu'il est mignon, Vivra de pair à compagnon (3) Avec Monsieur, avec madame ! Et j'aurai des coups de bâton ! Que fait-il ? Il donne la patte ; Puis aussitôt il est baisé. S'il en faut faire autant afin que l'on me flatte, Cela n'est pas bien malaisé.» Dans cette admirable pensée, Voyant son maître en joie, il s'en vient lourdement, Lève une corne toute usée, La lui porte au menton fort amoureusement, Non sans accompagner pour plus grand ornement De son chant gracieux cette action hardie. « Oh! oh! quelle caresse! et quelle mélodie! Dit le maître aussitôt. Holà, Martin bâton. » Martin bâton accourt : l'âne change de ton. Ainsi finit la comédie.</p>	<p>[...]</p> <p>«Ce-i asta ? se întreabă el, Că javra aia de cățel Trăiește cu stăpânii-n dormitor, De parcă-ar fi copilul lor ; Pe când spinarea mea se-alege Numai cu joarde și ciomege? Face frumos, cu labele – atârname, Și-l pupă toți și nimenea nu-l bate. Dacă atât ajunge, mă învăț Să fac ca el și eu, să mă răsfăț. » La gândul ăsta, cel mai fericit, Stăpânul s-a și pomenit Că-l mângâie măgarul pe bărbie, Cu o copită grea, cu stângăcie, Trăgând-o dintr-o murdărie. Și, ca să fie și mai mângâios, Cu zbierătul lui lung, melodios. Însă, în loc de zahăr și bomboane, Pun-te pe el cu bâta, mă Ioane.</p>

Dans *Le gland et la citrouille*, La Fontaine nous présente l'histoire d'un villageois qui observe les glands, qui poussent des fortes branches d'un chêne, et les citrouilles, qui poussent par terre. Il réfléchit et tire la conclusion

que Dieu s'est trompé, qu'il aurait dû faire des citrouilles les fruits du chêne, grand arbre, à leur mesure. Il pense aussi que les glands, petits fruits, seraient adéquats pour les tiges frêles des citrouilles. Il se croit plus sage que Dieu, mais, après s'être endormi, un gland tombe du chêne sur son nez. La Fontaine crée un effet comique et humoristique quand le paysan dit « On ne dort point [...] quand on a tant d'esprit », mais, tout de suite, il s'endort. Tudor Arghezi crée une traduction humoristique, ou le décalage entre la sagesse que le paysan croit posséder et la démonstration qu'il fait forment une allégorie ironique. Le vocabulaire choisi par Arghezi appartient à la langue populaire et crée des images visuelles plastiques : « o ghindă, cât un degetar / Să se răsfete tocmai în stejar », « Și pepenii, săracii, aninați de-o vână, / De-a-bușile să se târască prin țărână ». Le contenu suggestif est mis en valeur par le rythme et la rime parfaites, choisis par Tudor Arghezi. Le poète roumain réalise des correspondances pour transmettre le contenu sémantique et stylistique de La Fontaine : « C'eût été justement l'affaire ; / Tel fruit, tel arbre, pour bien faire » - « Că-ntr-adevăr, nu-i mai da gândul pace / Văzând că ce nu trebuie se face ». Arghezi privilégie le niveau stylistique, humoristique et prosodique dans sa traduction. L'histoire de La Fontaine se retrouve entière dans la traduction, mais Arghezi opère les changements nécessaires pour recréer en roumain une fable savoureuse.

<i>Le gland et la citrouille</i>	<i>Stejarul și ghinda</i>
<p>[...]            A quoi songeait, dit-il, l'Auteur de tout cela ?            Il a bien mal placé cette Citrouille-là :                Hé parbleu, je l'aurais pendue                A l'un des chênes que voilà.                C'eût été justement l'affaire ;                Tel fruit, tel arbre, pour bien faire.            C'est dommage, Garo, que tu n'es point entré            Au conseil de celui que prêche ton Curé ;            Tout en eût été mieux ; car pourquoi par exemple            Le Gland, qui n'est pas gros comme mon petit doigt,            Ne pend-il pas en cet endroit ?</p>	<p>[...]            Nu s-a gândit cel veșnic ca, măcar,            Să-ntrebe-n treacăt și un grădinar.            De ne-nțeles, o ghindă, cât un degetar,            Să se răsfete tocmai în stejar.            Și pepenii, săracii, aninați de-o vână,            De-a-bușile să se târască prin țărână.            E o scăpare mare din vedere            Și-mi pare rău că n-am nicio putere!            Își zise grădinarul înțelept            Măhnit că e și om deștept.            Că-ntr-adevăr, nu-i mai da gândul pace            Văzând că ce nu trebuie se face.            [...]</p>

<p>Dieu s'est mépris ; plus je contemple Ces fruits ainsi placés, plus il semble à Garo Que l'on a fait un quiproquo. Cette réflexion embarrassant notre homme : On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit. [...]</p>	
--	--

Le récit de la fable *Le pot de terre et le pot de fer* raconte comment un pot de fer invite un pot de terre à faire un voyage ensemble. Celui dernier refuse, du fait de sa fragilité. Mais le pot de fer réussit à le convaincre, en lui disant qu'il va le protéger contre tout danger. Chemin faisant, les deux pots se heurtent et le pot de terre se casse en éclats. Tudor Arghezi raconte fidèlement l'histoire de La Fontaine, mais change la morale, en lui ajoutant plus d'ironie. Ainsi, le pot de fer, bien qu'il ait cassé celui de terre, est un « tovarăș blând din cale-afară », c'est pourquoi on ne se fâche pas contre lui « nici când te doboară ». Arghezi récupère le sens de la séquence « Que par son Compagnon il fut mis en éclats, / Sans qu'il eût lieu de se plaindre ». La morale de La Fontaine est qu'on doit s'accompagner seulement de ses pareils et jamais de ceux plus forts. Pour Arghezi, la morale est que parfois, on n'en veut pas quelqu'un qui a su se porter avec nous d'une manière agréable, malgré le tort qu'il nous a causé. Les mots « blând din cale-afară » sont ironiques, du fait que le pot de fer n'est aucunement doux, car à cause de lui a péri son compagnon. La Fontaine emploie ironiquement, lui aussi, les mots « son camarade », « son compagnon ».

<i>Le pot de terre et le pot de fer</i>	<i>Oala de fier și oala de pământ</i>
<p>Si quelque matière dure Vous menace d'aventure, Entre deux je passerai, Et du coup vous sauverai. Cette offre le persuade. Pot de fer son camarade Se met droit à ses côtés. Mes gens s'en vont à trois pieds,</p>	<p>-Haide la drum, că ori pe unde-apuci, Te ocrotește pavăza de tuci. Să-ți iasă fricile din cap, Că eu mă pui la mijloc și te scap. Oala de lut primește. Cea de spițe Se-așează-alături și-i purta de grije. Pornind pe câte trei picioare, O iau încoace și'ncolo, la plimbare.</p>

<p>Clopin-clopant comme ils peuvent, L'un contre l'autre jetés, Au moindre hoquet qu'ils treuvent. Le pot de terre en souffre ; il n'eut pas fait cent pas Que par son Compagnon il fut mis en éclats,     Sans qu'il eût lieu de se plaindre. Ne nous associons qu'avecque nos égaux ;     Ou bien il nous faudra craindre     Le destin d'un de ces Pots.</p>	<p>Printre făgașe, prin pietriș, Târâș, grăpiș. Se cam ciocnesc și sună. Călătoria nu-i prea bună. Și n-au făcut din pași nici jumătăți, Că și sări oala de lut în cinci bucăți.  Pe-așa tovarăș, blând din cale-afară, Nu te mai superi nici când te doboară.</p>
---	--

Les fables mettent en évidence une grande variété de comportements humains. Elles instruisent en faisant rire. Le traducteur a parfois laissé de côté la fidélité au lexique et au sens précis des textes originaux, pour gagner, dans ses traductions, la fidélité au niveau du style et aux niveaux prosodique, affectif et esthétique. Il a poursuivi le but de réaliser des traductions qui aient, sur le public roumain, un effet semblable à celui des fables de La Fontaine sur le public français. Le style ironique et humoristique constitue un élément fondamental de ces fables, que Tudor Arghezi a privilégié dans ses versions.

## Bibliographie

- LA FONTAINE, Jean de, 1954, *Fabule*, versiune românească de Tudor Arghezi, București, Editura Tineretului.
- LA FONTAINE, Jean de, 1996, *Fables*, Paris, EDDL, série Grands classiques.
- LA FONTAINE, Jean de, 1973, *Fables*, Paris, Garnier-Flammarion.
- BELL, Roger T., 2000, *Teoria și practica traducerii*, Iași, Editura Polirom.
- BONNEFOY, Yves, 2000, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- IODACHE, Emil, 2003, *Semiotica traducerii poetice*, Iași, Editura Junimea.
- MEYER, Michel, 2010, *Principia rhetorica. Teoria generală a argumentării*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- OSEKI-DEPRE, Inês, 1999, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Editura Armand Colin.

## La remise en question ironique dans la vision de Jankélévitch

Emilia DOLCU

Collège National, Iași, Roumanie

**Abstract:** Many literary critics, philosophers and linguists have studied the concept of irony, but Jankélévitch not only devoted a specific book to it, he also placed the concept in a broader perspective which is at the same time philosophical, historical and literary. Even more, one of his major books, 'The I Don't Know What and Almost Nothing', is the expression of an ironic relationship to the world. My aim is to make visible with Jankélévitch the internal structure of irony and the relation to reality that it establishes. I also intend to bring to light the functions that this figure of speech and thought fulfils. Through a thematic analysis of the work, 'The I Don't Know What and Almost Nothing', I will seek to determine an ironic relationship to the world to see then by what phenomena and linguistic signals it is translated.

**Keywords:** irony, the serious, the playful, explicit meaning, implicit meaning, linguistic markers.

Pourquoi avoir choisi le discours philosophique, réputé sérieux, et pourquoi le discours de Jankélévitch en particulier? Parce que Jankélévitch est un philosophe artiste et que son œuvre est l'expression d'une attitude ironique, d'une remise en question du discours philosophique systématique, et ce fond ironique est exprimé à travers la langue. En plus, Jankélévitch est l'un des rares penseurs à s'être attaqué à une théorie générale du discours ironique.

Mon article comporte deux parties. La première commence avec un survol du traité de Jankélévitch intitulé *L'ironie*, se poursuit avec un rappel des moments forts dans l'histoire du concept d'ironie et se termine avec une réflexion, qui se veut personnelle, sur la structure et la portée du phénomène ironique. La deuxième partie est une analyse de l'ironie dans l'ouvrage de Jankélévitch *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, précédée, comme une étape nécessaire, d'une plongée dans la vision du monde jankélévitchienne. L'analyse met en pratique des observations formulées dans la première

partie, dont celle selon laquelle la signalisation de l'ironie est un élément constitutif du phénomène lui-même. Avec la précision qu'il ne s'agit pas d'indices spécifiques, propres à l'ironie, mais simplement d'éléments qui gênent la compréhension littérale.

Mon hypothèse est que l'ironie dans l'ouvrage *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, met au jour une structure du réel incompatible avec les édifices philosophiques censés la révéler. L'ironie visant le réel, dont l'homme est l'une des incarnations, est teintée d'empathie alors que l'ironie, qui remet en question les grands systèmes philosophiques, est plus proche de la satire.

I.1. L'étude d'un phénomène et du concept qui le désigne démarre le plus souvent avec ce constat: le phénomène a des facettes multiples et le concept qui le désigne est difficile à cerner. En fait, il s'agit là d'un stratagème pour ouvrir la discussion et pour préciser sa position par rapport à ce qui a été dit en la matière. Cela indique du coup que tout chercheur accède à sa position par étapes, que son point de vue est une construction. Quels sont les éléments qui entrent dans cette construction? Le plus souvent, il s'agit d'éléments épars dans d'autres théories, et donc d'éléments connus. Le lien qui unit ces éléments est par contre nouveau et ce lien confère de l'intérêt au travail de recherche. Jankélévitch a essayé à son tour de faire sien le phénomène ironique. Mais ce n'était pas pour en analyser la structure qui, d'après lui, est indéfinissable, mais pour en décrire « l'allure ».

« Renonçons [...] à trouver ce qui est objectivement ironique dans l'ironie, à dépister dans nos sentiments quelque chose de substantiel et, pour ainsi dire, un territoire minuscule où se localiserait leur Je-ne-sais-quoi. Toutefois, si elle est indéfinissable, l'ironie n'est pas pour autant ineffable... »  
(Jankélévitch, 1964 : 42).

Pour en saisir « l'allure », le philosophe a choisi de la présenter par rapport à d'autres phénomènes gravitant dans son champ tels que le cynisme, l'humour, le mensonge, le jeu, l'hypocrisie.

Comme l'ironie, le cynisme fait éclater au grand jour l'emphase, la sottise, l'injustice. Mais alors que dans l'ironie, l'ironisé est l'autre, dans le cynisme, les deux personnages, agent et patient, font un. Plus précisément, le cynique fait cause commune avec l'injustice qu'il feignait d'abord de railler, l'ironiste, lui, feint d'adopter la position de l'ironisé pour finalement la dénoncer:

« [...] le cynisme est plutôt dans l'outrance, alors que l'ironie feint généralement d'adopter les opinions communes de la majorité. Le radicalisme cynique endosse des maxima, pour les discréditer; le maximalisme cynique ramasse dans une formule, dans une devise le scandale diffus qui est en suspension parmi les hommes: „Après moi le déluge!” – „Chacun pour soi” – [...] ». (Jankélévitch, 1964 : 6).

A propos d'ironie et d'humour, Jankélévitch parle d'ironie fermée et d'ironie ouverte. La première, misanthrope, exclut l'indulgence, la seconde, qui compatit avec son objet, relève d'une sorte de sympathie envers les hommes. Sous l'apparence du sérieux, l'ironie fermée cache une vérité simple. L'ironie humoresque, par contre, est doublement indirecte et son interprétation comporte plusieurs niveaux : « il faut comprendre la farce qui est dans la simulation sérieuse, et puis le sérieux profond qui est dans cette moquerie, et enfin, le sérieux impondérable qui est dans ce sérieux. » (Jankélévitch, 1964 : 173).

Comme dans l'ironie, dans le mensonge on ne parle pas dans les termes propres. Mais l'ironie veut être comprise, interprétée et, à cet effet, elle parsème son chemin d'indices. Elle mise en fait sur l'existence en chacun de nous d'un « intérêt désintéressé » qui est l'intérêt pour le vrai. Le mensonge, quant à lui, veut être cru et se sert de notre tendance naturelle à croire. Pour le menteur, nous ne sommes que des moyens au service de ses fins intéressées. « Le mensonge est une exhibition dissimulante inspirée par une intention malveillante. » (Jankélévitch, 1964 : 62).

Tout en étant une activité ludique, l'ironie diffère du jeu. Ce dernier est coupé de la „quotidienneté prosaïque”, est pure récréation. « Le joueur va et vient avec délices de l'illusoire au sérieux, retournant au sérieux, c'est-à-dire bagatellisant le jeu dès que le jeu commence à l'effrayer, fuyant dans le jeu dès que le réel commence à l'ennuyer. » (Jankélévitch, 1964 : 57). L'ironie, par contre, n'est pas imperméable au sérieux, elle est une « circonlocution du sérieux ». Plus encore, elle n'est pas un simple va et vient de contraire à contraire, elle marque un progrès: « là où l'ironie est passée, il y a plus de vérité et plus de lumière: [...] elle reconduit l'esprit vers une intériorité plus exigeante et plus essentielle. » (Jankélévitch, 1964 : 58).

L'ironie est la mauvaise conscience de l'hypocrisie, dit encore Jankélévitch. L'hypocrite veut être un autre que soi et il veut cacher le mensonge dont il est porteur et qui lui fait honte, mais l'ironiste le poursuit

« comme un vivant remords ». Il s'offre en spectacle « la comédie des tartuffes et des simulateurs ».

Pour résumer, la duplicité, la mise en scène sont communes à toutes ces manifestations. Mais le mixte de ludique et de sérieux n'est propre qu'au cynisme, à l'humour et à l'ironie. A l'hypocrisie et au mensonge manque le côté ludique, au jeu fait défaut le sérieux. L'impondérable d'autre part, qui dans l'humour correspond à la sympathie envers « l'universelle condition souffrante », s'identifie dans le cynisme au désenchantement face à l'égoïsme humain et, dans l'ironie, à l'intention d'édification morale ou spirituelle. Mon hypothèse est donc que les trois niveaux d'interprétation dont parle Jankélévitch ne concernent pas que l'humour mais s'étendent au cynisme et à l'ironie aussi. Cette interprétation laissevoir qu'en termes de pathos, l'ironie se situe à la limite inférieure, là où le jugement prend le pas sur le sentiment.

Un historique de la notion n'ouvre pas moins de perspectives analytiques du phénomène ironique. Jankélévitch parle à ce propos d'oasis d'ironie. Une première oasis serait ainsi l'ironie socratique, « interrogante », qui suppose qu'il n'est pas de point de vue imposé par la domination d'un interlocuteur sur l'autre. La connaissance du vrai est un commun accord né de la confrontation des points de vue. A la différence de l'ignorance qui se prend pour un savoir, l'ironie socratique est un savoir qui prend au sérieux l'ignorance et, en tant que telle, elle marque le commencement de la sagesse. L'ironie socratique « fait ensemble honneur et crédit à la sagacité divinatoire de son partenaire: mieux encore! Elle le traite comme le véritable partenaire d'un véritable dialogue. » (Jankélévitch, 1964 : 64).

Par ses questions, Socrate a désagrégé les cosmogonies des Ioniens, a contesté, « l'utilité et la certitude d'une science de la nature ». Au début du XIXe siècle, l'ironie romantique vient contester même la nature. Sous l'influence de l'idéalisme allemand hérité de Kant, les romantiques considèrent que l'art ne peut dire les choses telles qu'elles sont. Toute production artistique devient ainsi une communication indirecte, et renferme en soi une réflexion sur elle-même. Schlegel nomme « ironie » ce nouveau rapport de l'auteur à son œuvre. Cette ironie a comme seul domaine d'application la littérature et se manifeste dans l'œuvre littéraire entière. « Schlegel motive cet emploi exclusif du terme ironie en établissant un parallèle entre le métadiscours de la poésie, cette poésie de la poésie, et Socrate qui selon lui incarne une philosophie de la philosophie ». (Malick-Dancausa, 2011 : 32). Mais cette nouvelle dimension du concept d'ironie n'est pas dans les bonnes grâces de Jankélévitch:

« L'ironie (romantique) n'est plus heuristique, mais nihilisante; l'ironie ne sert plus à connaître, ni à découvrir l'essentiel sous les belles paroles, elle ne sert qu'à survoler le monde et à mépriser les distinctions concrètes. » (Jankélévitch, 1964 : 19).

L'historique de Jankélévitch est lacunaire et, vu sa réception de l'ironie dite romantique, il est partial aussi. Mais c'est compréhensible. Jankélévitch aborde le phénomène en philosophe, ce qui veut dire que l'ironie comme rapport au réel est favorisée au détriment de l'ironie comme rapport à l'écriture. Il n'en demeure pas moins qu'ironie socratique et ironie romantique ont en commun ceci: elles ne se manifestent pas dans des énoncés précis, mais expriment plutôt une attitude, une remise en question généralisée de notre perception du monde, qu'il soit réel ou fictionnel. Or c'est là un trait majeur de l'ironie pratiquée par l'auteur dans l'un de ses ouvrages les plus représentatifs *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*.

Pour l'essentiel, la position de Jankélévitch ne diffère pas de celle de la tradition rhétorique. Pour lui aussi, l'ironie est un mouvement de la pensée dont le contenu se révèle dans la contradiction; la contradiction entre le signe et l'intention signifiante. Mais pour le philosophe, la question de l'ironie intéresse en plus notre compréhension du réel. Car en tant que parole détournée, elle révélerait notre rapport au monde, qui est médiat, oblique. Et l'usage fréquent, à partir de la fin du XVIIe siècle, de notions telles que, « ironie du sort », « ironie de l'histoire », « ironie de situation » va dans le même sens:

« Savoir que l'individu passe quand les institutions demeurent, et que l'œuvre survit à l'ouvrier, cela est, tout ensemble, réconfortant et un peu triste; il arrive, pour comble de dérision, que l'injustice collabore à édifier l'harmonie générale, qu'un théoricien meure de ses propres théories; qu'une société importe d'ailleurs des idées, des sentiments, des produits, un langage qu'elle avait pourtant inventés; le phénomène ment à la loi et l'individu à l'espèce, et la fin s'accomplit à travers des moyens paradoxaux... Toutes ces incohérences métaphysiques, économiques, sociales composent ce qu'on appelle vulgairement l'ironie du sort. » (Jankélévitch, 1964 : 161-162).

Enfin, tout un chapitre du livre de Jankélévitch est consacré aux « pièges de l'ironie », « aux inconvénients de ses avantages ». « L'ironie, sous

peine de naufrage, doit [...] louvoyer périlleusement entre la Charybde du jeu et la Scylla du sérieux ». (Jankélévitch, 1964 : 129). Dommage que l'auteur lui-même n'ait pas toujours su se sauver. A force d'éloquence, il est parfois prolix.

I.2. Par la suite je procéderai à l'analyse de deux extraits tirés de l'ouvrage *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Mais avant, un rappel des moments ayant permis d'avancer dans la connaissance du phénomène ironique me permettra de mieux préciser ma position et d'indiquer par la même occasion le type d'analyse que j'entends mener.

Tout au début il y a la définition qui fonde la tradition rhétorique et qui se retrouve toujours dans des dictionnaires tels que le Larousse ou le Petit Robert. Il est question de la formulation de Cicéron rectifiée par Quintilien: l'ironie c'est dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre (et non pas le contraire de ce que l'on pense). La correction de Quintilien pointe sur l'intentionnalité du procédé. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Pierre Fontanier élargit la notion du mot à l'énoncé; il en fait une figure de pensée; il prend en compte l'attitude du locuteur et par là s'oppose à ceux qui, comme Dumarsais, définissent l'ironie comme une simple antiphrase. Mais ce qui distingue principalement son approche de celui de ses prédécesseurs grecs et latins c'est le fait d'avoir illustré le discours ironique par des exemples tirés de textes littéraires et non plus de discours. Il introduit de la sorte « une nouvelle nuance dans l'appréciation de l'ironie, qui désormais n'obéit plus uniquement à des critères d'efficacité, mais également à des critères d'esthétique, d'élégance ». (Malick-Dancausa, 2011 : 27). Dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, la critique anglaise, en rapport avec la littérature satirique de l'époque, fait évoluer la définition de la notion. Celle-ci désigne désormais tout texte dont l'auteur se désolidarise au moins en partie du point de vue exprimé. L'ironie romantique, qu'on a déjà mentionnée, se réfère à toute œuvre, où la distance critique vient tempérer la dimension émotionnelle. Cette conception de l'ironie prépare le passage de la notion dans le domaine de la philosophie. Ainsi, en 1833, Connop Thirlwall, dans l'étude "On the Irony of Sophocles", dégage en plus de l'ironie verbale et de l'ironie dialectique des dialogues platoniciens, l'ironie pratique

« qui correspond à l'ironie de situation et qui prend le sens qu'on lui accorde aujourd'hui, fondé sur l'opposition entre les espoirs, les craintes, les agissements d'un individu d'une part et l'évolution aveugle d'un processus inéluctable d'autre part. » (Malick-Dancausa, 2011 : 36).

Pour Nietzsche, la connaissance est interprétative, ce qui suppose qu'elle n'est pas donnée une fois pour toutes, qu'elle est passée au tamis de l'ironie. A cette forme d'ironie qui rend compte du caractère protéiforme de la réalité, du fait que l'être est changeant et relatif, correspond une nouvelle méthode, l'essai, qui se substitue à l'esprit de système. Or le modèle d'écriture philosophique de Jankélévitch est justement l'essai, qui se situe à l'opposé du modèle aux contours bien nets de la philosophie traditionnelle. Au XXe siècle, linguistes et critiques littéraires considèrent restrictive la définition classique de l'ironie, mais ils y réagissent différemment. Du côté des linguistes, Kerbrat-Orecchioni fait de la contradiction le principe qui est au fondement de l'ironie et l'explique en termes de relation entre signifiant et signifié. Ainsi l'ironie consiste, selon elle, à associer deux signifiés à un même signifiant : un signifié explicite et un signifié implicite. Ce qui caractérise alors l'énoncé ironique c'est qu'à l'inverse du cas général, le sens implicite y constitue le vrai sens. Mais toute structure sémantique contradictoire n'est pas nécessairement ironique, répliquent Alice Myers, David Kauferet et Alain Berrendonner. En plus, disent-ils, il y a d'autres tropes qui jouent sur la substitution d'un sens littéral et d'un sens intentionnel. C'est, entre autres, le cas de la métaphore. A l'opposé des linguistes, les critiques littéraires s'intéressent à l'écrit plus qu'à l'oral. Pour Philippe Hamon par exemple, les marqueurs de l'ironie telles que l'intonation et la mimique se retrouvent dans l'espace du texte écrit là où il y a évaluations possibles et prennent le plus souvent la forme de la métaphore, de l'oxymore, de la litote. Pour lui, comme pour Wayne Booth, l'énonciation est « une posture d'énonciation construite en énoncé » (Hamon, 1996 : 5).

Toutes ces démarches sauf exception rendent explicite la dimension sérieuse de l'ironie. Or si un énoncé contradictoire n'est pas nécessairement ironique c'est que la dimension ludique y fait défaut. Mon but est justement de récupérer cette dimension.

La substitution du sens littéral, dénoté, par le sens connoté, qui est second, est certes au fondement de tous les tropes. Mais dans le cas de la métaphore, par exemple, le sens dénoté cède la place au sens connoté mais ne sort pas de scène. Plus ou moins obscurément, il collabore au nouveau sens, ce qui rend caduque l'idée d'Alain Berrendonner, selon laquelle tout trope repose sur l'identification d'une contradiction interne à l'énoncé. Que se passe-t-il dans le cas de l'ironie? En filant la métaphore de la scène, je dirais que, dans ce cas, le sens dénoté sort de scène pour de bon et comme, en tant

que sens premier, il jouissait d'une certaine importance, sa sortie crée un effet de déstabilisation. Ce qui reste sur la scène est bel et bien le contraire de ce qui vient de sortir, mais la figuration de la sortie est aussi importante, sinon plus importante, que l'installation du sens contraire, car c'est elle qui confère à l'ironie son caractère ludique. J'estime donc que la notion de jeu de scène, par lequel le sens premier s'efface devant le sens second, et celle de structure sémantique contradictoire peuvent ensemble rendre compte des particularités de l'ironie

J'ajouterais ceci : comme tous les tropes, l'ironie agit indirectement. Mais alors que la métaphore, par exemple, opère principalement au niveau des émotions, des sentiments et a pour vocation de ressusciter notre capacité d'émerveillement, l'ironie remet en question les idées toutes faites : les opinions, les préjugés les croyances qui bloquent notre perception du réel.

On le sait tous, s'attaquer de front aux opinions, aux croyances de quelqu'un c'est courir droit à l'échec. Or l'ambiguïté du propos dans l'ironie laisse une certaine latitude aussi bien au locuteur qu'au récepteur. L'ironie, pour cette raison, joue un important rôle social, et d'autant plus important que sa fonction est évaluative.

### **L'analyse de l'ironie dans l'œuvre *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien***

II. Formé de deux collocations érigées en concepts, le titre traduit un rapport ironique au monde et à la philosophie. Pris en eux-mêmes, les deux concepts réfèrent à la connaissance et à l'existence qu'ils désignent de façon négative. La négativité est amplifiée par le cumul des concepts et par l'utilisation des majuscules. Dans le titre il y a un mélange de dérision et de solennel qui fait sourire ou qui, de toute façon, crée une attente. Mais le titre en soi n'est pas ironique. Il ne dit moins pour désigner davantage que dans son rapport à l'ensemble de l'œuvre. Plus précisément, l'ironie naît du rapport entre le paratexte et le texte, et impose une approche globale. Il s'agit là de l'ironie comme expression du rapport au monde. Dans la remise en question de la philosophie, l'ironie réclame en plus une approche ponctuelle. Je vais m'intéresser d'abord à l'ironie vue comme rapport au monde.

Dans le texte, le parallèle entre le « presque-rien » et le « presque-tout » laisse voir « l'immensité » du « presque-rien » :

« Celui par exemple qui saurait que la *Ballade en fa dièse* de Gabriel Fauré est construite sur trois thèmes distincts, le thème nocturne de l'introduction, le thème de l'allegretto et un motif deux fois esquissé dans une lente improvisation, puis développé souvent selon le rythme balancé d'une barcarolle, souvent comme un scherzo giocoso, souvent parmi les trilles, celui-là serait bien loin de ne rien savoir; mais du mystère ailé, captivant qui circule dans tout cela [...] il n'aurait pas la moindre idée. » (Jankélévitch, 1980 : 55).

Il ressort que le « presque-rien » n'est pas la différence entre le tout et le « presque-tout », il est le mystère de la totalité et, par un renversement de la logique, c'est le presque tout qui est comme rien.

Mais le „presque-rien” n'est pas seulement immense, il est aussi inépuisable. Par conséquent,

« il ne doit pas être traité comme le charbon et le pétrole, dont les réserves s'épuisent, mais plutôt comme l'infatigable recommencement de chaque printemps. Le presque-rien est aussi métaphysiquement inépuisable que le renouveau est inlassable ». (Jankélévitch 1980 : 60).

Il y a une distinction qui est au cœur de la réflexion jankélevitchienne, c'est celle entre essence et existence, entre ce que les choses sont et le fait qu'elles sont. En philosophe du « je-ne-sais-quoi », Jankélévitch s'intéresse à l'existence ou à ce qu'il appelle quoddité.

« Le fait même que je ne sais pas devient révélateur par son immersion au fond d'une quoddité pressentie: sans cette quoddité l'amathie n'est qu'un trou dans le savoir, une lacune sans signification; grâce à cette quoddité l'amathie devient savoir soustrait et proposé, passage continué de la nescience à la science, gnose en instance perpétuelle de révélation. » (Jankélévitch, 1980 : 67).

Le « je-ne-sais-quoi » est ainsi l'essence de la totalité que l'intuition nous révèle.

Jankélévitch va jusqu'à poser le « je-ne-sais-quoi » en principe de l'existence:

« si le je-ne-sais-quoi est quelque chose, il n'est rien;[...] par contre si le je-ne-sais-quoi n'est rien, c'est-à-dire s'il n'a rien d'une chose, alors il redevient, comme le dit Leibniz de Dieu, „l'existentifiant” par excellence”, donc celui qui fait exister. » (Jankélévitch, 1980 : 69).

Le « je-ne-sais-quoi » et le « presque rien » n'apparaissent donc pas dans le texte comme des concepts privatifs, comme de simples déficits. Au contraire, c'est le manque du « je-ne-sais-quoi » qui est privatif et l'absence du « presque-rien » qui peut tout gâcher.

Dans le rapport entre le texte et le paratexte s'opère un renversement de sens, proche de l'antiphrase; l'auteur décrit en termes dévalorisants une réalité qu'il s'agit de valoriser. Ce renversement, tout en nous laissant voir les choses comme elles sont, nous fait sourire. L'ironie comme rapport au monde est plus proche de l'humour.

Mais l'essentiel du livre se présente comme une remise en question de la philosophie rationnelle de l'être, celle qui s'intéresse à ce qui fait que les choses sont ce qu'elles sont et à la philosophie modale du paraître, qui s'en tient aux seules modalités d'être des choses. Cette ample remise en question demande un éclaircissement, aussi petit soit-il.

Pourquoi s'en prendre à ces philosophies? Parce qu'elles conçoivent la réalité comme une totalité close. La philosophe rationnelle s'interroge sur ce qu'est une chose et définit a priori son concept, mais elle ne nous enseigne rien sur la façon dont on passe du concept d'une chose à son existence effective. La philosophie modale, de son côté, fait du paraître la manifestation de l'être, mais elle ne nous dit rien sur ce qui fait être l'être. Pour Jankélévitch le devenir seul permet le passage du possible à l'effectif. Et ce passage ne peut être compris sans prendre en considération le temps. Il s'agit là du temps irréversible de l'histoire, qui est organique et non pas du temps cyclique de la nature, qui est apparent.

« [...] l'être sans doute s'oppose au paraître, mais il n'y a pas d'être hors de l'apparaître, pas d'être en dehors de cette émergence continuée de quelque chose où s'explicite un infini pouvoir de réalisation qu'il faut bien, enfin, appeler le Temps ». (Jankélévitch, 1980 : 35).

Ou encore « Au mépris du tiers exclu il existe par-delà le possible et le réel je ne-sais-quoi qui est les deux à la fois, ou plutôt qui n'est ni l'un ni

l'autre, qui est entre les deux, et dont le nom est Devenir ». (Jankélévitch, 1964 : 34). Jankélévitch est bergsonien et il l'assume.

Après l'ironie qui se dégage du rapport entre le texte et le paratexte, je me pencherai sur l'ironie qui résulte du rapport entre le texte et son contexte d'énonciation. A ce propos, je considérerai comme signal linguistique tout ce qui marque un relief dans la surface du texte. Dans un deuxième temps, l'énoncé ironique, je l'interpréterai dans son contexte d'énonciation.

« Il y a bien des façons d'escamoter le mystère: on peut, soit intervertir purement et simplement l'ordre d'importance de l'essence et de l'accident, soit faire de l'inconnaissable une simple exténuation quantitative du connaissable. La réhabilitation de l'accident caractérise une certaine philosophie modale qui se désintéresse de l'être pour considérer les seules manières d'être de cet être: le philosophe réintègre la caverne des ombres et des reflets hors de laquelle il avait fait évader les captifs. Qualités primaires, qualités secondaires, elles ont toutes même promotion et même consistance pour un impressionnisme philosophique qui réduit la substance à ses modes. » (Jankélévitch, 1980 : 13).

L'ironie n'est pas difficile à détecter: « le philosophe réintègre la caverne des ombres et des reflets hors de laquelle il avait fait évader les captifs ». L'énoncé se déroule en deux temps qui correspondent à deux actions à chronologie inversée: le philosophe réintègre la caverne après avoir fait évader les captifs hors de la caverne. En réintégrant la caverne il y retrouve sa place. Une place désirable, car le verbe réintégrer est connoté positivement. Par voie de conséquence, le geste d'avoir libéré les captifs, qui en principe est noble, se transforme en un geste ignoble, devient un délit d'usurpation. Et la posture du philosophe est d'autant plus ridicule que, censé chercher la connaissance qui est lumière, il se retrouve, dans la caverne à la merci des illusions. Le renversement de sens est préparé par l'usage de la structure factitive « avait fait évader » associée à la préposition « hors », qui indique l'extériorité par rapport à la caverne. Ensemble, les deux prennent le sens de forcer les captifs à sortir de chez eux, les mettre à la porte.

Pourtant, l'énoncé n'est pas ironique en soi. Et la connaissance de l'allégorie de la caverne, n'y peut rien. Les indices déclencheurs de l'ironie se trouvent en fait dans le contexte d'énonciation: d'abord, le verbe escamoter dans « escamoter le mystère », qui signifie éluder habilement, a une charge négative; ensuite, « intervertir l'ordre d'importance de l'essence et de

l'accident » c'est déranger l'ordre naturel des choses. Le faire en plus « purement et simplement » ressemble à un escamotage; enfin, « faire de l'inconnaissable et du connaissable des mesures physiques, quantitatives » c'est aller contre nature et c'est aussi y aller sans ménagements, car l'exténuation quantitative du connaissable est en fait une « simple » exténuation quantitative. Mais le tout premier indice d'ironie apparaît avec le syntagme « la réhabilitation de l'accident ». Dans la même phrase nous avons « une certaine philosophie modale » où « une certaine » marque une distanciation par rapport à la philosophie en question. Et la distanciation est propre à l'ironie. Rien d'étonnant dans ce cas que l'énoncé ironique s'étale immédiatement après.

Dans la dernière phrase, l'accumulation et la symétrie, « qualités primaires, qualités secondaires », d'une part et « même promotion et même consistance » d'autre part, servent à caricaturer cette philosophie qui, sereinement et tranquillement, met ensemble, sur le même plan, des choses qui ne vont pas ensemble. En fait, on a un énoncé ironique dans un contexte satirique.

« Gracian s'engage plus profondément que Pascal dans le jeu intramondain: comme Cicéron tourné vers le renom, la célébration louangeuse et l'applaudissement, comme le Prince machiavélique et comme le courtisan de Balthazar Castiglione, le „Plausible” de Gracian est le personnage parfaitement adapté au régime de l'apparence, de la doxa et de la poudre aux yeux. Paroles de soie! s'écrie cet homme modernissime. « Avoir la bouche toujours pleine de sucre pour confire les paroles, car les ennemis mêmes y prennent goût. » tel est l'ABC d'un art de plaire qui exalte le goût des hommes en avivant le ragoût des choses. Il faut le dire: Gracian a décidément quitté l'anagogie escarpée et sublime de Platon pour les chemins fleuris, mais insidieux de la démagogie, qui est agogie par douceur et suavité ». (Jankélévitch, 1980: 16).

Dans ce deuxième extrait, ce qui attire l'attention ce sont les termes disparates « la doxa » et « la poudre aux yeux » attachés au syntagme « régime de l'apparence ». Et pour comble, ce zeugma sert à décrire un « personnage parfaitement adapté ». Comme dans le cas précédent, il y a des indices déclencheurs de l'ironie. Il s'agit de la comparaison entre « le Plausible de Gracian » et autres personnages célèbres qui ont cédé à la flatterie, et donc à la facilité.

Avec le superlatif « modernissime », avec l'association incongrue entre le fait d'exalter le goût des hommes et celui d'aviver le ragoût des choses, avec le commentaire critique de l'auteur dans la phrase finale, on est dans le registre de la satire.

L'ironie jankélévitchéenne est une oasis dans un océan de satire.

## **Bibliographie**

- HAMON, Philippe, 1996, *L'ironie littéraire – Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1964, *L'ironie*, Paris, Editions du Seuil.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1980, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La méconnaissance. Le malentendu*, Paris, Editions du Seuil.
- JANKELEVITCH, Vladimir, 1980, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La volonté de vouloir*, Paris, Editions du Seuil.
- MALICK-DANCAUSA, Elisabeth, 2011, *Qualités de l'ironie : approches croisées de l'ironie dans l'Homme sans qualités de Robert Musil*, [http: // theses.univ-lyon2.fr / documents / lyon2 / 2011 / malick\\_](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2011/malick_)
- POIZAT, Jean-Claude, 2012, *Le rire a-t-il de l'esprit ? De l'ironie philosophique à la philosophie de l'ironie*, Le Philosophoire, vol.17, no.2, pp.61-87.

## ***Ironie, dites-vous ?***

*Jean MARCEL*

Université Laval, Québec

Université Chulalongkorn, Bangkok

**Abstract:** Irony, you said? Ironic, most of definition of irony do not satisfy anybody. How to prove that it does exist or not? How to limit it without using the lingo that hides the complexity of the subject? And do we know that there are some civilizations in the world where irony does not exist?

**Keywords:** ironic, lingo, complexity, eastern civilizations, memory, Romania.

### **Chers collègues et néanmoins amis,**

On peut, certes, à un second degré, jouer à l'ironie. Ironie au carré, ou au cube. Mais c'est sans ironie que je vous dis tout le plaisir, l'honneur, voire la béatitude de me *retrouver* dans cette Roumanie de mes rêves.

Rêvée dès le sein de la famille par un jeune frère adoptif qui avait épousé une Roumaine de la troisième génération, ne parlant plus guère la langue, certes, mais irradiant dans mon environnement immédiat ses gènes ancestraux.

Rêvée aussi par un médecin roumain de Montréal, spécialiste des diagnostics ultra-rares, le docteur Mihai Pascariu, qui vers 1995 m'a sauvé d'une paralysie flasque en allant chercher dans la science de ses souvenirs l'unique article de la littérature médicale consacré à un singulier virus qui s'était logé dans mon omoplate droite (syndrome de Parsonage-Turner). Son nom roumain de Pascariu était le calque de celui de mes ancêtres *Pasquier* du Poitou – pour boucler la boucle.

Roumanie rêvée encore dans mon initiation à la philologie romane par l'étude de la fameuse *Lettre de Neacșu* (1521) qui me fit longtemps me demander pourquoi le roumain était étrangement enseigné, à Paris, à l'École des langues dites « orientales ».

Roumanie devinée à l'horizon lors de mes nombreux séjours d'enseignement dans les anciens pays dit « de l'Est » et limitrophes (ou

quasi), Pologne, Bulgarie ou Hongrie, où le temps imparti aux prestations universitaires ne m'a jamais laissé le loisir de venir à la nage hanter les rives du Danube.

Roumanie déchiffrée et compulsée surtout à travers trois maîtres de la prose française qui furent des phares de ma petite carrière d'écrivain : Ionesco, Cioran et Dimitriu. C'est sans compter Lucien Goldmann dont j'ai été pendant toute la durée de ma carrière universitaire le fervent et fidèle disciple en matière de structuralisme génétique.

Roumanie recroisée plus tard au Siam par la rencontre de celui qui était devenu, chez Gallimard, le traducteur attitré des auteurs roumains, éditeur aussi dans La Pléiade de l'œuvre complète de Cioran, et dont le nom doit tout de même vous être connu : Nicolas Cavallès.

Roumanie écoutée et réentendue par mon chef d'orchestre de prédilection depuis toujours, Sergiu Celibidache, lequel, déguisé en philosophe, m'a aussi servi de maître à penser la musique à travers la phénoménologie.

Roumanie contactée par un de mes anciens étudiants, Gaétan Brulotte, devenu auteur à qui une Roumaine vient de consacrer une monographie – ce qui m'a mené, par lui, à trouver un auteur de recension pour un livre que je venais de commettre sur la *Chanson de Roland*.

Enfin Brîndușa vint et réalisa pour moi tous mes rêves de cette inaccessible Roumanie. Non seulement cette excellente médiéviste fit la recension demandée, mais nous découvriâmes qu'à une quarantaine d'années près nous avons habité le même quartier à Poitiers où nous avons fait communément nos études au Centre d'études supérieures de civilisation médiévale. Il en est résulté une correspondance électronique amicale et assidue, au point que Brîndușa peut être aujourd'hui tenue responsable de ma présence parmi vous. Est-ce assez vous dire combien je suis ravi de me retrouver dans cette Roumanie virtuelle ? Il est temps d'aborder notre sujet...

Venons-en au fait : Frédéric Hegel. Surtout parce qu'il n'a jamais particulièrement écrit sur l'ironie, même pas du tout. Mais ce philosophe par excellence de l'histoire, quand on lui demandait ce qu'il entendait par le terme d'*histoire* avouait que l'idée que l'on pouvait s'en faire généralement était suffisante pour comprendre ce qu'il voulait dire. Ainsi en est-il, semble-t-il, de l'ironie. Elle est partout, comme le centre de l'univers de Pascal, elle n'est nulle part, comme la Pologne du roi Ubu.

Il ne s'agit donc pas d'inventorier ni même de décortiquer les diverses propositions théoriques qui ont été dès longtemps émises sur le phénomène

en question. Je présume que les co-intervenants le feront assez. Ce n'est pas en additionnant des postulats et des principes que nous parviendrons à approcher certaine vue de l'esprit que nous voulons bien appeler *vérité*. Un grand abbé des salons de Gallimard, ami d'André Malraux, Jean Grosjean, a même écrit un essai d'exégèse intitulé *L'ironie christique* (1991) sur l'Évangile de saint Jean. Tout est permis. Mais représentons nous cependant un englobant de tout ce qui touche à la drôlerie humaine et portons-le sur un axe où il aurait pour extrêmes le sourire et le rictus, en passant par tout ce qui rend compte de cette généralité dont nous sommes censés, selon Hegel, comprendre ce qu'il veut bien dire.

J'arrondis encore par une digression pour rendre hommage à la mémoire de l'ami que j'appelais volontiers « le Prince sans rire », disparu il y a quelques jours seulement, à Paris, au lendemain de la publication de son dernier livre au titre engageant *Encore une citation, Monsieur le Bourreau*. Il s'agit de Dominique Noguez, écrivain connu et reconnu, qui avait si bellement dit que *Humour c'est amour, ironie c'est mépris*. Voyons-en le mode d'emploi et l'application.

Ignorant que le digramme entrelacé *o-e* se prononçait *É*, une dame de bonne société demandait un jour à Voltaire : « Vous êtes bien l'auteur de O-Édipe Roi ? ». A quoi le philosophe répondit instantanément, avec son rictus de circonstance, en détachant bien chaque voyelle : « O-U-I, Madame ». Voilà pour moi l'illustration typique de l'ironie, faite d'une pirouette linguistique et d'une pique dirigée contre la personne à qui l'on s'adresse, et qui peut être parfois soi-même. Cette saillie est capitale, car si elle manque, il n'y a pas d'ironie. La moquerie résultant d'une acrobatie spécifiquement langagière (linguistique) tient ici à son caractère vipérin dans la série de l'axe : *dérision, flèche, gouaille, persiflage, quolibet, raillerie, sarcasme, nargue*.

Il est pour le moins surprenant de constater que le mot même d'ironie n'a donné lieu, dans la langue française du moins, qu'à une seule expression figée : *l'ironie du sort...* qui renvoie au renversement du destin, comme dans la Roue de Fortune. Aucune explication satisfaisant n'en peut être donnée.

Depuis un quart de siècle que j'habite l'Asie, je me suis souvent demandé si l'ironie y avait lieu. Je ne l'entendais nulle part, attribuant son absence à un phénomène qu'observe volontiers tout Occidental qui y vit : le respect de l'autre dans une hiérarchie du langage et des gestes en fonction des âges. Ce comportement fondamental et irréductible, depuis le Soleil Levant jusqu'à la Birmanie interdit en quelque sorte la pratique de l'ironie. Cela me rappelle une scène que je n'ai jamais oubliée d'un ami belge maîtrisant à la

perfection la langue thaïe et qui avait demandé un jour à un horloger de réparer sa montre tout en désirant savoir quand elle serait prête par ces mots : *dans combien d'heures, combien de jours, combien de mois, combien d'années, combien de siècles ?* Tout y était : la litanie lexicale pour satisfaire la linguistique, l'apostrophe à l'horloger, qui n'y comprenait rien et resta aussi surpris qu'un coucou sortant d'une horloge suisse.

L'ironie était demeurée comme bloquée par l'incompréhension de la situation de la part du destinataire de la question. Il fallut à l'interrogateur revenir sur ses pas et demander quand la montre serait prête – le plus simplement du monde.

Mais pour bien en être sûr de mon fait sur la case blanche de l'ironie en Orient, j'ai interrogé des amis et connaissances nippons, chinois, coréens, siamois et birmans. Tous m'ont assuré que l'ironie existait bel et bien, mais qu'elle était secrète et ne se pratiquait que dans l'intimité de la famille ou du cercle des amis de longue date.

Le cas institutionnalisé est celui du *kōan* japonais (en fait d'origine chinoise). Illustration : un maître dit à son disciple qu'il lui faudra quinze ans pour atteindre tel étape de méditation ; sur quoi le disciple lui demande s'il ne connaît pas un moyen d'aller plus vite. *Oui*, répondit le maître, *mais il vous faudra trente ans*. La pirouette linguistique y est (renversement sémantique des nombres), et le disciple en est ridiculisé, gros Jean comme devant.

A l'autre bout de l'histoire, une anecdote plutôt récente d'un psychiatre de Marseille qui traite un jeune garçon de dix ans ; au cours d'une conversation avec la mère de celui-ci, le psychiatre fait allusion à Œdipe et son inévitable complexe ; le jeune garçon alors intervient en apostrophant son thérapeute : « Œdipe toi-même ! » C'était aussi bien dit que chez Voltaire. L'ironie, si elle n'est pas de tous lieux, est de tous temps et de tous âges.

Qu'est-ce à dire entre ces deux *Œdipe* sinon qu'il ne reste plus au Sphinx énigmatique et inquisiteur qu'à fuir se jeter dans le Danube.

